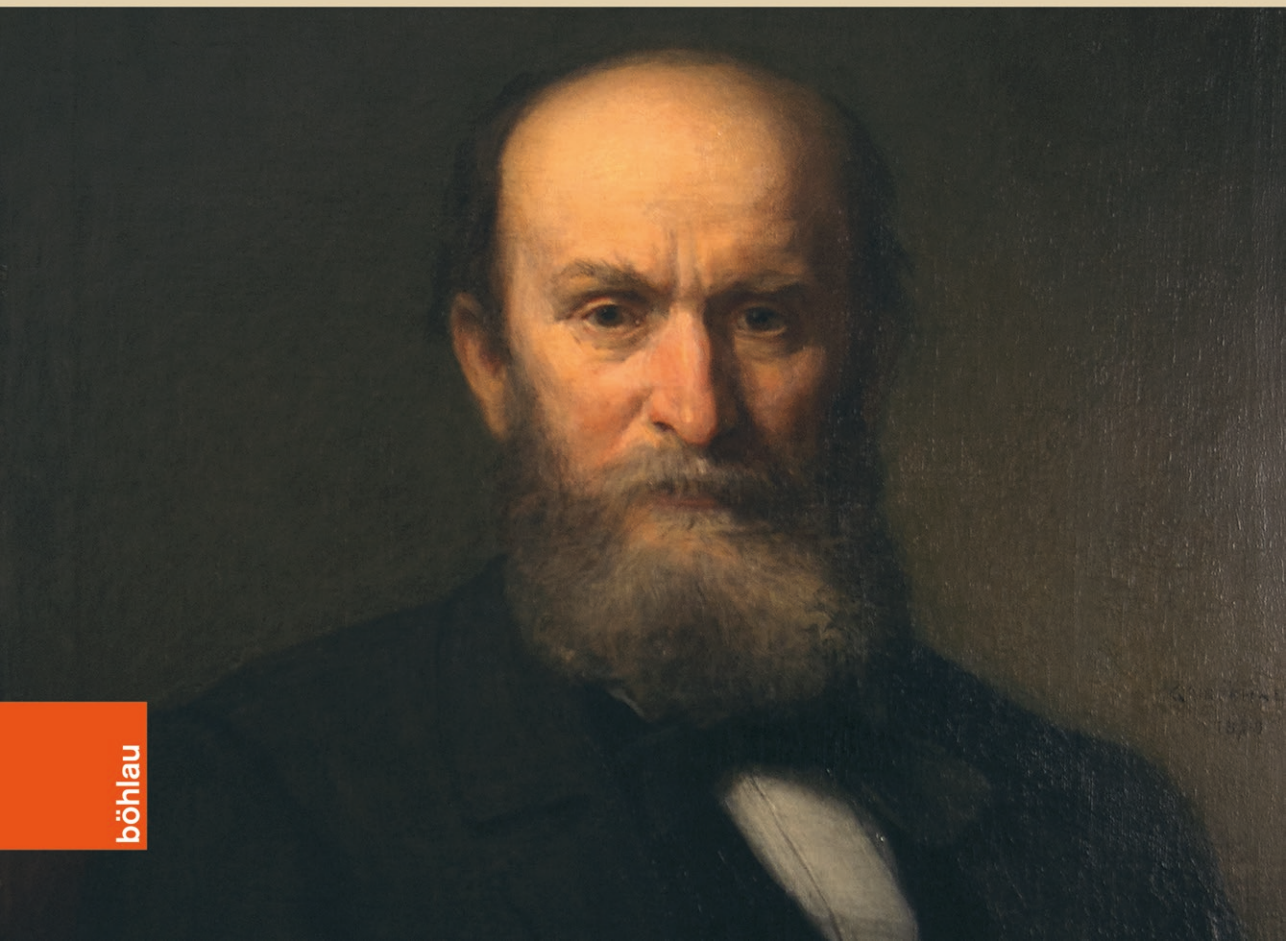
Rudolf Eitelberger von Edelberg

Netzwerker der Kunstwelt

Herausgegeben von Eva Kernbauer, Kathrin Pokorny-Nagel,
Raphael Rosenberg, Julia Rüdiger, Patrick Werkner und Tanja Jenni



böhlau


böhlau

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Eva Kernbauer, Kathrin Pokorny-Nagel, Raphael Rosenberg,
Julia Rüdiger, Patrick Werkner und Tanja Jenni (Hg.)

Rudolf Eitelberger von Edelberg

Netzwerker der Kunstwelt

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Veröffentlicht mit der Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 569-G30

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen.







Das Werk erscheint im Rahmen eines von MAK – Museum für angewandte Kunst, Universität für angewandte Kunst Wien und Universität Wien unterstützten Projektes.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien

Umschlagabbildung:
Christian Griepenkerl, Porträt Rudolf von Eitelberger, Wien, 1878, Öl auf Leinwand © MAK

Redaktion: Andreas Winkel und Franz Peter Wanek
Korrektorat: Patricia Simon, Langerwehe
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-20925-6

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Inhaltsverzeichnis

Gerald Bast, Sebastian Egenhofer, Christoph Thun-Hohenstein
Vorworte der herausgebenden Institutionen 9

Eva Kernbauer, Kathrin Pokorny-Nagel, Julia Rüdiger, Raphael Rosenberg, Patrick Werkner und Tanja Jenni
Zur Einleitung: drei Institutionen blicken auf ihren Gründer 15

KUNSTTHEORIE

Werner Telesko
Der Kunsthistoriker Rudolf von Eitelberger und die Autonomieästhetik seiner Zeit 33

Andrea Mayr
Rudolf von Eitelberger und Joseph Daniel Böhm. Zur Frühzeit der Kunstgeschichte in Wien 49

Alexander Auf der Heyde
»Die grosse Einheit der Kunst«. Rudolf von Eitelbergers Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste und die Quellen seines kunsttheoretischen Entwurfs 69

Regine Prange unter Mitwirkung von Gerd Prange
Wissenschaft, Industrie und Kunst. Zur Konzeption der Disziplin Kunstgeschichte durch Rudolf von Eitelberger. 115

Georg Vasold
Pulszky, Böhm und Eitelberger. Die Anfänge der Weltkunstforschung in Wien um 1840 137

Robert Stalla
Rudolf von Eitelberger und die Anfänge der Kunstgeschichte am Polytechnischen Institut in Wien. Anmerkungen zur Entwicklung und zum Stellenwert des Faches in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 155

KUNSTPOLITIK UND KUNSTKRITIK

Timo Hagen
Rudolf von Eitelberger – Architekturkritik zwischen politischer Positionierung und historistischem Normativismus 175

Jindřich Vybíral
Rudolf von Eitelberger als Ideologe der Wiener Ringstraße 207

Martin Engel
Rudolf von Eitelberger und die Wiener Bildhauerschule 219

Matthias Noell
Denkmalkunde. Rudolf von Eitelberger und die Grundlegung einer neuen Disziplin. 239

Christian Scholl
Fortschritt durch Vergleichen. Rudolf von Eitelberger als Kunstkritiker. 257

Gesa Lehrmann
Rudolf von Eitelbergers Protektion Anselm Feuerbachs. Kunstpolitisches Machtstreben und kunsttheoretische Übereinstimmung 271

Marsha Morton
Rudolf von Eitelberger and Leopold Carl Müller. Constructing a Genre of Viennese Orientalism 291

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

EITELBERGER UND DIE ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Hubert D. Szemethy
Rudolf von Eitelberger und der Archäologe Otto Benndorf im Spiegel ihrer Korrespondenzen 313

Karl Reinhard Krierer
»Verehrter lieber Herr Hofrath« – »stets ihr Conze«. Die Wiener Briefe von Alexander Conze an Rudolf von Eitelberger (1871–1877). 333

KULTURPOLITIK

Monica Scilipoti
Kunstpolitik zwischen den Kaiserstädten. Richard Schöne und Rudolf Eitelberger von Edelberg: ihre grenzüberschreitende Zusammenarbeit und ihre Vorbilder (1872–1885) 343

Matthew Rampley
Across the Leitha. Rudolf von Eitelberger, the Austrian Museum of Art and Industry and the Liberal View of Culture in the Habsburg Empire 363

Ingeborg Schemper-Sparholz
Rudolf von Eitelberger und die bürgerliche Frauenbewegung 393

Elisabeth Ziemer
Rudolf von Eitelberger und das Berliner Netzwerk des Deutschen Kunstblattes (1850–1858) 413

ANHANG

Josef Folnesics
»Eitelberger von Edelberg, Rudolf«, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 55 (1910), S. 734–738 441

Von Rudolf Eitelberger von Edelberg an der Universität Wien gehaltene Vorlesungen und Übungen 447

Vorläufiges Verzeichnis der Schriften Rudolf von Eitelbergers zusammengestellt von Andreas Winkel, Franz Peter Wanek und Elisabeth Ziemer 450

Verzeichnis der in der MAK-Bibliothek und Kunstblättersammlung befindlichen Bücher aus dem Besitz Rudolf von Eitelbergers 478

Bibliografie 515

Personenregister 551

Ortsregister 558

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Vorworte der herausgebenden Institutionen

Der Propagandist für die Kraft von Kunst und Kultur

Als schreibender Propagandist der Staatsregierung für das Neue wurde Rudolf von Eitelberger im Zusammenhang mit seinem vehementen Einsatz für die Demolierung der Wiener Stadtmauer bezeichnet.[1] Nicht nur für die Erneuerung der Stadt, ja eines als überholt erkannten Stadtbegriffes trat Eitelberger ein, er war in seinem Denken und Handeln eine Art Universalist: Er beschäftige sich mit dem Verhältnis von Philosophie und Naturwissenschaft, schlug dem damaligen Minister für Cultus und Unterricht Leo Graf Thun-Hohenstein Philosophiegeschichte als Pflichtfach an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät vor und erteilte ihm Ratschläge für die Reform des Lehramtsstudiums, begründete die akademische Kunstgeschichte in Österreich, überzeugte die zuständigen Politiker und Mitglieder des kaiserlichen Hofes von der Notwendigkeit der Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, dessen Gründungsdirektor er war, und initiierte mit Nachdruck die Errichtung der Kunstgewerbeschule, der Vorläuferinstitution der heutigen Universität für angewandte Kunst Wien. In seinem Streben nach einer Erneuerung von überkommenen Strukturen und mit seinem holistischen Blick auf die Potenziale und Wirkungszusammenhänge unterschiedlicher Segmente von Wirtschaft, Gesellschaft und Bildung, insbesondere kultureller Bildung, wäre er heute bisweilen ebenso wichtig, wie er es zu seiner Zeit war. Die augenfälligen Bezüge, die seine Schriften zu unserer gegenwärtigen Situation ableiten lassen, sind bemerkenswert: »Die Zeiten sind vorüber, wo gebildete Völker und gebildete Menschen glauben können, sich von ihren Nachbarmenschen und Nachbarvölkern abschliessen zu können. […] Das Rufen nach Prohibitivmassregeln, nach Ausschließung der Ausländer, erinnert an die Zeiten, wo man […] nach Polizei und Censur gerufen hat.«[2] Er

1 H. R. Stühlinger, Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße. Entstehung, Projekte, Auswirkungen, Basel 2015.

2 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbestrebungen Oesterreichs zur Zeit der Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes (Vortrag, gehalten am 23. November 1871), in: Ders., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 171–203.

geißelt die österreichische Tendenz zu spießbürgerlicher Selbstbezogenheit: »Aufgezogen in engen Gesichtskreisen, befangen durch die engen Gewohnheiten eines kleinen gewerblichen und industriellen Lebens, wächst der Binnenländer – und ein solcher ist der Österreicher – heran, pflegt mit Liebe seine particularistischen Gesichtspunkte und überschätzt die kleinen Erfolge in beengten Kreisen, auf beschränktem Gebiet.«[3] Und wie sehr Eitelberger sich als Weltbürger sieht und diese Einstellung seinen Zeitgenossen zum Vorbild macht, könnte aktueller nicht sein. »Wer, wie das moderne Weltkind, auf jedem Schritt genöthigt ist, die ganze Welt zu brauchen, der muss jedwede Engherzigkeit aus seiner Seele bannen.«[4]

Eitelberger glaubte an die Kraft der Kunst, mehr noch als an jene der Technologie. Eben das brachte ihn auch in Konflikt mit Wilhelm Exner, der bei der Ausformung der Inhalte sowohl des *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* als auch der Kunstgewerbeschule eine viel engere Bindung an die Aspekte von Technologie, Konstruktion und Zweckerfüllung und weniger die Betonung der künstlerischen Gestaltung forderte, als dies von Eitelberger letztlich in beiden Häusern umgesetzt wurde.[5]

Wenn heute von Politikern, Wirtschaftstreibenden und Universitäten mit dem Argument, dies sei für das Überleben im digitalen Zeitalter notwendig und vordringlich, der massive und ausschließliche Ausbau der technisch-naturwissenschaftlichen Bildung in den Schulen und eben dieser Fächer in Lehre und Forschung an den Universitäten gefordert wird, dann sehen wir uns in einer ähnlichen Situation wie seinerzeit Eitelberger im Trubel der zweiten industriellen Revolution. Auch heute gilt es – im Angesicht von sich gegenseitig aufschaukelnden Stürmen, gespeist von Nationalismus und dramatischen technologischen Umwälzungen –, den Blick auf das Ganze zu bewahren. Und das Ganze der Welt, die positive Entwicklung unserer komplexen Gesellschaften, all das ist nur mehr mit holistischen Ansätzen unter wesentlicher Einbindung von Kunst und Kultur zu bewältigen. Denn der Prozess der Zivilisation war und ist mindestens so sehr ein kultureller, wie ein technologiegetriebener Prozess. Wir brauchen auch heute mehr denn je »Propagandisten« für die Kraft von Kunst und Kultur.

Gerald Bast
Rektor der Universität für angewandte Kunst Wien

---

3 R. Eitelberger von Edelberg, Der deutsch-französische Krieg und sein Einfluss auf die Kunst-Industrie Österreichs (Vortrag, gehalten im Oesterreichischen Museum am 27. October 1870), in: Ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, II (zit. Anm. 2), S. 316–343, hier S. 338.

4 Eitelberger, Die Kunstbestrebungen Oesterreichs (zit. Anm. 2), S. 178.

5 W. Exner, Erlebnisse, Wien 1929, S. 46.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Rudolf von Eitelberger – ein Netzwerker der Kunstwelt

Man ist versucht, sich Bekundungen des Erstaunens hinzugeben, wenn man Rudolf von Eitelbergers Karriere überblickt. Dass ein einzelner Mensch hinter der Gründung und programmatischen Orientierung von drei bedeutenden Wiener Institutionen stand, dass er die Architektur von deren Hauptgebäuden mitprägte, der Autor all jener kunstkritischen und kunsttheoretischen Publikationen war, die im vorliegenden Band erstmals bibliografisch erfasst sind, und nebenbei noch als erster Universitätsprofessor für Kunstgeschichte »nach eigenen Heften« eine kunsthistorische Einführungsvorlesung für ein breites und sozial gemischtes Publikum hielt – dies erscheint aus der Perspektive unserer administrierten Welt als zumindest herkulische Leistung.

Rudolf von Eitelberger muss jedenfalls eine Persönlichkeit von beeindruckender Arbeitskraft, Effizienz und intellektueller Überzeugungskraft gewesen sein. Es ist den Herausgeberinnen und Herausgebern und Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes zu danken, dass das Wirken Eitelbergers nun zum ersten Mal in seiner Breite und seinem inhaltlichen Profil zur Darstellung kommt. Die versammelten Beiträge machen dabei nicht nur die Vielseitigkeit dieses Wirkens sichtbar, sondern mehr noch die Kohärenz der leitenden Intention des »48ers« Eitelberger, das Potential von Kunst und Kunstgewerbe zur Stärkung der ökonomischen und kulturellen Stellung Österreichs im internationalen Kontext ebenso zu nutzen wie ihre gesellschaftliche Integrationsfunktion. Es ist sicherlich diese weitsichtige Orientierung eines auch politisch denkenden Wissenschaftlers und nicht allein das außerordentliche diplomatische Geschick des »Netzwerkers« Eitelberger, die ihm die Überzeugungs- und Durchsetzungskraft verliehen hat, die sich in seinen zahlreichen Erfolgen zeigt.

Im Namen des Instituts für Kunstgeschichte danke ich den Herausgeberinnen und Herausgebern und Autorinnen und Autoren des Bandes für die Arbeit, mit der sie die von Eitelberger geprägte Phase der Institutionalisierung von Kunstgeschichte und Kunstgewerbe in Wien in ihrem Facettenreichtum sichtbar gemacht haben – und den Geschwisterinstitutionen für die gute Zusammenarbeit, durch die die Tagung zum 200. Geburtstag Eitelbergers und die Publikation dieses Bandes möglich geworden ist.

Sebastian Egenhofer
Vorstand des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien

Ein kulturpolitischer Visionär

Der vorliegende Sammelband beleuchtet die vielen Facetten des Wirkens von Rudolf Eitelberger aus Anlass seines 2017 gefeierten 200. Geburtstags. Eitelberger ist Eingeweihten zu Recht als genialer »Macher« vertraut, war aber bisher zu Unrecht wenig erforscht und ist einer breiteren Öffentlichkeit noch immer kaum bekannt. Zu seinen Großtaten zählen neben der Einrichtung des Fachs Kunstgeschichte an der Universität Wien die Gründung und langjährige Leitung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (das heutige MAK) und der diesem ursprünglich angegliederten Kunstgewerbeschule (heute Universität für angewandte Kunst). Das Museum wurde zum Zentrum der von Eitelberger als Ordinarius für Kunstgeschichte entwickelten Strategie, durch Orientierung des Kunstgeschichtestudiums am einzelnen Kunstobjekt die Bedeutung philosophischer Ästhetik für diese Disziplin zurückzudrängen. Mit dem Museum hatte er die Voraussetzungen dafür geschaffen, »einen künstlerischen Anschauungsunterricht für Studierende der Universität zu ertheilen«[1].

Das – durchaus damit verbundene – andere große Thema Eitelbergers war die nachhaltige qualitative Verbesserung des österreichischen Kunstgewerbes. Eitelberger erkannte, dass die Hebung des kulturellen Geschmacks ein effektiver Mechanismus zur Stärkung des Bürgertums und zur Ankurbelung des Konsums von Qualitätsprodukten ist. In den damit verbundenen Anreizen zur Verbesserung der künstlerischen Qualität sah er eine wesentliche Voraussetzung für die Steigerung der kulturellen Wettbewerbsfähigkeit der Habsburgermonarchie.

In Rudolf Eitelberger in erster Linie einen ehrgeizigen und umtriebigen Kulturideologen zu sehen, wird ihm meines Erachtens nicht gerecht. Die von ihm vorangetriebene Kunstgewerbereform hatte nicht allein den Zweck, die Habsburgermonarchie mit der »soft power« von Kultur international zu stärken, sondern war mit ihrer Strahlkraft zugleich Voraussetzung für die Verwirklichung einer gesellschaftspolitischen Vision: die Industrialisierung und den gehobenen künstlerisch-kulturellen Anspruch zu verbinden und damit die Weiterentwicklung eines selbstbewussten Bürgertums entscheidend zu fördern. Das »System Eitelberger« im Sinne eines Geflechts ineinandergreifender und aufeinander angewiesener Strukturen und Mechanismen schuf damit auch den Nährboden, auf dem sich in der Folge gleichsam explosionsartig die Wiener Moderne entwickeln konnte – man denke etwa an die zentrale Forderung der Wiener Secession, die hohe bildende Kunst und die »niedrige«, weil konkretem Nutzen verpflichtete an-

1 R. Eitelberger von Edelberg, Zur Publication des Libro della Pittura des Leonardo da Vinci nach der vatikanischen Handschrift, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 4, 1881, S. 280–292, hier S. 281.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

gewandte Kunst einander gleichzustellen und auf Basis dieser »Einheit der Künste« das Leben der Menschen mit Kunst zu durchfluten. Ist es vermessen, sich vorzustellen, dass der 1848er-Revolutionär Eitelberger nunmehr als visionärer Kulturpolitiker und begnadeter Netzwerker damit neue Wege gefunden hatte, seinen humanistischen Idealen durch Stärkung des Bürgertums und der Rolle der Kunst in der Gesellschaft zum Durchbruch zu verhelfen? Es ist jedenfalls bezeichnend, dass Eitelberger dem Hof ursprünglich suspekt war und der heute legendäre damalige Unterrichtsminister Leo Thun-Hohenstein mit seinem ersten Versuch, Eitelberger als Kunstgeschichteprofessor zu installieren, beim Kaiser abblitzte …

Eitelberger war ein am Vorbild des Humanismus der Renaissance geschulter ganzheitlich denkender und agierender Stratege – und gerade das macht ihn heute wieder besonders interessant. Er hatte eine klare kulturpolitische Vision und verstand es durch seine Energie und seinen Einfluss, diese durchzusetzen. In diesem Sinn können wir heute von Rudolf Eitelberger einiges lernen, wenn wir uns im 21. Jahrhundert statt mit den Folgen der Industrialisierung mit jenen der Digitalisierung befassen und danach trachten müssen, die richtigen Weichenstellungen im Interesse einer positiven Weiterentwicklung unserer Zivilisation vorzunehmen. Möge diese Publikation dabei helfen, den nachhaltigen Qualitäten Rudolf Eitelbergers kritisch nachzuspüren und uns von seinem vielfältigen Lebenswerk inspirieren zu lassen.

Christoph Thun-Hohenstein
Generaldirektor MAK – Museum für angewandte Kunst



Abb. 1: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Fotografie aus dem Atelier Székely, um 1880, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Eva Kernbauer, Kathrin Pokorny-Nagel, Julia Rüdiger, Raphael Rosenberg,
Patrick Werkner und Tanja Jenni

Zur Einleitung: drei Institutionen blicken auf ihren Gründer

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wuchs Wien zu einem der wichtigsten Zentren der Kunstgeschichte heran – zum Vorbild für Institutionen der Habsburgermonarchie und zur internationalen Referenz für Positionen des Faches. Der Beginn dieses Aufschwungs ist im Wesentlichen mit den unermüdlichen Aktivitäten Rudolf von Eitelbergers verknüpft, der es verdient, als Vater der Wiener Kunstgeschichte bezeichnet zu werden (Abb. 1). Sein jahrzehntelanges Wirken erstreckte sich auf kunstpolitische, kunstkritische und kunsthistorische Initiativen, die zu tiefgreifenden Reformen bestehender Institutionen und zu zahlreichen Neugründungen im Kunstbereich führten.

Trotz seiner Bedeutung war unser Wissen über Eitelbergers Gesamtwerk allerdings bislang recht beschränkt, zumal im Vergleich zur umfangreichen Literatur, die es inzwischen über manche seiner Nachfolger gibt – etwa zu Alois Riegl, Max Dvořák oder Hans Sedlmayr. Seine Tätigkeit ist bislang überwiegend anlässlich von Jubiläen jener Einrichtungen erforscht worden, deren Entstehung er initiiert hat. Bekannt sind die Motive, die zur Etablierung einer Professur für Kunstgeschichte an der Universität Wien, zur Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (heute MAK) und der diesem angeschlossenen Kunstgewerbeschule führten, die im Folgenden noch einmal zusammengefasst werden. Insgesamt erfreulich ist auch unser Kenntnisstand über die frühe Geschichte dieser Institutionen. Demgegenüber waren bis dato alle anderen Facetten seines Werkes deutlich weniger beachtet worden: seine kunsttheoretischen Positionen, seine zahlreichen Kunstkritiken, sein tiefgreifender Einfluss auf Kunstaufträge, Kunst- und Forschungspolitik.

In Vertretung der drei Institutionen, die sich heute auf Eitelbergers Gründungen berufen (der Chronologie nach das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, das MAK – Museum für angewandte Kunst und die Universität für angewandte Kunst Wien) haben wir Eitelbergers 200. Geburtstag zum Anlass einer Tagung (*Rudolf von Eitelberger: Netzwerker der Kunstgeschichte,* 27.–29. April 2017, MAK) und zur Publikation des vorliegenden Bandes genommen. Wir werfen den Blick über die Gründungsgeschichten unserer Institutionen hinaus und wollen damit eine neue Grundlage schaffen, um den ideologischen, sozialen und kulturpolitischen Kontext besser zu verstehen, in dem unsere Einrichtungen gegründet wurden. 19 Aufsätze machen deutlich, dass

Eitelberger auf sämtlichen Feldern der Künste aktiv gestaltend war. Sie zeichnen die Zweige eines Netzwerks auf, in dem er mit Politikern, Künstlern und Gelehrten in Verbindung stand. Dieses Netzwerk ermöglichte es ihm, über Jahrzehnte hinweg die Wiener Kunstwelt vor dem Horizont internationaler Entwicklungen maßgeblich zu prägen und Veränderungen zu bewirken, deren Relevanz weit über Wien hinausreicht – von der Etablierung einer akademischen Kunstgeschichte bis zur Ausbildung von Künstlern (und Künstlerinnen!), von der Professionalisierung und Gründung von Museen bis zur Reform des Kunstgewerbes, von der Publikation von Kunstdenkmälern bis zur Gestaltung der historistischen Ringstraße. Das unterscheidet Eitelberger von den oben genannten und von vielen anderen (Wiener) Kunsthistorikern: Er war zwar außerordentlich gelehrt und seine Publikationsliste sucht ihresgleichen; Kunstgeschichte war für ihn dennoch nur der Ausgangspunkt, von dem aus er das gesamte Wiener Kunstsystem seiner Zeit nachhaltig prägte.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind nach den verschiedenen Aspekten von Eitelbergers Wirken gegliedert: Kunsttheorie, Kunst- und Kulturpolitik, Kunstkritik. Im Anhang wird ein erstes (sicherlich vorläufiges) Schriftenverzeichnis Eitelbergers zur Verfügung gestellt, eine Übersicht über die von ihm in Wien gehaltenen Lehrveranstaltungen und ein Verzeichnis der Bücher aus seinem Besitz in der MAK-Bibliothek und Kunstblättersammlung. Diese Materialien seien weiteren Forschungen dienlich, zu denen der vorliegende Band einen Anstoß geben möchte. Vorerst aber sei an dieser Stelle mit einer kurzen Darstellung des Wirkens Eitelbergers an unseren drei Institutionen der Stand der bisherigen Forschung in Erinnerung gerufen.

Kunstgeschichte an der Universität Wien

Der in Olmütz geborene Rudolf Eitelberger von Edelberg studierte nach Abbruch seines Studiums der Rechtswissenschaften an der Olmützer Universität ab 1837 an der Universität Wien Philosophie, klassische Philologie und Ästhetik.[1] Seine Laufbahn als Universitätslehrer begann 1839/40 als Assistent Franz Fickers, des Professors für klassische Philologie und Ästhetik, der jedes zweite Jahr »nach eigenen Heften« eine einstündige Vorlesung zur Kunstgeschichte hielt. 1847 wurde Eitelberger gestattet, als

1 Vgl. E. Nebel, Die kunstpädagogischen Ideen, Theorien und Leistungen Rudolf von Eitelbergers (phil. Diss.), Wien 1980, S. 21. Einen biografischen Überblick geben J. von Falke, Rudolf von Eitelberger. Nekrolog, in: Wiener Zeitung, 20., 21. u. 22. Mai 1885 und J. Folnesics, Rudolf Eitelberger von Edelberg, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 55, 1910, S. 734–738 (siehe S. 441–446 in diesem Band).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Privatdozent eine Vorlesung zur »Ästhetik der bildenden Künste« abzuhalten, deren Schwerpunkt in Abgrenzung zum Idealisten Ficker auf den speziellen Erscheinungen der Einzelkunstwerke lag. Ficker starb 1848 und Eitelberger wechselte für kurze Zeit zuerst ans *Polytechnische Institut* und dann an die *Akademie der bildenden Künste*.[2] 1851 bemühte er sich vorerst erfolglos um die Einrichtung einer außerordentlichen Professur für bildende Künste an der Universität Wien. Im Rahmen der Berufungsverhandlungen entwarf er gemeinsam mit dem Minister für Unterricht und Cultus Leo von Thun und Hohenstein 1852 ein argumentatives Programm, das einerseits die gesamtgesellschaftliche Bedeutung des neuen Studienzweiges herausstrich und andererseits das spekulative System der philosophischen Ästhetik als Grundlage für die Kunstwissenschaften angriff. Dringliche Aufgabe sei die Hebung des Ausbildungsstandes der Lehramtskandidaten, um ein besseres Verständnis der lateinischen und griechischen Klassiker zu ermöglichen, die Kunstgeschichte als Ausdruck des historischen Wandels von Ideen in den Dienst der Geschichtswissenschaft zu stellen sowie zur Bildung und Veredelung des Geschmacks durch ihre Anwendung auf gewerbliche Tätigkeiten beizutragen.[3] In einer durch die Weltausstellung 1851 forcierten Stimmungslage, die die österreichische Gewerbe- und Industrieproduktion als rückständig erfuhr, sollte die Auseinandersetzung mit Kunstobjekten der Vergangenheit die nötigen Impulse für einen gewünschten Aufschwung geben. Die universitäre Kunstgeschichte wurde damit als offenes Feld definiert, das dem besseren Verständnis angrenzender Fächer ebenso zu dienen hatte wie der Staatswohlfahrt. Am besten dafür geeignet, diese Funktion zu übernehmen, so Thun, sei Eitelberger, dessen gutbesuchte Vorlesung am Polytechnikum bereits einen Querschnitt der Bevölkerung angezogen hätte und zu je einem Drittel aus Studierenden, Handwerkern sowie Malern und strebsamen Privaten bestanden hatte. Der Kaiser stimmte dem zweiten Ansuchen zu und eine vorerst außerordentliche Professur wurde eingerichtet. Eitelberger, dessen vielfältige, weit über die Universität herausreichenden Tätigkeitsbereiche seine Professur immer nur als eine Rolle unter vielen erscheinen ließen, wurde zum Proponenten dieser Offenheit.

Die 1852 erfolgte Ernennung Eitelbergers zum außerordentlichen Professor für »Kunstgeschichte und Kunstarchäologie« markiert den Beginn der institutionalisierten Disziplin Kunstgeschichte an der Universität Wien. Diese wurde maßgeblich durch Eitelbergers gute Beziehungen zu Thun und dem mittlerweile ins Unterrichtsministerium

2 Eine genauere Aufarbeitung der Ereignisse findet sich in Robert Stallas Beitrag zu Eitelbergers Lehre am Polytechnikum Wien in diesem Band.

3 Die Schrift ist in längeren Auszügen abgedruckt in: W. Höflechner/G. Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz 1992, S. 13–16.

berufenen Gustav Heider[4] vorbereitet und ermöglicht. Sie war der Abschluss einer 1847 begonnenen Kampagne Eitelbergers, die Kunstwissenschaften auf universitärer Ebene aus dem Verband der Ästhetik zu lösen und sie nach eigenen, am Einzelwerk orientierten Prinzipien zu lehren.[5] Den definierten Zielsetzungen blieb er vor allem in den letzten beiden Punkten während seiner gesamten Lehrtätigkeit treu: der Verbindung zur Geschichtswissenschaft, die durch die innigen personellen wie inhaltlichen Verschränkungen der Kunstgeschichte mit dem 1854 installierten *Institut für Österreichische Geschichtsforschung* zementiert wurde, sowie der kunstgewerblichen Ausbildung, die mit der Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* 1863 eine institutionelle Verschiebung und weitere Aufwertung erfuhr. Nun auch Museumsdirektor, begann Eitelberger das für die Wiener kunsthistorische Lehre in Zukunft verbindliche Arbeiten vor Originalen. Obwohl er schon 1851 in seiner Bitte um die Verleihung einer Professur darauf hingewiesen hatte, dass sich die Gipssammlung der *Akademie der bildenden Künste* gut dafür eignen würde, als Lehrmittel vor Ort für die Universitätsstudierenden zu dienen,[6] und auch öffentliche Museen zur Verfügung gestanden hätten, wurde die erste im Vorlesungsverzeichnis angeführte Lehrveranstaltung vor Originalen erst 1864/65 angeboten. In der Dekade danach wurden 40 Prozent aller kunsthistorischen Lehrveranstaltungen vor Objekten ausgeführt – nur eine einzige nicht im *Österreichischen Museum.* Eitelberger war sich der Beeinflussung durchaus bewusst: »In meiner Stellung als Director des österreichischen Museums war es mir gegönnt, einen künstlerischen Anschauungsunterricht für Studierende der Universität zu ertheilen.«[7]

4 Eitelberger war mit Heider bei den von Joseph Daniel Böhm abgehaltenen Vorträgen und Diskussionen zu kunsthistorischen Fragen im Rahmen von dessen Privatsammlung in Kontakt gekommen (siehe dazu den Beitrag von Andrea Mayr in diesem Band) und sollte später sein Mitherausgeber bei den 1858 erschienen *Mittelalterlichen Kunstdenkmälern des österreichischen Kaiserstaates* sein.

5 Alle Quellen zu Eitelbergers Bestellungsgeschichte und universitärer Tätigkeit vor 1852 sind gut aufgearbeitet bei T. von Borodajkewycz, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: K. Oettinger/M. Rassem (Hg.), Festschrift für Hans Sedlmayr, München 1962, S. 321–348. Darauf basierend Höflechner/Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz (zit. Anm. 3). Der Abschnitt »Kunstgeschichte an der Universität Wien« basiert auf T. Jenni/R. Rosenberg, Die Analyse der Objekte und das Studium der Quellen – Wiens Beitrag zur Etablierung einer universitären Kunstgeschichte, in: Reflexive Innenansichten aus der Universität (hg. von K. A. Fröschl u. a.), Wien 2015, S. 121–134.

6 Ddo 1851 VI 24 Wien in AVA-MinCU 4 (Wien) Phil Kunstgeschichte 9265 ex 1851, zitiert in: Höflechner/Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz (zit. Anm. 3), S. 11.

7 R. Eitelberger von Edelberg, Zur Publication des Libro della Pittura des Leonardo da Vinci nach der vatikanischen Handschrift, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 4, 1881, S. 280–292, hier S. 281.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Die spezifische Zusammensetzung und Ausrichtung der Sammlung prägte in weiterer Folge die Ausrichtung des Faches mit: die bereits vorformulierte Abkehr von an der philosophischen Ästhetik ausgerichteten zusammenhängenden Kunstgeschichten, die Auseinandersetzung mit Werken, die zuvor allenfalls den Randgebieten des Faches zugeordnet worden waren, und die Orientierung am einzelnen Kunstwerk.

Im *Österreichischen Museum* fanden in weiterer Folge auch eine Reihe von seinen Schülern Anstellung (etwa Franz Schestag, der nach Museumsgründung auf Materialsuche in die Kronländer entsandt wurde, Eduard Chmelar und Albert Ilg), auch das eine Tradition, die nach Eitelbergers Tod nicht abriss (Alois Riegl).

Der zweite Schwerpunkt von Eitelbergers Lehre lag im philologisch-kritischen, akribischen Studium der Quellenschriften, um auch eine philologisch sichere Grundlage des Faches zu schaffen. Dies mündete in den ab 1871 von ihm herausgegebenen *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters*[8] und dem ab 1883 von ihm mitbegründeten[9] *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen,* dessen Ziel es auch war, das »zumeist brach gelegene historische Quellenmaterial« zugänglich zu machen.

Anfang der 1870er Jahre wurde klar, dass Eitelbergers vielfältiges Engagement außerhalb der Universität eine Unterstützung des Lehrbetriebs notwendig mache. Auch hier wurde Eitelberger selbst tätig und reiste 1873 nach Deutschland, um potenzielle Kandidaten zu erkunden.[10] Man einigte sich jedoch schnell auf den in Wien ausgebildeten Moritz Thausing, der bereits in seiner Antrittsvorlesung 1873 ein klares methodologisch fundiertes Programm der jungen Wissenschaft entwerfen sollte, das zwar Ähnlichkeiten mit Eitelbergers Vorstellungen aufwies, sich in seiner Stringenz jedoch von ihm abhob. Eitelberger, der sich nie nur als Wissenschaftler positioniert hatte, dessen vielfältige außeruniversitäre Verbindungen, Stellungnahmen zu zeitgenössischen kunstpolitischen Fragen und nicht zuletzt museumspolitische Tätigkeiten einen Gutteil seiner Zeit beanspruchten, war zwar als erster Professor maßgeblich für die Ausarbeitung einer Reihe von Schwerpunkten der Wiener Kunstgeschichte verantwortlich, die Entwicklung einer klaren Systematik des Faches sollte aber seinen Nachfolgern als Aufgabe bleiben.[11] Seine universitäre Wirkung konnte sich nicht trotz, sondern wegen und im Austausch mit den vielfältigen Schauplätzen seines Schaffens entwickeln.

---

8 Dazu A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin/München 2009.

9 Bei Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 8), S. 9 f.

10 Höflechner/Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz (zit. Anm. 3), S. 23.

11 So kann Julius von Schlosser in seiner einflussreichen Geschichte der Wiener Kunstgeschichte von 1934 Eitelberger zwar als »Ahnherren« des Faches bezeichnen, die »verschriftlichte« Chronologie

Rudolf von Eitelberger und das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie*

Mit der Gründung des *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* war Eitelberger, dessen Werdegang von den massiven politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umwälzungen im ausgehenden 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt war und der die Fähigkeit besaß, auf veränderte Verhältnisse zu reagieren, untrennbar verbunden.[12] Seine praktischen und theoretischen Bemühungen auf wissenschaftlichem, publizistischem und kulturpolitischem Gebiet prägten nachhaltig die Situation der Kunst im Gewerbe und mündeten letztlich in der Gründung des den gewerblichen Zwecken in Bezug auf Geschmacksbildung und Ästhetik dienenden Museums.

Ob es sich um seine journalistisch-kritische Tätigkeit, um museale Erschließung oder wissenschaftliche Forschung handelte – Eitelberger befasste sich in all seinen Werken mit dem drohenden Verfall des Geschmacks und er erkannte die Krise, die er letztlich mit dem Zerfall der Einheit von hoher und angewandter Kunst und dem Bruch mit der Tradition der bürgerlichen Gesellschaft begründete. Was ihn in Zusammenhang mit der Verbesserung des Geschmacks besonders beschäftigte, war die Frage der Konkurrenzfähigkeit des österreichischen Kunstgewerbes. In dieser Konkurrenzfähigkeit sah er die Bedingungen für den friedlichen politischen und wirtschaftlichen Wettstreit und knüpfte große Hoffnungen an die sich ab 1851 an verschiedenen Orten in rascher Folge wiederholenden Weltausstellungen als »Jahrmärkte des Kunstgewerbes«, die eine bis dahin unbekannte Situation gegenseitiger Beeinflussung und Austauschbarkeit schufen. Nach den ersten Weltausstellungen 1851 in London und 1855 in Paris waren die österreichischen kunstgewerblichen Produkte heftiger negativer Kritik ausgesetzt. So veröffentlichte Eitelberger als Ausstellungsbesucher *Briefe über die Moderne Kunst Frankreichs* und machte für die staatliche Förderung des Kunstgewerbes Stimmung. Die Notwendigkeit, für die österreichische Produktion aktiv zu werden, war letztlich auch treibende Kraft für die Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.*

Nachdem die Idee einer höheren kunstgewerblichen Bildungseinrichtung, wenn auch in Zusammenhang mit den bestehenden Institutionen, wie etwa den Gewerbevereinen, schon länger in Österreich diskutiert worden war, entwarf Eitelberger noch

---

aber erst mit Thausings »Mittelalter« beginnen lassen. J. von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband 13, H. 2, Innsbruck 1934.

12 Zur Gründungsgeschichte vgl. P. Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien (Ausst. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000), Ostfildern-Ruit 2000.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

in London einen Plan für ein Wiener Kunstgewerbemuseum. Das *South Kensington Museum* (das spätere *Victoria and Albert Museum*) gab den unmittelbaren Anstoß für die Gründung in Wien, denn an ihm ließen sich die Organisation eines viele Zweige des Gewerbes umfassenden Museums ebenso wie schulische Einrichtungen beziehungsweise didaktische Sammlungen im Dienste des Kunstgewerbes studieren.

Eitelberger zeigte sein diplomatisches Geschick, als er 1862 anlässlich seiner Beobachtungen auf der Londoner Weltausstellung und dem Besuch des *South Kensington Museums* schrieb: »Wir sind allerdings nicht in der Position, an die kostspielige Gründung eines österreichischen Museums zu denken, wohl aber scheint es uns angemessen, ein solches vorzubereiten, damit, wenn die Zeit kommt, wir nicht unvorbereitet in dieselbe eintreten.«[13] Gleichzeitig diskutierte er mit Erzherzog Rainer die konkrete Umsetzung der Gründung. Dieser auf der Seite des bürgerlichen Liberalismus stehende, kunstinteressierte Großcousin Kaiser Franz Josephs I. wurde 1861 zum Ministerpräsidenten des Verfassungsregimes ernannt, wodurch Eitelberger in ihm den geeigneten und einflussreichen Ansprechpartner für seine innovativen Ideen fand. Eitelberger berichtete Rainer von seinen Beobachtungen auf der Weltausstellung und schrieb den ersten Gedanken der Museumsgründung dem Erzherzog zu, während dieser umgekehrt eindeutig Eitelberger als Urheber bezeichnete. Auf alle Fälle beauftragte Erzherzog Rainer ihn sofort nach dessen Rückkehr aus London mit der Abfassung einer Denkschrift anlässlich der Londoner Weltausstellung, und Eitelberger legte Rainer im Juni 1862 einen Entwurf für eine kunstgewerbliche Bildungsanstalt in Österreich vor. Der an Kunst nicht vordringlich interessierte Kaiser Franz Joseph, dem mehr an dem zu erwartenden Anstieg des Nationalwohlstandes als an der Kunstindustrie und der Verbesserung des Kunsthandwerks lag, erließ daher schon zu Beginn des Jahres 1863 ein Handschreiben, das die kaiserliche Absichtserklärung zur Gründung eines Museums für Kunst und Industrie zum Inhalt hatte.[14] Die Einrichtung der neuen Institution begann sofort nach der Übergabe der kaiserlichen Handschrift mit dem Gründungsauftrag. Die Gründung eines *Curatoriums* befürwortete Eitelberger bereits in seiner Denkschrift 1862. Bei der alle drei Jahre stattfindenden Wahl der Mitglieder wurde diplomatisch versucht, Einfluss auf verschiedenste Gebiete zu bekommen, was sich im Laufe der Jahre in Bezug auf Schenkungen, Förderungen und Ansuchen als durchweg positiv für die Entwicklung des Museums erweisen sollte. Dieses ehrenamtlich arbeitende Curatorium, das als Schnittstelle zwischen Ministerium und Direktion des Museums fungierte,

13 R. Eitelberger von Edelberg, Wie steht die Kunst in Oesterreich? Eine Betrachtung aus Anlaß der Londoner Kunstausstellung, Wien 1862, S. 29.

14 Vgl. Das k.k. Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule. Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien, Mai 1873, Wien 1873, S. 27 f. und MAK Aktenarchiv Zl. 59-1864.

stellte in Österreich aus bürokratischer Sicht eine echte Neuerung dar und hatte vermutlich das *Board of Trustees* oder ähnliche Institutionen an englischen Anstalten zum Vorbild. Eitelberger wurde vom Unterrichtsministerium ein provisorisches Comité zur Seite gestellt;[15] zu seinen Aufgaben zählten die Umgestaltung des Ballhauses, die Beschaffung der Objekte und die Ausarbeitung der Statuten, die bereits Zweck und Umfang des Museums, die Benützung und das System der Sammlungen, die Organisation der Institutsleitung und die Gründung von Hilfsanstalten festlegten.[16]

Jacob von Falke übernahm die Revision, bevor am 31. März 1864 die Eröffnung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* als erstes staatliches Museum der Monarchie von höchster Stelle vollzogen war. Eitelberger plädierte für die Benennung der Institution als »Österreichisches Museum für Kunst und Industrie« und erhoffte, sich durch die Namensgebung einen breiteren Aktionsradius zu schaffen, der gleichwohl Erzeugnisse der Kunstindustrie als auch Kunstwerke umfasste und zugleich das Festhalten am Anspruch auf ästhetische und technologische Zielsetzungen signalisierte.

Am Gründungstag erfolgte auch die Ernennung der für die Institution in Zukunft arbeitenden Personen. Eitelbergers Ernennung zum Direktor ging im gleichen Jahr seine Berufung in den Unterrichtsrat des Staatsministeriums voraus, womit sein Einfluss in Gesetzesfragen, Personalpolitik und Organisation der staatlichen Institutionen gesichert war. Jacob von Falkes Ernennung zum Organisator des Sammlungssystems und ersten Custos plante Eitelberger von langer Hand. Die Zusammenarbeit sollte sich über fast 25 Jahre als äußerst fruchtbar herausstellen, indem Eitelberger die Kontakte knüpfte, während Falke im Hintergrund als der wissenschaftliche Kopf der Anstalt fungierte.

Noch 1864 wurden europaweit ehrenamtlich tätige Korrespondenten ernannt, ab 1869 sogar weltweit. Ein enger Schriftverkehr und ein Zusenden neuer Kataloge, Fotografien und Reglements hielten das Museum in Wien auf dem neuesten Stand der internationalen Entwicklungen.

Eitelberger kam die umfangreiche Aufgabe zu, in den Kronländern die Sichtung der vom Kaiser zur Verfügung gestellten Sammlungen vorzunehmen. Mit dem *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* wurde ein Museum gegründet, dessen Samm-

15 Diesem gehören Gustav Adolf Heider, Kunstreferent im Unterrichtsministerium, Carl Lewinsky, Sektionschef im Unterrichtsministerium und Johann Gabriel Seidl, Custos der kaiserlichen Schatzkammer, an.

16 Statuten des k.k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie, 31.03.1864, Genehmigt mit dem Allerhöchsten Handschreiben Sr. K. u. k. Apostol. Majestät des Kaisers vom 31. März 1864 an den Staatsminister Ritter von Schmerling.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

lungen erst im Nachhinein zusammengestellt wurden. Am Anfang stand die konkrete Aufgabe, die Schaustücke, die ein Museum ausmachen, zu organisieren.

Die von Eitelberger und Falke nach Gottfried Sempers Vorbild ausgearbeitete Systematik der Sammlungen, nach Material und Technik in 24 Klassen getrennt, war Leitfaden für die Sammlungspolitik. Ziel am Eröffnungstag des Museums war es, aus jedem Bereich und aus jeder Epoche der angewandten Kunst mindestens einen exemplarischen Gegenstand zu präsentieren. Der Wille zur Vollständigkeit brachte es mit sich, dass zu Beginn neben kurzfristigen Leihgaben vorwiegend ganze Sammlungen eingegliedert und die verbleibenden Lücken von Reproduktionen abgedeckt wurden, wobei sich der Bogen von Gipsabguss über Galvanoplastik bis zu Fotografien spannte.

Am 12. Mai 1864 wurde das Museum auf dem Gelände der Hofburg mit 2000 Exponaten eröffnet. Erstmals wurde eine Privatsammlung des Kaisers der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, das im Eigentum des Kaisers stehende Ballhaus, der ehemalige Turnsaal, wurde für die gewerbliche Bildung geräumt. Heinrich von Ferstel erhielt den Auftrag, den Bau für die provisorische Unterbringung der Sammlungen bestmöglich zu adaptieren. Den Architekten kannte Eitelberger bereits seit dessen Studienzeit am Wiener Polytechnikum, als der junge Ferstel im Herbst 1849 gemeinsam mit Studienkollegen gebeten hatte, dass Eitelberger für Architekturschüler kunsthistorische Vorträge halten möge.[17] Hieraus entwickelte sich über die Jahre eine freundschaftliche Zusammenarbeit, die sich zuerst in ihrer gemeinsamen Publikation zur Wiener Stadterweiterung *Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus* niederschlug und in mehreren gemeinsamen Bauprojekten mündete.[18]

Für die ersten Räumlichkeiten des Museums wurden neben der Aufstellung der Sammlungsobjekte auch Ateliers zum Kopieren, für die Abnahme von Gipsabgüssen, für das Photographische Atelier sowie eine Bibliothek und eine Kanzlei eingerichtet. Aufgrund der eingeschränkten Ausstellungsfläche im Ballhaus und um die Öffentlichkeit für die Institution zu gewinnen, wurden Vorträge veranstaltet, Publikationen herausgegeben und Wanderausstellungen organisiert. Schon in diesem Stadium keimten die Ideen für die Schaffung eines großen, allen Anforderungen gerecht werdenden Museumsbaus, mit dem Ferstel 1866 beauftragt wurde.

Im engen Austausch mit Eitelberger entwickelte der Architekt einen Entwurf, der sowohl auf die Funktionen und Abteilungen des Museums als auch auf die Bedürfnisse

17 R. Eitelberger von Edelberg, Heinrich Ferstel und die Votivkirche, in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 271–349. Siehe auch den Beitrag von Robert Stalla in diesem Band.

18 R. Eitelberger von Edelberg/H. Ferstel, Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus: ein Vorschlag aus Anlaß der Erweiterung der innern Stadt Wien's, Wien 1860.

der integrierten Kunstgewerbeschule Rücksicht nahm. Insbesondere bei der Ausstattung legten Eitelberger und Ferstel Wert auf die Verwendung hochwertiger Materialien und Techniken, die dem künstlerischen Nachwuchs als Anschauungsbeispiele dienen sollten.[19] Aus Kostengründen fiel die Entscheidung auf einen Materialbau, doch die Fassade wurde durch steinerne Elemente wie Sockel, Portal und Fensterlaibungen als Monumentalbau hervorgehoben. Die später anschließende Kunstgewerbeschule planten Ferstel und Eitelberger ebenfalls als Ziegelbau, doch in einer graduellen Abstufung mit Fassadenornamenten aus Terrakotta.[20] In beiden Bauprojekten gelang es Eitelberger unter Zuhilfenahme des befreundeten Architekten, seine kunst- und architekturtheoretischen Vorstellungen an zwei kleineren Ringstraßenbauten umzusetzen.[21] Als Ordinarius für Kunstgeschichte nahm er ab 1863 auf das Entstehen und die Gestaltung des Hauptgebäudes der Universität Wien und so den Ort des Instituts für Kunstgeschichte bis zur Übersiedelung in das Neue Institutsgebäude (NIG) in den 1960er Jahren Einfluss. Neben stilistischen Fragen beriet sich der Architekt Ferstel mit Eitelberger insbesondere über Fragen der Ikonografie und Gemeinschaftsstiftung. So belegt die in der Wienbibliothek im Rathaus erhaltene Korrespondenz einen Austausch der beiden über das Skulpturenprogramm der Fassade, und in der Gestaltung des Arkadenhofs als Ehrenhalle nimmt Ferstel Bezug auf Eitelbergers Idee einer identitätsstiftenden österreichischen Geschichtsgalerie.[22]

Die drei Institutionen, die hier auf ihren Gründer zurückblicken, verdanken Eitelberger daher nicht nur ihre Entstehung, sondern auch jeweils ihre Hauptgebäude, die jedes für seine Bauaufgabe wieder vorbildhaft wurde.

Bevor jedoch die Architektur Beispielcharakter ausbilden konnte, waren es die Initiativen Eitelbergers selbst, die zur Nachahmung motivierten. So wie das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* seine Entstehung dem *South Kensington Museum* verdankte, wurde es selbst zum Vorbild für zahlreiche Gründungen am europäischen Festland, wie 1867 in Berlin, 1868–1873 in Leipzig, 1869–1877 in Hamburg. Auch in den österreichischen Kronländern kam es nach dem Wiener Vorbild zu Museumsgründungen, 1873 in Brünn, 1874 in Prag, 1875 in Reichenberg und 1877 in Lemberg

19 H. Ferstel, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, in: Allgemeine Bauzeitung, 36, 1871, S. 351–355.

20 H. Ferstel, Die Kunstgewerbeschule des k.k. österreichischen Museums in Wien, in: Allgemeine Bauzeitung, 46, 1881, S. 46–48.

21 Zu Eitelbergers architekturtheoretischen Ansprüchen mehr in den Beiträgen von Timo Hagen und Jindřich Vybíral in diesem Band.

22 Siehe Entwurf des Fassadenprogramms der Universität, Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 23.468; Brief von Ferstel an Eitelberger vom 19. Juni 1879, ebenda, H.I.N. 22.860; R. Eitelberger von Edelberg, Eine österreichische Geschichtsgalerie, in: Oesterreichische Revue, 4, 1866, S. 121–137.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

und Eitelbergers Heimatstadt Olmütz. Der Glaube, Kunst und das Kunstgewerbe im Speziellen durch Lehre und Wissenschaft qualitativ verbessern zu können, war durch Eitelberger zur Doktrin erklärt worden.

Die Gründung der Kunstgewerbeschule des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*

Dieser Gedanke prägte auch die im September 1867 durch Kaiser Franz Joseph I. genehmigte Einrichtung der *Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.* Mit dem Gedanken der direkten Anknüpfung der Schule an das Museum war Eitelberger einmal mehr dem Londoner Vorbild, genauer der Kunstschule am Londoner *South Kensington Museum,* gefolgt. Und auch hier war sein wichtigster Verbündeter Erzherzog Rainer, der mit ihm den 1862 bei der Londoner Weltausstellung gefassten Vorsatz teilte, »dieses Unterrichtssystem auf Österreich zu übertragen«[23]. Die Beziehung zwischen Museum und Kunstgewerbeschule war von Anfang an eng konzipiert: Das Museum sollte als Mustersammlung dienen, »Anschauungsunterricht für Kunst« zur Verfügung stellen.[24] Es war »von vornherein nicht dazu bestimmt, rein künstlerische oder rein wissenschaftliche Zwecke zu verfolgen. Aufgabe des Museums ist und bleibt fortwährend die Hebung des Geschmackes in jenen industriellen und Künstlerkreisen, die sich mit der Kunst-Industrie beschäftigen.«[25]

Die Einrichtung der Kunstgewerbeschule vollzog die eigenständige Institutionalisierung der kunstgewerblichen Ausbildung, die den österreichischen Verwaltungsapparat fast ein Jahrhundert lang beschäftigt hatte, ohne einen stabilen Platz zwischen Kunst und Technik, Schule und Akademie gefunden zu haben. Das »Statut der Kunstgewerbeschule des k.k. österr. Museums für Kunst und Industrie«, das schon wenige Wochen nach dem kaiserlichen Handschreiben in den *Mittheilungen* des Museums veröffentlicht wurde, legte fest:

---

23 Folnesics, Rudolf Eitelberger von Edelberg (zit. Anm. 1). Mehr als drei Jahrzehnte hindurch, von 1863 bis 1897, war Erzherzog Rainer Protektor des Museums und damit auch der ihr angegliederten Kunstgewerbeschule. 1873 fungierte er als Präsident der Wiener Weltausstellung.

24 R. Eitelberger von Edelberg, Die Museen für Kunstindustrie und der Anschauungsunterricht für Kunst, in: Oesterreichische Revue, 1, 1863, S. 279–297; vgl. auch G. Fliedl, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne: Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Wien 1986, S. 72–74.

25 R. Eitelberger von Edelberg, Die Gründung der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums, in: ders., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 118–154, hier S. 118.

> Die Kunstgewerbeschule hat die Heranbildung tüchtiger Kräfte für die Bedürfnisse der Kunstindustrie zur Aufgabe. Es bilden daher jene Zweige der Kunst, welche mit den Gewerben in nächster Verbindung stehen, die Hauptgegenstände des Unterrichtes und bedingen die Gliederung der Anstalt. Diese Zweige sind: 1. Baukunst, 2. die Bildhauerei, 3. das Zeichnen und Malen.[26]

Für Eitelberger zeichnete sich in der Förderung der kunstgewerblichen Produktion die Möglichkeit ab, Kunst im Kontext der Moderne neu zu positionieren und ökonomische und künstlerische Freiheit zu verknüpfen. Davor war es geübte Praxis gewesen, Bestandteile der kunstgewerblichen Ausbildung unter die Ägide der Akademie zu stellen. Mehrfach betonte er, »die wirklichen Lebensquellen der Kunstindustrie liegen in der *echten und großen Kunst*«[27]; die Kunst lasse »sich nicht trennen in eine grosse und eine gewerbliche Kunst«[28]. Sein Wunsch, »die industriellen Erzeugnisse auf den Boden der Kunst zu stellen«[29] bzw. »Künstler [zu] bilden, welche in das Gewerbe eingreifen können«,[30] zeigt einen ganzheitlichen Anspruch, der die Kontinuität des Kollektivsingulars Kunst in seiner idealistischen Prägung und das Festhalten an der Tradition auch in der industriell geprägten Gesellschaft mit ihren kunstgewerblichen Anwendungsgebieten verbürgen sollte.[31] Die nun tatsächlich durch seine Initiative erfolgte Trennung künstlerischer und künstlerisch-handwerklicher Ausbildung folgte dem Anspruch der Professionalität und praktischen Gründen: »Es ist ein pädagogischer Grundsatz, der keinen Augenblick aus den Augen lassen darf, dass dort, wo verschiedene Bedürfnisse nach Ausbildung sich zeigen, diesen verschiedenen Bedürfnissen durch Gründung von selbständigen Lehranstalten entsprochen werden muss.«[32]

Die »Vorbereitungsschule« bereitete »Zöglinge« ab einem Mindestalter von 14 Jahren auf den Fachunterricht vor (in diesem Alter wurde beispielsweise 1876 Gustav Klimt

---

26 Statut der Kunstgewerbeschule des k.k. österr. Museums für Kunst und Industrie, in: Mittheilungen des k.k. oesterr. Museums für Kunst und Industrie, 3, 15.10.1867, S. 3–10, hier S. 3.

27 Eitelberger, Die Museen für Kunstindustrie und der Anschauungsunterricht für Kunst (zit. Anm. 24), S. 296.

28 Eitelberger, Die Gründung der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums (zit. Anm. 25), S. 121.

29 Eitelberger, Die Museen für Kunstindustrie und der Anschauungsunterricht für Kunst (zit. Anm. 24), S. 284.

30 Eitelberger, Die Gründung der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums (zit. Anm. 25), S. 123.

31 Fliedl, Kunst und Lehre (zit. Anm. 24), S. 83.

32 R. Eitelberger von Edelberg, Die Wiener Akademie im Jahre 1872 und die österreichischen Staats-Pensionäre in Rom 1873, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, II (zit. Anm. 25), S. 1–19, hier S. 3.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

aufgenommen). Die »Fachschulen«, also der Unterricht der Hauptgegenstände, waren ab 16 Jahren zugänglich. Hinzu kamen Vorlesungen durch verschiedene »Docenten« über »Perspective, Projections- und Schattenlehre«, über Stillehre, Chemie, Kunstgeschichte (durch Albert Ilg) und Anatomie.[33] Als der Unterricht am 15. Oktober 1868, bereits ein Jahr nach dem kaiserlichen Gründungsdekret, begann, waren 78 Studierende eingeschrieben, davon sieben weibliche. Dass, anders als an der *Akademie der bildenden Künste,* von Anfang an Schülerinnen zum Unterricht zugelassen waren, musste Eitelberger gegenüber dem Ministerium begründen: »Die Aufnahme derselben […] schien dem Aufsichtsrathe gegenüber den heutigen Anschauungen und den modernen Bestrebungen zur Verbesserung des Frauenloses eine Pflicht zu sein.«[34] Der vorliegende Band vermag diese Bestrebungen tiefer zu beleuchten: Eitelbergers Ehefrau Jeanette (geb. Lott) war Mitbegründerin des *Wiener Frauenerwerbvereins,* der Verdienstmöglichkeiten für Frauen förderte, darunter eine eigene Zeichenschule, eine Nähstube mit Basar, einen Handschuhnähkurs und Handelskurse für Frauen.[35] Setzt man dieses Engagement in den Kontext von Eitelbergers politisch-ökonomische Überlegungen, so wird deutlich, dass diese in der Gründung der Kunstgewerbeschule vielleicht klarer als in jeder anderen von ihm gegründeten Institution ihren Ausdruck fanden.

Die erste Unterrichtsstätte der Kunstgewerbeschule befand sich im Palais Brenner in der Währingerstraße[36], ehe sie 1872 in das Dachgeschoss des neuen Museums am Stubenring übersiedelte. Noch immer trägt ein Treppenaufgang im MAK die Bezeichnung »Schulstiege«. 1877 konnte die Kunstgewerbeschule in ihr eigenes Haus an der Ringstraße, direkt neben dem Museum, einziehen. Auch diesmal kam Heinrich von Ferstel als Architekt zum Zug, und auch diesmal setzte Eitelberger den von ihm favorisierten Stil der Renaissance durch. Die schlichte, aber würdevolle Fassade der neuen Kunstgewerbeschule steht in deutlichem Kontrast zu Theophil von Hansens prunkvollem Neubau der *Akademie der bildenden Künste,* der nur wenige Monate nach dem Neubau der Kunstgewerbeschule eingeweiht wurde.

---

33 Das k.k. Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule. Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien, Mai 1873, Wien 1873, S. 71.

34 Eitelberger an das Ministerium für Cultus und Unterricht, zit. nach B. Reinhold, »Weibliche artistische Arbeitskräfte« in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unbequemer Rückblick, in: G. Bast/A. Seipenbusch-Hufschmied/P. Werkner (Hg.), 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung, Berlin/Boston 2017, S. 158–163, hier S. 159.

35 Vgl. den Beitrag von Ingeborg Schemper in diesem Band sowie S. Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei – Plastik – Architektur, Wien 1994, S. 32.

36 An der Stelle des ehemaligen barocken Palais Brenner, Ecke Währingerstraße/Schwarzspanierstraße, befindet sich heute das Anatomische Institut.

Der Blick auf die nach Unterrichtsjahrgängen dargestellten Fächer[37] zeigt ein hohes Maß an personeller und organisatorischer Kontinuität – allerdings nur, solange Eitelberger als Museumsdirektor im Amt war. Sie bricht nach dem Ende seiner Ära sofort ab und macht vielfachen Verzweigungen und Diversifizierungen Platz. Wie sehr das Ausbildungsangebot der neuen Kunstgewerbeschule im Sinne von Handel und Gewerbe angelegt war, zeigt ein »Rundschreiben der Handels- und Gewerbekammer für das Erzherzogthum Österreich unter der Enns«[38], das im Sommer 1868 den Unterrichtsbeginn an der neuen Kunstgewerbeschule ankündigte. Es hebt ihre Aufgaben hervor, »Zeichner und Modelleure für Fabriken und Gewerbe, dann Zeichen- und Modellirlehrer für Gewerbeschulen heranzubilden«. Die Schule, eine »höchst liberale Institution«, richte sich auch an Hospitanten »zur Vervollständigung ihrer künstlerischen Ausbildung«, wobei »die Lehrmittel des Museums vollständig zu benützen« seien. Das Rundschreiben belegt die Bedeutung der Kunstgewerbeschule als einer übergeordneten Anstalt der Gewerbeschulen. »Die Herren Fabrikanten und Besitzer von Werkstätten« werden darin ausdrücklich angesprochen. So vollendete die Etablierung der Kunstgewerbeschule die Mission des Museums als erster Ausbildungsstätte der Monarchie.

Ihre zentralistische Stellung wurde nochmals verstärkt, als 1882 eine gemeinsame Verwaltung der gewerblichen Fachschulen in den habsburgischen Kronländern gebildet wurde. Ist es verwunderlich, dass Eitelberger zeitweilig Präsident der Fachschulkommission und Beirat für Kunstangelegenheiten im Ministerium für Cultus und Unterricht war? »Die Central-Commission, das Museum und die Kunstgewerbeschule bildeten die Grundlage für eine zentralistische Organisation der kunstgewerblichen Ausbildung in der österreichischen Reichshälfte.«[39]

So verbanden Museum und Schule ihre pädagogische Schlüsselrolle mit einer durchaus politischen Aufgabe. Von Eitelberger abwärts »betrachteten die Pädagogen in Wien die Fachschulen als eine integrale Komponente der österreichischen Mission, die Kronländer zu assimilieren«.[40] Innerhalb des komplexen und ambivalenten Unterfangens der Konzeption einer österreichischen Identität, die die verschiedensten Kulturen der Kron-

37 M. Dorner-Bauer/V. Gitzl/S. Herkt/P. Werkner, Genealogie der Unterrichtsfächer und Studiengänge 1868–2017, in: 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien (zit. Anm. 34), S. 317–413. Vgl. auch V. Gitzl, Genealogien der Klassen. Die historische Entwicklung der Klassen/Studienrichtungen an der Kunstgewerbeschule Wien in den Jahren 1867 bis 1937, Dipl-Arb., Univ. für angewandte Kunst Wien, 2016.

38 Rundschreiben vom 31.08.1868, Z. 2336/1868, Kopie bei Patrick Werkner.

39 D. Reynolds, Die österreichische Synthese. Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums, in: Noever (Hg.), Kunst und Industrie (zit. Anm. 12), S. 203–218, hier S. 208.

40 Ebenda, S. 217.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

länder zu integrieren vermochte, war die Kunstgewerbeschule auch als ein Instrument zur Festigung des österreichischen Staatsgedankens gedacht.

Zumindest ein Jahrzehnt funktionierten Museum und Kunstgewerbeschule in dem von Eitelberger anvisierten Schema, brachten dem österreichischen Kunstgewerbe internationale Erfolge und der Industrie die erhofften Aufträge.[41] Aber schon 1877 wurden Differenzen im Hinblick auf Struktur und Ausrichtung der beiden Institutionen sichtbar.[42] Als Eitelberger im Jahr 1885 starb, hatte sich das fast zwei Jahrzehnte hindurch an der Kunstgewerbeschule praktizierte Unterrichtssystem des Kopierens großer Vorbilder überlebt.

Die Transformationen der 1880er Jahre, einer Zeit der sich formierenden europäischen Avantgarden, mussten letztlich auch, am Ende des Jahrhunderts, zur Lossagung der Schule von der Vormundschaft des Museums führen. Die Überzeugung, dass der historische Kanon gerade der Entwicklung des praxisnahen Kunstgewerbes eher hinderdenn förderlich sei, setzte sich im Zuge einer tiefgreifenden Reformdebatte durch.[43] Unter dem neuen Direktor Felician von Myrbach erfolgten jene Umbildungen und Berufungen, welche die Kunstgewerbeschule zu einer der Wiegen der Wiener Kunstblüte um 1900 machten. Josef Hoffmann, Kolo Moser und Alfred Roller wurden in schneller Folge als Professoren berufen und die mittlerweile alte Garde aus Eitelbergers Zeit durch weitere Secessionskünstler ersetzt.

Seit 1900 gingen Museum und Kunstgewerbeschule eigene Wege. Definitiv wurde die Trennung erst im Jahr 1909, als beide Institutionen der Zuständigkeit zweier verschiedener Ministerien untergeordnet wurden, das Museum dem Ministerium für Öffentliche Arbeiten, die Schule dem Ministerium für Cultus und Unterricht.

150 Jahre nach dem von Eitelberger angestrebten kaiserlichen Gründungsdekret der Kunstgewerbeschule ist ihm dieser Band gewidmet, herausgegeben von Vertreterinnen und Vertretern dreier von ihm gegründeter Institutionen, die mit seinem Lebenswerk aufs Engste verbunden sind: das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, das Museum für angewandte Kunst und der Universität für angewandte Kunst Wien. Es ist zu vermuten: Eitelberger, »Netzwerker der Kunstwelt«, hätte seine Freude gehabt.

---

41 Beispielsweise würdigte Julius Lessing, der Direktor des Berliner Gewerbe-Museums, die Leistungen des Museums und der Schule als hervorragend. Siehe seinen Bericht über die Pariser Weltausstellung 1878, abgedruckt in: Eitelberger, Die Gründung der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums (zit. Anm. 25), S. 152–154.

42 Vgl. Fliedl, Kunst und Lehre (zit. Anm. 24), S. 129 ff.

43 Vgl. die Äußerungen von Franz Wickhoff, 1898, Otto Wagner, 1899 und Alfred Roller, in: Fliedl, Kunst und Lehre (zit. Anm. 24), S. 144–146, S. 164 sowie D. Reynolds, Vom Nutzen und Nachteil des Historismus für das Leben. Alois Riegls Beitrag zur Frage der kunstgewerblichen Reform, in: Noever (Hg.), Kunst und Industrie (zit. Anm. 12), S. 20–29.

Uns bleibt zu hoffen, mit dieser Publikation ein neues Kapitel der Auseinandersetzung mit der facettenreichen Gründungsfigur Eitelberger aufgeschlagen zu haben, dem noch zahlreiche weitere nachfolgen mögen.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv.-Nr. Pf 5158:C [4]).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

KUNSTTHEORIE

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Werner Telesko

Der Kunsthistoriker Rudolf von Eitelberger und die Autonomieästhetik seiner Zeit

In den folgenden Ausführungen soll es darum gehen, auf der Basis einer Auseinandersetzung mit ausgewählten Schriften Rudolf Eitelbergers (siehe Abb. 1 auf S. 14) dessen methodische Ausrichtung als Kunsthistoriker zu analysieren und neu zu kontextualisieren. Dabei wird unter anderem der fachliche Radius geweitet und der im epochalen Werk *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) manifeste Ansatz des einflussreichen Musikkritikers Eduard Hanslick (1825–1904) mit den Zielen der beginnenden *Wiener Schule der Kunstgeschichte*, für die Eitelberger paradigmatisch steht, verglichen. Ein solches Verfahren erfährt insofern eine Unterstützung durch die zeitgenössische Quellenlage, als Hanslick seine dezidiert autonomieästhetisch unterlegte Argumentation in entscheidenden Passagen unter – allerdings polarisierender – Bezugnahme auf die Malerei entwickelte.[1]

Gemeinhin wird der methodische Ansatz Eitelbergers, des Begründers der Wiener Kunstgeschichte, als wichtiger Teil der ambitionierten und umfassenden Bildungsreformen des österreichischen Ministers für Cultus und Unterricht, Leo Graf Thun-Hohenstein (1811–1888) (Abb. 1), gesehen, denen zufolge unter anderem die wissenschaftliche Beschäftigung mit bildender Kunst auf eine völlig neue Grundlage gestellt werden sollte.[2] Eine deutliche Betonung des Studiums am Objekt war nun dazu ausersehen, philosophische Spekulationen zu ersetzen. An Postulaten zur Realisierung dieser po-

1 Vgl. A. Gottdang, Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915, München/Berlin 2004, S. 275–284. Die unterschiedlichen inhaltlichen Ausformungen der Autonomieästhetik sind je nach Gattung entsprechend breit und reichen von der Idee der »absoluten Musik«, nach der musikalischer Inhalt allein in der erscheinenden Form begründet liege, bis hin zu der für die bildende Kunst essentiellen Autonomieästhetik von Karl Philipp Moritz (1756–1793) mit ihrem Credo des »in sich vollendeten Ganzen«. Zu letzterer siehe: Ch. Scholl, Wahre Erben? Autonomieästhetik und Kunstpublizistik nach Johann Heinrich Meyer, in: A. Rosenbaum/J. Rössler/H. Tausch (Hg.), Johann Heinrich Meyer (Ästhetik um 1800, 9), Göttingen 2013, S. 325–346.

2 Grundlegend: H. Lentze, Die Universitätsreform des Ministers Graf Leo Thun-Hohenstein (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse, 239/2), Graz/Wien/Köln 1962; C. Aichner/B. Mazohl (Hg.), Die Thun-Hohenstein'schen Universitätsreformen 1849–1860. Konzeption – Umsetzung – Nachwirkungen (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 115), Wien/Köln/Weimar 2017.



Abb. 1: Leo Graf Thun-Hohenstein, Lithografie von Josef Kriehuber, 1850, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.

sitivistisch-empirischen Zielsetzungen fehlte es nicht; entscheidend bleiben aber die konkreten Ansätze, die Eitelberger selbst favorisierte und letztlich auch umsetzte. So sollen im Folgenden vor allem die wissenschaftliche Sprache sowie die methodischen Leitlinien, derer Eitelberger sich konkret bediente, im Zentrum stehen.

Als durchaus überraschend kann dabei gelten, dass Differenzen zu Hanslicks radikalästhetischem Ansatz deutlich in den Vordergrund treten. Dessen methodischer »turn« nach 1854 – hin zu einer Autonomieästhetik – lässt sich, um dies als Ergebnis gleich vorwegzunehmen, bei Eitelberger überraschenderweise nicht konstatieren. Für den Kunsthistoriker ist das Revolutionsjahr 1848 ein markanter Einschnitt, aber er bleibt auch nachher »politisch« in seinem Denken und seinem Schreibstil, ganz zu schweigen von seinem starken und breitgefächerten Engagement im Rahmen der Kunstpolitik Kaiser Franz Josephs I. (1830–1916). In diesem Sinn waren für ihn – seit seiner Antrittsvorlesung als Dozent im Oktober 1847 – durchweg die sozialen und politischen Rahmenbedingungen, unter denen Künstler arbeiteten, wichtig.[3] »Lebensfragen«

3 Vgl. G. Vasold, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten (Rombach Edition Parabasen, 4), Freiburg/B. 2004, S. 88–90, S. 93 (mit entsprechenden Quellenhinweisen); M. Rampley, The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918, University Park (PA) 2013, S. 142; siehe hierzu vor

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

(Eitelberger)[4] standen in dieser Hinsicht bei Eitelberger hierarchisch deutlich über den *Stilfragen,* um Alois Riegls bekannte Schrift aus dem Jahr 1893 zu zitieren. Einen dezidiert empirischen Zugang favorisierte Eitelberger eigentlich nur dort, wo es um pädagogische Zielsetzungen ging – im Anschauungsunterricht auf der Basis von Originalen[5] sowie im Rahmen der Edition der *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit,* die ab 1870 auf seine Initiative zurückging.

Eitelberger als *homo oeconomicus*

Generell charakteristisch für Eitelbergers Denk- und Wirkungsradien ist die durchgehende Einbeziehung des europäischen Vergleichsmaßstabs in seinen Arbeiten zur österreichischen Kunstproduktion. Aus diesem Grund soll ein aus meiner Sicht typischer Zugang des Kunsthistorikers gleich an den Beginn der vorliegenden Ausführungen gestellt werden: Im Januar 1878 verfasste er *Volkswirtschaftliche Betrachtungen über die oesterreichische Kunstindustrie.*[6] Anlass dazu war die »Weihnachtsausstellung« im *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie,* dem heutigen *Museum für angewandte Kunst.* Eitelberger unterstreicht dabei nachdrücklich die Relevanz der »volkswirtschaftliche[n] und didaktische[n] Seite«. In einer charakteristischen Volte geht er gar nicht auf Spezifika der Kunstproduktion selbst ein, sondern begründet den konkreten Ansatz seiner Argumentation damit, dass in Österreich gerade deshalb eine Reform nötig sei, da gegenwärtig Deutschland und Frankreich in diesem Feld eine europäische Führungsstellung innehätten. Ökonomische Fragen besitzen bei Eitelberger eine zentrale Bedeutung, was in diesen *Betrachtungen* auch zu seinem Postulat führt, das »industrielle Leben mit dem oesterreichischen Reichsgedanken [zu] amalgamieren und den artistisch-geistigen Motor nach Wien zu verlegen«.

Eitelberger nimmt hier und an anderen Stellen seines literarischen Schaffens dezidiert die Rolle eines *homo politicus* ein, der die Kultur vor allem unter den Bedingungen

---

allem die Rezension von G. Vasold, Die Wiener Schule. Ein politisches Instrument der k.u.k. Monarchie?, in: Kunstchronik, 68, 2015, H. 11, S. 540–544.

4 Es ist dies ein in seiner Antrittsrede vom 26. Oktober 1847 verwendeter Begriff, vgl. Vasold, Riegl (zit. Anm. 3), S. 89.

5 Siehe hier die am 1. Januar 1853 unterbreiteten Vorschläge Eitelbergers, vgl. T. von Borodajkewycz, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: K. Oettinger/M. Rassem (Hg.), Festschrift für Hans Sedlmayr, München 1962, S. 321–348, hier S. 331 f.

6 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Nachlass Adolf Braun, Karton 36, Fasz. 36-2-32, o. fol.

ihrer Rolle im gesellschaftlich-ökonomischen Wettkampf seiner Zeit beurteilte. Dies hat sicher auch mit der zentralen Funktion des *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* in Wien zu tun, als dessen Gründungsdirektor er seit 1864 amtierte. In diesem Sinn war kulturelle Produktion für ihn eigentlich nichts anderes als eine Fortsetzung der Auseinandersetzungen um die Hegemonie in Europa mit anderen Mitteln. Das Museum diente ihm nicht nur als Stätte der wissenschaftlichen Erforschung der gesammelten und präsentierten Objekte, sondern ebenso als Basis für »friedliche Wettkämpfe«[7] zwischen den Nationen Europas. So war Eitelberger hochzufrieden, als er registrierte, dass anlässlich der *Kunst- und Kunstgewerbeausstellung* in München (1876) weniger die deutschen Aussteller (und somit das von diesen vertretene neugegründete Zweite Deutsche Kaiserreich) einen Erfolg einheimsten als vielmehr die Habsburgermonarchie, womit er sein ambitioniertes Museumsprogramm mehr als bestätigt ansehen konnte.[8] Es ist charakteristisch, dass er sich in diesem Zusammenhang in zeittypischer Weise auch mit Fragen der unterschiedlichen Stilmodi der Renaissance beschäftigte – allerdings nicht um ihrer selbst willen als vielmehr im Sinne ihrer kulturpolitischen Instrumentalisierbarkeit. So waren er und seine Kollegen stolz darauf, für das Kunstgewerbe einen neuen österreichischen Renaissance-Mischstil mit dezidiert südlichen Elementen entwickelt zu haben, der sich aus ihrer Sicht wohltuend vom schweren deutschen Renaissancemodus abheben sollte.[9] Diese Frage der historistischen (Neu-)Interpretation des Renaissancestils war aber keine Nebensächlichkeit, wie man aus heutiger Perspektive vielleicht denken könnte, sondern ein zentrales Feld damaliger Diskussionen, was sich damals in Bezug auf nationale Zuschreibungen konkret auch darin äußerte, dass die Deutschen die Österreicher häufig als dekadent und kosmopolitisch ansahen, die Österreicher die Deutschen hingegen als schwerfällige und uninspirierte Kopisten.[10]

Das einleitende Fallbeispiel vermag in instruktiver Weise den generellen Zugang des Kunsthistorikers Eitelberger zu Fragen des kulturellen Erbes zu illustrieren: Immer steht der komparatistische Gesichtspunkt im Vordergrund, und die kulturelle Dimension ist in seiner Denkweise nie von den weiten Sphären des Politischen und Ökono-

7 Vgl. D. Reynolds-Cordileone, The Austrian Museum for Art and Industry: Historicism and National Identity in Vienna 1863–1900, in: Austrian Studies, 16, 2008 (From »Ausgleich« to »Jahrhundertwende«: Literature and Culture, 1867–1890), S. 123–141, hier S. 127.

8 Ebenda, S. 128.

9 Ebenda, S. 130. Alois Riegl meinte, in dieser zeittypischen Propagierung der Vorbildhaftigkeit der Neorenaissance eine Fehlentwicklung zu erkennen, vgl. Vasold, Riegl (zit. Anm. 3), S. 59, S. 62, S. 65, S. 68 f.

10 Reynolds-Cordileone, Austrian Museum (zit. Anm. 7), S. 133; grundsätzlich: M. Rampley, Design Reform in the Habsburg Empire: Technology, Aesthetics and Ideology, in: Journal of Design History, 23, 2010, H. 3, S. 247–264, hier S. 251.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

mischen getrennt. In diesem Sinn war für Eitelberger auch die »awareness of diversity«, wie die Kunsthistorikerin Diana Reynolds-Cordileone diese Haltung einmal bezeichnete,[11] eine essentielle Basis, die zu Österreichs bzw. Habsburgs Größe geführt habe. Aus dieser Perspektive versuchte er das *Österreichische Museum für Kunst und Industrie* als supranationalen und unparteiischen »Wächter«[12] österreichischer Volkskunst zu positionieren, im weiteren Sinne strategisch als eine Institution, »that addressed internal economic concerns«[13]. Diese Einstellung fand unter anderem im intensiven Export des Typs der Kunstgewerbeschule innerhalb der Habsburgermonarchie Ausdruck.[14]

Eitelbergers Quelleneditionen

Auch bei jenen Unternehmungen, die der umtriebige Eitelberger auf scheinbar rein wissenschaftlichem Terrain begründete, hatte er stets den größeren Rezipientenkreis im Blick. Dies gilt etwa für die von ihm initiierte Edition der *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* ab dem Jahr 1870,[15] die Eitelberger »in deutscher Übersetzung einem grösseren Publicum zugänglich machen«[16] wollte. Allerdings konnte nur ein Bruchteil dieses ambitionierten Vorhabens realisiert werden. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass es dem studierten Philologen Eitelberger nicht nur um die editorische Qualität seines Projekts ging, sondern vor allem um eine erstmalige deutsche Bearbeitung der Quellen, da, wie er feststellte, mit der Ausnahme der Schriften Giorgio Vasaris (1511–1574) die wichtigsten Schriften nicht in deutscher Übersetzung vorlagen.[17] Dementsprechend legte er auf eine Bereitstellung von Übersetzungen und Kommentaren besonderes Gewicht.[18] Aus seinem Vorhaben, auf jeden Fall Übersetzungen der Quellen anzufertigen sowie auf ihre Verständlichkeit

11 Reynolds-Cordileone, Austrian Museum (zit. Anm. 7), S. 137.
12 Ebenda, S. 138.
13 Rampley, Design Reform (zit. Anm. 10), S. 251.
14 Vgl. Vasold, Riegl (zit. Anm. 3), S. 68 f.; Rampley, Vienna School (zit. Anm. 3), S. 121.
15 Vgl. A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin/München 2009; M. Rampley, The Idea of a Scientific Discipline: Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna, 1847–1873, in: Art History, 34, 2011, H. 1, S. 54–79, hier S. 67 f.; Rampley, Vienna School (zit. Anm. 3), S. 26–28.
16 Eitelberger (1870), zitiert nach: Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 23 (mit Quellennachweis).
17 Ebenda, S. 25.
18 Ebenda.

zu achten, wird das vitale Bestreben deutlich, den Quellenwert dieser Editionen auch dem zeitgenössischen Künstler zugänglich machen zu können.[19]

Seine grundlegende methodische Basis besitzt dieses Konzept in der für die Frühzeit der *Wiener Schule der Kunstgeschichte* prägenden Verbindung zwischen der Lehrkanzel für Kunstgeschichte und dem im Jahr 1854 gegründeten *Institut für Österreichische Geschichtsforschung* im Zeichen explizit quellenorientierter Methodik zum vornehmlichen Zweck der »Analyse eines empirisch gegebenen Sachverhalts«[20]. Nicht ohne Grund betrachtete Moriz Thausing (1838–1884), Schüler Eitelbergers und außerordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Wiener Universität, der die Trennung zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte vorantrieb, die Rolle letzterer explizit als »Hilfswissenschaft der allgemeinen Geschichte«[21]. In diesem Kontext ist auch Eitelbergers Rolle als Direktor des *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* zu sehen, an dem er zahlreiche Lehrübungen vor Originalen abhielt.

Eitelberger und die Bildungsreformen Leo Graf Thuns

Rudolf Eitelberger erfüllte in seiner umfangreichen, Forschung, Denkmalpflege und Museum vereinenden Ämterkumulation eines Multifunktionärs[22] nicht nur die Rolle eines Networkers und Wissenschaftspolitikers, sondern auch die eines »Initiator[s], Lehrer[s] und Wissenschaftsorganisator[s]«[23]. Sein Erfolg als Netzwerker sowie – ab 1852 – als erster Professor für Kunstgeschichte in Wien gründete aber sicher nicht auf seiner exponierten politischen Tätigkeit im Jahr 1848, denn sein Engagement während der Revolution, als er zeitweise die Leitung des politischen Teils der *Wiener Zeitung* übernommen hatte,[24] diskreditierte ihn in den Augen mancher Teile der Öffentlichkeit.

19 Ebenda, S. 26.

20 M. Seiler, Empiristische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: ders./F. Stadler (Hg.), Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999) (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst, 5), Wien 2000, S. 49–86, hier S. 57; vgl. Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 29.

21 Zitiert nach: Seiler, Motive (zit. Anm. 20), S. 64; zu Thausing: A. Rosenauer, Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 36, 1983, S. 135–139.

22 Vgl. hier die Aufzählung der Funktionen bei: Vasold, Riegl (zit. Anm. 3), S. 85 f.

23 Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 29.

24 Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 5), S. 324 f.; Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 30; M. Rampley, Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School, in: The Art Bulletin, 91, 2009, H. 4, S. 446–462, hier S. 449 f.; Rampley, Eitelberger (zit.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Auch kann nicht die kontinuierliche Lehrtätigkeit,[25] die er bereits seit 1839 ausgeübt hatte, als Grund für seine beachtliche berufliche Karriere angesehen werden. Vielmehr profitierte er von der grundsätzlichen institutionellen Neuausrichtung des Faches Kunstgeschichte, die Unterrichtsminister Leo Graf Thun mit der Ernennung Eitelbergers zum Professor am 9. November 1852 durchzusetzen vermochte.[26] In diesem Zusammenhang ging es vor allem um die Autonomiewerdung des Faches Kunstgeschichte, die zuvor zusammen mit *schöner Literatur* und *Musik* im Rahmen einer *allgemeinen Aesthetik* behandelt worden war, in Richtung einer eigenen »Schönheitslehre«[27]. Dieser Autonomisierung des Faches entsprach das von Thun – sicher auf Anraten Eitelbergers – in seinem Vortrag vom 14. Oktober 1852 formulierte Postulat, »das Studium der Aesthetik auf neue Grundlage zu stellen, nämlich die Regeln der Theorie aus einer eindringlichen Betrachtung der Denkmale der Kunst selbst zu entwickeln, und nicht wie bisher eine auf abstraktem Wege gewonnene Theorie zur Würdigung der Kunstdenkmale anzuwenden«.[28] Bei genauer Betrachtung dieser entscheidenden und in der Sekundärliteratur häufig zitierten Formulierung Minister Thuns, der Eitelberger persönlich sehr gewogen war,[29] wird auch deutlich, dass sie keinen expliziten Theorieansatz formuliert, sondern vielmehr als Anstoß zur Entwicklung einer Methodik gedacht war, deren konkrete Ausformulierung wohl Eitelbergers Wirken überlassen bleiben sollte. Die institutionelle Autonomie der Wiener Kunstgeschichte wurde somit von einem ministeriellen Handlungsauftrag begleitet, der aber im Vergleich zu Hanslicks Schrift des Jahres 1854 von kunstgeschichtlicher Seite niemals in ähnlich konziser Form umgesetzt wurde, auch wenn Eitelberger später in einer Notiz an Thun vom 22. März 1855 den Einfluss, den die »positiven Wissenschaften und die Exakten auf sie [scil. die Philosophie] ausüben«[30], hervorhob. Eitelbergers Realisierung des von ihm geschickt positi-

Anm. 15), S. 60, S. 62 (zu Eitelbergers politischen Anschauungen); Rampley, Vienna School (zit. Anm. 3), S. 144.

25 Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 5), S. 322 f.

26 Vgl. ebenda, S. 321; Seiler, Motive (zit. Anm. 20), S. 53; Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 30 f.

27 Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 30.

28 Zitiert nach: Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 5), S. 322; Seiler, Motive (zit. Anm. 20), S. 54; Vasold, Riegl (zit. Anm. 3), S. 87; C. Landerer, Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und »naturwissenschaftliche« Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik, in: Archiv für Musikwissenschaft, 61, 2004, H. 1, S. 38–53, hier S. 46; Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 31; J. Feichtinger, Wissenschaft als reflexives Projekt: von Bolzano über Freud zu Kelsen. Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938, Bielefeld 2010, S. 144.

29 Rampley, Vienna School (zit. Anm. 3), S. 15, S. 17.

30 Zitiert nach: Landerer, Ästhetik (zit. Anm. 28), S. 47. Keine Anhaltspunkte gibt es allerdings, Eitelberger als »devotee of the materialist theories of the German architect Gottfried Semper«

onierten, weil staatlicherseits offenbar erwünschten Konzepts wissenschaftlicher Exaktheit beruhte strenggenommen vornehmlich auf der Praxis des Unterrichts sowie auf der »Erschließung des Gegenstands aus den schriftlichen Quellen«[31]. Eitelberger setzte somit den in der kunstgeschichtlichen Gründungsurkunde Thuns formulierten Auftrag vor allem auf den beiden praktisch orientierten Säulen von Unterricht einerseits und Editionsvorhaben andererseits um, deren Methodik und Durchführung jedoch nicht mit einem ausformulierten Konzept aus der Feder des Kunsthistorikers verbunden waren. So sehr er in einer Eingabe an Thun vom 24. Juni 1851 von der notwendigen »Vergleichung der Kunstdenkmäler unter einander«[32] gesprochen hatte, so sehr blieb er letztlich die konkrete Einlösung dieses ambitionierten Postulats schuldig.

Kunstgeschichte und Herbartianismus

Wenn in den letzten Jahren in der Wissenschaftsgeschichte von der durchdringenden Wirkung des Herbartianismus im Kulturleben der habsburgischen Monarchie die Rede war, in deren Rahmen dieser Denkrichtung sogar der »Status einer offiziellen Erziehungs- und Bildungslehre«[33] bzw. einer »Staatsphilosophie«[34] in ihrer rigiden Ablehnung idealistischer Philosophie zugeschrieben wurde, so bietet jedenfalls das Schaffen Eitelbergers – ganz im Gegensatz zu jenem des Ästhetikers Robert Zimmermann (1828–1898) (Abb. 2), des Lieblingsschülers Bernard Bolzanos (1781–1848), kaum einen Ansatzpunkt für eine unmittelbare Zuordnung zum Herbartianismus. Zimmermann, seit 1861 Ordinarius für Philosophie an der Wiener Universität, verfolgte einen explizit formalistischen Ansatz, der zum Inhalt hatte, kognitive Dimensionen (Punkt, Linie, Fläche, hell-dunkel etc.) mit den Erfahrungen durch den Betrachter und einem Interesse an Rezeptionsästhetik zu verbinden.[35] Seine Ästhetik wurde zusammen mit Eduard Hanslicks (Abb. 3) Programm von der jüngeren Forschung auch als »Grün-

(M. Gubser, Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna, Detroit 2006, S. 106) zu interpretieren.

31 Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 31.

32 Zitiert nach: Seiler, Motive (zit. Anm. 20), S. 56; vgl. Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 5), S. 331.

33 Vgl. K. Clausberg, Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 2, 1983, S. 151–180, hier S. 159.

34 Feichtinger, Wissenschaft (zit. Anm. 28), S. 146–151.

35 Clausberg, Wiener Schule (zit. Anm. 33), S. 163; Seiler, Motive (zit. Anm. 20), S. 52 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

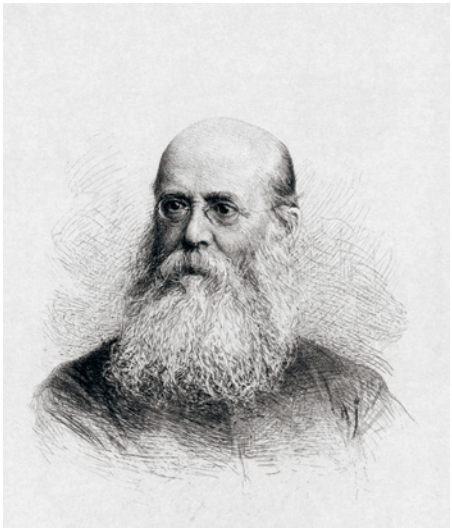


Abb. 2: Robert Zimmermann, Radierung von August Steininger, um 1890, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.



Abb. 3: Eduard Hanslick, Radierung von Peter Halm, um 1880, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.

dungsurkunde des neueren Wiener Formalismus«[36] bezeichnet. Mit Hanslick war Zimmermann bereits in gemeinsamen Prager Jahren im Kreis um Bolzano eng verbunden.[37] Der Ästhetiker Zimmermann wirkte überdies auf spätere Editionen des Textes *Vom Musikalisch-Schönen* korrigierend ein.[38] Er befruchtete mit seinem Ansatz streng formalistischer Prämissen und der Ablehnung des Idealismus wesentlich stärker die frühe *Wiener Schule der Kunstgeschichte*,[39] als das Eitelberger jemals vermocht oder intendiert hatte. Wenn man versucht, Hanslicks in gewissem Sinn methodisch ambivalentes Programm, das aber letztlich eine induktive, den Naturwissenschaften verwandte Haltung implizierte,[40] mit der Kunstgeschichte in einen Vergleich zu bringen, dann entspricht

36 Seiler, Motive (zit. Anm. 20), S. 60.

37 Ebenda; betreffend Hanslicks Verhältnis zu Herbart und Bolzano, vgl. C. Landerer, Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte, in: Österreichische Musikzeitschrift, 54, 1999, H. 9, S. 6–20.

38 Rampley, Vienna School (zit. Anm. 3), S. 33.

39 Seiler, Motive (zit. Anm. 20), S. 65.

40 Vgl. Landerer, Ästhetik (zit. Anm. 28), S. 41.

das Konzept des Musikwissenschaftlers sicher wesentlich stärker dem geistigen Erbe des Philosophen Zimmermann[41] als jenem des Kunsthistorikers Eitelberger.

Eitelberger als habsburgischer »Kunstpolitiker«

Es ist kennzeichnend, dass der eingangs skizzierte Kern von Eitelbergers Tätigkeitsfeldern schon im Ursprung mit ausgesprochen praktischen Aspekten verbunden war, da der Herausgeber bereits in der Ankündigung der Reihe der *Quellenschriften* die Edition kunstgeschichtlicher Texte »in directem Zusammenhange mit den Bestrebungen«[42] des *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* sah. Eitelberger erwartete sich dabei offenbar positive Auswirkungen auf die Kunst- und Geschmacksbildung sowie in der Folge auf den Nationalwohlstand.[43] Kunst und Wissenschaft schufen aus seiner Perspektive eine geeignete Basis, die in der Folge von der Industrie zur Förderung der gewerblichen Tätigkeit aufgenommen werden sollte. Eitelbergers »therapeutischer« Zugang, wie dies einmal der Kunsthistoriker Edwin Lachnit bezeichnete,[44] charakterisiert diese spezifische Art von Funktionalität seiner Unternehmungen, die Wissenschaft keineswegs um ihrer selbst willen begreift, sondern diese in ein fein systematisiertes Geflecht von Bestrebungen einbaut, die vor allem dem Zweck geschuldet sind, auf die – aus Eitelbergers Sicht – negativen Entwicklungen in Kunst und Kunstindustrie zum Wohl der Monarchie korrigierend zu reagieren.

Eitelbergers Schriften zur österreichischen Kunst

So nimmt es auch nicht wunder, wenn als Ausgangspunkt für Eitelbergers umfangreiche schriftstellerische Tätigkeit ein Negativbefund dient: Ihm zufolge hatte nämlich die österreichische Malerei und Plastik in der Zeit des Klassizismus und der Romantik einen veritablen Niedergang erlebt. Die Weltausstellungen der Jahre 1851, 1855 und 1862 hätten zudem deutlich gezeigt, wie schlecht es um die österreichische Kunstindustrie im europäischen Vergleich bestellt war.[45] Diesen seiner Einschätzung nach äußerst

41 Ebenda, S. 44 f.

42 Eitelberger (1870), zitiert nach: Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 34 (mit Quellennachweis).

43 Ebenda, S. 34 f.

44 E. Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 8; Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 136.

45 Vgl. Vasold, Riegl (zit. Anm. 3), S. 60.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

negativen Tendenzen hielt Eitelberger in bester Tradition seines Faches das historische Korrektiv der italienischen Renaissance entgegen, in der er das Ideal eines alle Wissensgebiete verbindenden Künstlertums zu entdecken meinte. Die *Quellenschriften* sind in dieser Hinsicht vor allem als wichtiger Baustein einer von ihm als höchst notwendig angesehenen »Erneuerung der Kunst«[46] konzipiert, nicht jedoch durch ein genuin philologisches Interesse an den Quellentexten selbst angeleitet.

Diese Art von Funktionalisierung bzw. Instrumentalisierung der untersuchten historischen Gegenstände zugunsten jeweils variierender Interessenslagen bleibt bei Eitelberger kein Einzelfall: In seinem Aufsatz *Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848*[47] geht es vor allem um die Frage, in welcher Hinsicht die österreichische Malerei dieser Zeit mit der Produktion im Ausland verbunden war. Eitelberger betrachtet die Abgeschlossenheit des Wiener Lebens in der Epoche des Vormärz für die Genremalerei als deutlichen Vorteil.[48] Seine Ausführungen lesen sich letztlich wie eine sozialhistorisch unterlegte Kulturgeschichte, die um den ständigen Referenzpunkt des »Schicksalsjahres« 1848 kreist, wobei so gut wie nie Einzelanalysen von Künstlern und Kunstwerken auftreten. In diesem Zusammenhang ist auch der später häufig strapazierte Topos zu finden, dass das »ungebrochene Volksleben Wiens […] die Genremalerei gewissermassen aus sich selbst hervorbrachte«.[49] Eingeflochten in seine Argumentation sind Passagen, welche die damals virulente Nationalitätenfrage thematisieren und diese vor dem Hintergrund der Situation im Vormärz betrachten.[50] Eitelberger interessiert demgemäß vor allem die Frage, ob das Wiener Volksstück als »nationales Tendenzstück«[51] zu betrachten sei. Ganz ähnlich sind auch andere Aufsätze Eitelbergers konzipiert: Das Werk des in Wien tätigen Malers Johann Peter Krafft (1780–1856) beurteilte er etwa vornehmlich »nach den Bedingungen, unter denen er producirte«[52]. Charakteristisch in diesem Sinn ist auch Eitelbergers Vorgangsweise, in den historischen Gegenstand, den er behandelt, eigene Imperative in Bezug auf die zeitgenössische Kunstpolitik einzu-

46 Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 15), S. 138.

47 R. Eitelberger von Edelberg, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848 [1877], in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 37–60.

48 Ebenda, S. 52.

49 Ebenda, S. 45.

50 Ebenda, S. 47.

51 Ebenda, S. 48.

52 R. Eitelberger von Edelberg, Peter Krafft [1857], in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 47), S. 61–72, hier S. 62.

flechten. In seinem Beitrag *Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert*[53] macht er etwa kein Hehl daraus, dass er es bedauert, dass man trotz der von ihm initiierten Initiativen vom Prinzip abgegangen sei, durch höfische Preisausschreibungen das Niveau der künstlerischen Arbeiten zu heben.[54] Wenn er vom »geistige[n] Bevormundungssystem«[55] der ersten Jahrhunderthälfte spricht, dann ist zudem klar, dass er hier in dezidierter Weise die Analyse mit seinem politischen Bekenntnis vermischt, das ihn nach wie vor als Befürworter der Revolution des Jahres 1848 ausweist, auch wenn er sich später davon zu distanzieren versuchte. Interessiert ist Eitelberger vor allem an kunstpolitischen Bestrebungen, die »sogenannte monumentale Kunst«[56] zu unterstützen, also etwa die Denkmalplastik im öffentlichen Raum zu fördern. Seinem seit 1848 amtierenden neuen Herrn ist das Credo geschuldet, dass nun jedem Beobachter der zeitgenössischen Situation klar sein müsse, »welch' kolossalen Fortschritt die Kunst und speciell die Plastik gemacht hat seit der Zeit, als Kaiser Franz Josef den Thron bestiegen hat«[57]. Eitelberger demonstriert damit nachdrücklich, dass er bestimmte Kunstgattungen nach Konjunkturen betrachtet, die auf Kriterien und Parametern basieren, die von ihm persönlich aufgestellt wurden. Frappant ist dabei sein fast alleiniges Interesse an der Blüte künstlerischer Gattungen in Zusammenhang mit Aufträgen von Seiten des habsburgischen Kaiserhauses. Im genannten Beitrag erfährt man etwa so gut wie nichts über einzelne Werke, schon gar nichts über ihre formalen Aspekte, sondern Eitelberger postuliert von Beginn an die seiner Meinung nach notwendige »geistige Atmosphäre«[58], die zum »Gedeihen der Plastik«[59] unerlässlich sei. Dem Zuschnitt nach kann dieses Programm in der Tradition frühneuzeitlicher absolutistischer Kunstpolitik mit ihrem unbedingten Glauben an einen direkten Zugriff des Herrschers auf die Möglichkeiten gelenkter Kulturproduktion verortet werden.

In diesem Sinn lesen sich seine Ausführungen wie eine Programmschrift kaiserlicher Kunstpolitik mit nachgeordneter historischer Zielsetzung. In seiner in der Kunstgewerbeschule des *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* gehaltenen Festrede *Geschichte und Geschichtsmalerei* aus *Anlass der Habsburgfeier am 22. December 1882* wird er noch deutlicher, da er hier explizit meint, »Geschichtsmalerei und Geschichtschreibung

53 R. Eitelberger von Edelberg, Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert [1877], in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 47), S. 104–157. Siehe dazu auch Martin Engels Beitrag im vorliegenden Band.

54 Ebenda, S. 113.

55 Ebenda, S. 115, S. 118.

56 Ebenda, S. 119.

57 Ebenda, S. 120, ähnlich S. 123; grundsätzlich: Rampley, Vienna School (zit. Anm. 3), S. 142–146.

58 Eitelberger, Plastik (zit. Anm. 53), S. 143.

59 Ebenda.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

[sic!] sollten einander näher rücken, ich möchte sagen eine ideale Ehe eingehen, um jene staatliche Mission zu erfüllen, welche auf der einen Seite der Geschichtsforschung, auf der andern [sic!] der Geschichtsmalerei zukommt«[60].

Die Funktionalisierung kunstgeschichtlicher Forschung durch Eitelberger

Aus letzterem Passus wird besonders deutlich, wie Eitelberger eine restlose Engführung zwischen wissenschaftlicher Forschung und künstlerischer Praxis als Ziel vor Augen schwebt, wobei ihm zufolge die unterschiedlichen Wirkungsradien von Wissenschaft und Kultur den Prinzipien des Staatsgedankens untergeordnet sein müssen. Konsequenterweise anempfiehlt er den Künstlern, »den großen Staatsgedanken, der in der österreichischen Geschichte so deutlich zu Tage tritt, als den leitenden Grundgedanken«[61].

Bei verschiedensten Anlässen wird diese Art der Funktionalisierung von bildender Kunst und kunstgeschichtlicher Forschung – zugunsten (scheinbar höherer) politischer Ziele – deutlich: Wenn Eitelberger von der Bedeutung des berühmten Diokletian-Palasts in Split (Dalmatien) spricht, dann hat er offenbar primär die Instrumentalisierung des reichen kulturellen Erbes der Spätantike am Balkan für die Habsburgermonarchie unter den Gesichtspunkten von Patriotismus, *renovatio* des römischen Imperiums und Traditionspflege im Blick.[62] Matthew Rampley sprach in diesem Zusammenhang kennzeichnenderweise von den »imperial attitudes«[63] Eitelbergers.

---

60 R. Eitelberger von Edelberg, Geschichte und Geschichtsmalerei. Festrede aus Anlass der Habsburgfeier am 22. December 1882 in der Kunstgewerbeschule des k.k. Oesterreichischen Museums, Wien 1882, S. 5.

61 Ebenda, S. 7. Mit dem Postulat der Förderung von Geschichtskunst durch den Staat bewegt sich Eitelberger in einer Traditionslinie, die bis auf Initiativen Joseph Freiherr von Hormayrs (1781/82–1848) und Leopold Kupelwiesers (1796–1862) zurückgeht, vgl. W. Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 314f.

62 Vgl. Rampley, Art History (zit. Anm. 24), S. 450–453 (zu Eitelbergers Studien über die mittelalterlichen Monumente Dalmatiens [1862]); Rampley, Eitelberger (zit. Anm. 15), S. 64; G. Vasold, Entre histoire de l'art à Vienne et archéologie en Dalmatie, Alois Riegl et la question d'un nouveau rapport au patrimoine romain, in: Revue germanique internationale, 16, 2012, S. 43–55, hier S. 47f.; ders., Der Blick in den tragischen Spiegel. Zur kunsthistorischen Erforschung der Spätantike in Wien um 1900, in: E. Marosi/G. Klaniczay (Hg.), The Nineteenth-Century Process of »Musealization« in Hungary and Europe (Collegium Budapest, Workshop series, 17), Budapest 2006, S. 91–112; Rampley, Vienna School (zit. Anm. 3), S. 23–25.

63 Rampley, Art History (zit. Anm. 24), S. 456; Rampley, Vienna School (zit. Anm. 3), S. 76.

Resümee – Eitelberger und die habsburgische Kulturpolitik

An der Wiege der Wiener Kunstgeschichte steht somit letztlich kein Formalästhet, sondern ein ehrgeiziger und umtriebiger Kulturideologe,[64] der als Ex-1848er – nun aber im Sold der Dynastie agierend – das politische Projekt »of maintaining the cultural cohesion of the Habsburg State«[65] in allen ihm zur Verfügung stehenden universitären, denkmalpflegerischen und musealen Tätigkeitsfeldern beförderte. Ästhetik und Kunstgeschichte sind in seinem Denken – im Gegensatz zu Alois Riegls (1858–1905) ganz anders gearteten Anschauungen[66] – nicht primär wissenschaftsimmanente Kategorien, sondern sie stehen vor allem im Dienst der habsburgischen Bemühungen im Ringen um die ästhetische Hegemonie in Europa, und dies hauptsächlich unter dem Aspekt des Kampfes gegen die angeblich französische Dominanz.[67] Zugrunde lag dem die prägende Vision eines habsburgischen »imperial outlook«[68], die den ethnisch begründeten Multikulturalismus des Vielvölkerreiches der Idee des kulturpolitischen Primats der Dynastie unterzuordnen versuchte.

Damit schließt sich – auch angesichts der schillernden Biografie Eitelbergers – zugleich der Kreis, da nur dessen geschickt betriebenes wissenschafts- und kulturpolitisches Networking, das zugleich ganz im Zeichen einer beachtlichen »institutional diversification«[69] der Kunstgeschichte in den Sechzigerjahren des 19. Jahrhunderts in Österreich stand, einen entsprechend breiten Einfluss auf das Kulturleben der Monarchie sowie die Entwicklung des Faches Kunstgeschichte[70] insgesamt zu garantieren vermochte.

Wenn Eduard Hanslicks Autonomieästhetik – als radikaler Versuch einer Trennung der Musik von ihren gesellschaftlich-politischen Zusammenhängen – auch als

64 Vasold, Riegl (zit. Anm. 3), S. 47, konstatiert bei Eitelberger eine »superposition des buts politiques […] de ceux du chercheur en histoire de l'art.«

65 Rampley, Design Reform (zit. Anm. 10), S. 256.

66 Vgl. Vasold, Riegl (zit. Anm. 3), S. 55.

67 Rampley, Design Reform (zit. Anm. 10), S. 259. Beachtlich bleibt auch Eitelbergers intensive literarische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen französischen Kunstproduktion. Besonders deutlich ablesbar wird dieser Aspekt in seinem Werk *Briefe über die moderne Kunst Frankreichs bei Gelegenheit der Pariser Ausstellung im Jahre 1855* (Wien 1858), das – entsprechend der Analyse einer Weltausstellung – ganz im Zeichen nationalen Konkurrenzdenkens steht.

68 Rampley, Art History (zit. Anm. 24), S. 459.

69 Rampley, Eitelberger (zit. Anm. 15), S. 68.

70 Siehe hier vor allem die Ausrichtung des durch das Programm Eitelbergers maßgeblich bestimmten ersten Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Wien (1873), vgl. Vasold, Riegl (zit. Anm. 3), S. 92; Rampley, Art History (zit. Anm. 24), S. 449; Rampley, Eitelberger (zit. Anm. 15), S. 71–74.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

eine Konsequenz der Ereignisse des Jahres 1848 im Sinne eines bewussten Abschieds von der Teilhabe an Politik zu bewerten ist, dann zog Eitelberger – als vielseitiger »Mann der Feder« *und* »Praktiker«[71] zugleich – aus diesem europäischen »Schicksalsjahr« ganz andere Konsequenzen für sein Tun. Er verband unter vitaler Einbeziehung ökonomisch-politischer Gesichtspunkte die Professionalisierung des Faches Kunstgeschichte[72] mit der Funktionalisierung des vielfältig erforschten Kunsterbes im Zeichen seines Engagements für die Kulturpolitik der habsburgischen Dynastie.

Abbildungsnachweis: Abb. 1–3: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv.-Nr. PORT_00123647_01; PORT_00135052_01; PORT_00010825_01).

71 W. Hofmann, Die Gemse und das Alpenpanorama, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, 2004 (Wiener Schule – Erinnerung und Perspektiven), S. 87–108, hier S. 89. Das umfangreiche Œuvre Eitelbergers in seiner Tätigkeit als Feuilletonist ist nicht einmal ansatzweise aufgearbeitet. Dies trifft auch auf die starke Resonanz zu, die sein Wirken zum Teil in den habsburgischen Kronländern erfuhr, vgl. hierzu beispielhaft für die Situation in Kroatien: L. Jirsak, Die Rezeption der Wiener Schule in der kroatischen Kunstgeschichte. Izidor Kršnjavi, der erste kroatische Kunstgeschichteprofessor und seine Tätigkeit 1870–1890, phil. Diss. Wien 2007, S. 44–56.

72 Rampley, Art History (zit. Anm. 24), S. 459.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Andrea Mayr

Rudolf von Eitelberger und Joseph Daniel Böhm

Zur Frühzeit der Kunstgeschichte in Wien

Für die Entstehung der frühen *Wiener Schule der Kunstgeschichte*[1] rund um Rudolf von Eitelberger (Abb. 1) gilt der Kunstsammler, Bildhauer und Medailleur Joseph (Josef) Daniel Böhm (1794–1865) als wichtiger Impulsgeber.[2] Die in seinem Haus stattfindenden Treffen eines kunst- und kulturinteressierten Netzwerks in der Zeit vor 1848 bildeten »gewissermaßen auch den Mittelpunkt für die junge Kunstgelehrtenwelt Wiens«[3]. Seine umfassende Kunstsammlung übte dabei besonders große Anziehungskraft aus.[4] Eitelberger knüpfte Mitte der 1840er Jahre relativ rasch an Böhms Kreis an und würdigte den Kunstsammler später im ersten Band seiner gesammelten Schriften von 1879:

> Böhm war seinerzeit der am meisten universell gebildete Kunstkenner in Wien; nicht der Zufall spielte ihm eine grosse Anzahl kostbarer Kunstwerke in die Hand, er hatte den Blick für das Echte und Bedeutende in der Kunst und ruhte nicht, bis er in den Besitz desselben gelangte. Bei dem Sammeln, Forschen und Erwerben der Kunstwerke bildete er sich auch seine eigenen Ideen über die Zielpunkte der Kunst und über die Erziehung zur Kunst und ich gestehe, von keinem Manne auf dem Gebiete der bildenden Kunst so viel gelernt zu haben als von ihm. Er war in jener Zeit, wo es keine selbstständige Lehrkanzel für Kunstgeschichte und

1 J. von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband 13, H. 2, Innsbruck 1934, S. 145.

2 Vgl. T. Jenni/R. Rosenberg, Die Analyse der Objekte und das Studium der Quellen – Wiens Beitrag zur Etablierung einer universitären Kunstgeschichte, in: K. A. Fröschl/G. Müller/Th. Olechowski/B. Schmidt-Lauber (Hg.), Reflexive Innenansichten aus der Universität, Disziplinengeschichten zwischen Wissenschaft, Gesellschaft und Politik, Bd. 4, Wien 2015, S. 122–134 und M. Rampley, The Idea of a Scientific Discipline: Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna, 1847–1873, in: Art History, 34, 2011, H. 1, S. 54–79. Vgl. auch den Beitrag von Georg Vasold in diesem Band.

3 A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin/München 2009, S. 30.

4 E. Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 12.



Abb. 1: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Fotografie von Victor Angerer nach einem Gemälde, um 1890, Wien, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst.

> Kunst-Archäologie in der gesammten Monarchie gegeben hat, der einzige, den ich als meinen Lehrer bezeichnen könnte.[5]

Böhms Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte prägten Eitelberger wesentlich. Zwei Aspekte – das Ausgehen vom Objekt selbst sowie dessen Erschließung aus den schriftlichen Quellen – adaptierte Eitelberger schließlich für sein eigenes Lehrkonzept, das er in seinen ab 1846 gehaltenen Vorlesungen als Dozent über Theorie und Geschichte der Kunst lehrte.[6]

Der folgende Beitrag widmet sich auf Basis von Quellen- und Archivrecherchen jenen Aspekten in Böhms Schaffen, die wesentlich für das Verständnis von Eitelberger sind. Am Beginn werden Böhms Werdegang und Tätigkeit als Graveur, Medailleur, Kunstkenner und -sammler ausführlich beleuchtet. Danach stehen seine Kunstsammlung und die in seinem Haus abgehaltenen Treffen eines Netzwerks an kunstinteressierten Persönlichkeiten im Mittelpunkt. An die regelmäßigen Zusammenkünfte bei

5 R. Eitelberger von Edelberg, Josef Daniel Böhm, in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 180–227, hier S. 181.

6 Vgl. Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 3), S. 30f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Böhm und die hier geführten Diskussionen über Kunst und Kunstgeschichte knüpfte Eitelberger an und hatte dabei Zugang zu umfangreichem Studienmaterial. Im nachfolgenden Abschnitt wird auf Eitelberger und die Rolle Böhms in der Frühzeit der Wiener Kunstgeschichte eingegangen.

Joseph Daniel Böhm: Künstler, Kenner und Sammler

1794 in Wallendorf in Ungarn (*Spišské Vlachy,* heute: nordöstliche Slowakei) geboren, gelangte Joseph Daniel Böhm nach kurzer kaufmännischer Lehrzeit sowie einer Ausbildung im Zeichnen in der Werkstatt eines Malers mit knapp 18 Jahren nach Wien.[7] Sein Interesse galt stärker der Plastik als der Malerei und er arbeitete bereits früh an Schnitzwerk aus Obstkernen.[8] Für die Aufnahme an der *Akademie der vereinigten bildenden Künste* schuf er ein aus Marillen- und Kirschkernen geschnitztes Collier mit Porträts und Emblemen der am Wiener Kongress anwesenden Persönlichkeiten. Daraufhin wurde der junge Künstler nicht nur an der Akademie aufgenommen, sondern auch der Wiener Bankier und Kunstsammler Moritz Christian Johann Reichsgraf von Fries (1777–1826) auf ihn aufmerksam.[9] Regelmäßig fanden im Palais Fries am Josefsplatz Abendgesellschaften für Gelehrte und Künstler statt, bei denen über Kunst und Kunstwerke diskutiert wurde. Anschaulich hielt dies Joseph Fischer (1769–1822) in einer Aquatinta und Ätzradierung fest (Abb. 2). Durch Fries kam Böhm mit einem kunstsinnigen Netzwerk aus adeligen, aber auch bürgerlichen Persönlichkeiten in Kontakt.[10] Besonders von Franz Rechberger (1771–1841) – selbst Landschaftsmaler, Radierer und Kustos der Fries'schen Kunst- und Kupferstichsammlung sowie späterer Direktor der graphischen Sammlung Albertina (1827–1841)[11] – erhielt Böhm prägende Anregungen für seine Kennerschaft. Rechberger ordnete die Fries'sche Kupferstich-

7 Vgl. A. Mayr, Joseph Daniel Böhm (1794–1865). Bildhauer, k.k. Kammermedailleur, Direktor der Graveurakademie am Hauptmünzamt, Kunstsammler (phil. Dipl.-Arb.), Wien 2012, S. 30 f. und Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 182 f.

8 Vgl. Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 30 f.

9 Vgl. W. Englmann, Josef Daniel Böhm, Wien 1912, S. 4 f. Moritz von Fries soll das Schmuckstück für seine Sammlung erworben haben.

10 Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 79.

11 Vgl. den Eintrag zu Franz Rechberger im Österreichischen Biographischen Lexikon (ÖBL) 1815–1950, Bd. 9 (Lfg. 41, 1984), S. 5.

sammlung als eine »instructive historisch geordnete Sammlung«[12] und übte damit maßgeblichen Einfluss auf Böhms Sammlertätigkeit aus.[13]

Böhm studierte von 1813 bis 1819 an der Akademie in den Hauptfächern *Steinschneiden* und *Bildhauerei* unter dem Direktorat von Johann Martin Fischer (1740–1820).[14] Er fertigte Kameen und Porträtschnitte aus Kelheimer Kalkstein oder Karniol. Nachdem er sich verstärkt der Gravur in Stahl zugewandt und die technische Bearbeitung des Materials bei dem Wiener Silberschmied und Privatgraveur Ascher Wappenstein erlernt hatte, arbeitete er an ersten Porträtmedaillen.[15] Zusätzlich soll er die Graveurschule unter Josef Klieber (1773–1850) und Luigi Pichler (1773–1854) besucht haben, die zu dieser Zeit noch hauptsächlich für die kunstgewerbliche Ausbildung von Goldgraveuren und Ziseleuren zuständig war.[16]

Auf finanzielle Unterstützung angewiesen, erlangte Böhm im Jahr 1819 eines der von Kaiser Franz II. (I.) kurz zuvor eingerichteten vier kaiserlichen Medaillen-Graveur-Stipendien und konnte damit seine Studien an der Wiener Akademie fortsetzen.[17] Er belegte Kurse in Anatomie, Proportionslehre, Perspektive, Licht und Schattenlehre, Baukunst, Heraldik, Mythologie und Geschichte sowie Vorlesungen in Münz- und Altertumskunde, die am kaiserlichen Münz- und Antikenkabinett abgehalten wurden.[18] Durch das kaiserliche Stipendium und zusätzliche finanzielle Unterstützung von Moritz von Fries erreichte Böhm 1821 Rom, wo er im Atelier von Bertel Thorvaldsen hauptsächlich an der Anfertigung von Kopien antiker Figuren (Ägineten) arbeitete.[19]

12 Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 185.

13 Englmann, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 9), S. 5. In dem Kreis trafen sich auch der Maler Heinrich Friedrich Füger (1751–1815) und der Bildhauer Franz Anton Zauner (1746–1822).

14 Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Schülerverzeichnis, Bd. 20, S. 7 und Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 14–20.

15 Zu Böhms ersten Medaillen zählen jene beiden, die den Hofschauspieler Siegfried Gotthilf Eckhardt, genannt Koch (1754–1831), bzw. den Botaniker Nikolaus Joseph Freiherr von Jacquin (1727–1817) zeigen. Vgl. Englmann, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 9), S. 5.

16 Vgl. C. von Lützow, Geschichte der Kais. Kön. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes von Carl von Lützow, mit Stichen und Radirungen von H. Bültemeyer (u.a.), Wien 1877, S. 102.

17 Vgl. W. Wagner, Die Rompensionäre der Wiener Akademie der bildenden Künste 1772–1848. Nach den Quellen im Archiv der Akademie, II. Die Zeit des Vormärz, in: Römische Historische Mitteilungen, 15. Heft, Sonderdruck, Rom-Wien 1973, S. 107 f.; Archiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakt 1819, f. 600; Österr. Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv (im Folgenden kurz »AT-OeStA/FHKA«) MBW Präs Akten 19 (1840), Z. 184. Das Stipendium betrug je 800 Gulden und 400 Gulden Preisgeld.

18 Vgl. AT-OeStA/FHKA SuS HMA Akten 62 (1832), Z. 313.

19 Vgl. Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 36 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 2: Joseph Fischer, Abendgesellschaft im Palais Fries, Aquatinta und Ätzradierung, 1800, Albertina, Wien.

Die in den 1820er Jahren in Rom vorherrschende christlich-romantische Atmosphäre und die Künstlervereinigung des Lukasbundes beeinflussten ihn offenbar nachhaltig, da er nur wenige Monate später vom evangelischen zum katholischen Glauben konvertierte.[20] Nach seiner Rückkehr nach Wien fertigte Böhm hauptsächlich als Privatgraveur Porträt- und Preismedaillen.[21] Er war aber auch für Erzherzog Johann an der dekorativ-plastischen Ausgestaltung von dessen landwirtschaftlichem Gut »Brandhof« in der Steiermark mit großformatigen Figurengruppen und Standbildern, die in ihrer Aufstellung eine Ahnenreihe des Hauses Habsburg darstellten, beteiligt.[22]

20 Dies belegt die heute in der Wienbibliothek im Rathaus (im Folgenden kurz »WBR«) aufbewahrte Urkunde über die Aufnahme Böhms in den katholischen Glauben vom 16. Februar 1822 (WBR, H.I.N. 66.957/1). Vgl. Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 23. Einen entsprechenden Beleg liefert auch das Titelblatt zu dem von Ferdinand Olivier gezeichneten Zyklus *Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden,* das den Stammbaum der »neudeutschen« Kunst zeigt. In dessen Verästelung findet sich ein Schild mit dem Namen Böhm. Vgl. Welten der Romantik (Ausst.-Kat. Wien, Albertina, hg. von K. A. Schröder/C. Reiter), Wien 2016, S. 140 f. und Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 40.

21 Vgl. Englmann, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 9), S. 15.

22 Vgl. W. Telesko, Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 368. Zu Böhms Beteiligung an der Ausstattung: Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 67–83.

Im Zusammenhang mit einer vom Oberstkämmereramt initiierten Strategie zur Hebung des künstlerischen Niveaus in der Graveurkunst[23] muss Böhms zweiter Aufenthalt in Italien gesehen werden: Durch den 1824 zum Oberstkämmerer ernannten Graf Johann Rudolf Czernin von und zu Chudenitz (1757–1845) erhielt Böhm erneut eines der vier kaiserlichen Graveurstipendien zugesprochen, das ihm von 1825 bis 1829 den Aufenthalt im Palazzo Venezia in Rom ermöglichte.[24] Nun hatte er sich ausdrücklich in der »Medaillir Kunst«[25] fortzubilden und arbeitete daher verstärkt an Porträts nach der Natur. Böhm führte aber auch Gipskopien der *Elgin Marbles* aus.[26] Innerhalb des »Netzwerks deutscher Künstler« in Rom war er bestens eingebunden und hatte zu zahlreichen Malern – darunter Friedrich Overbeck, Eduard Jakob von Steinle und Franz Kadlík – sowie Bildhauern wie Josef Kähßmann Kontakt.[27]

1829 kehrte Böhm nach Wien zurück und wurde mit der Anfertigung der Stempel für Medaillen mit stärker höfisch-offiziellem Charakter beauftragt, darunter für die Krönung Erzherzog Ferdinands zum jüngeren König von Ungarn, die im September 1830 in Pressburg/Bratislava stattfinden sollte.[28] Aufgrund der von Böhm gefertigten Medaillen und der darin für ausgezeichnet anerkannten Fortschritte in der Graveurkunst verlieh ihm Kaiser Franz II. (I.) 1831 den Titel eines Kammermedailleurs.[29] Ab

23 Durch finanzielle Anreize, wie die Ausschreibung von weiteren akademischen Wettbewerben und die Zuerkennung von Preisgeldern, sollte das Können der Graveure gemessen und damit das Niveau der Graveurkunst gehoben werden. Zusätzlich sollten junge, ambitionierte Talente durch individuelle Unterstützung und Ausbildung der Graveurkunst den notwendigen Aufschwung bringen. Vgl. AT-OeStA/FHKA NHK MBW Akten III. Abt. r.Nr. 5442 (1835), Z. 10736/1752.

24 AT-OeStA/FHKA MBW Präs Akten 19 (1840), Z. 184.

25 Das Schreiben von Josef Ellmaurer, ständiger Sekretär der k.k. Akademie der bildenden Künste Wien, an Joseph Daniel Böhm, vom 11.09.1825, WBR, H.I.N. 66.957/2.

26 Vgl. Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 189 f. und G. H., Ueber Herrn Böhm's Studien in Rom, in: Neues Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst. Zweyter Jahrgang (XXI. als Fortsetzung), Wien 1830, S. 205–210.

27 Vgl. Englmann, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 9), S. 7 und Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 189. Dies zeigt sich auch in späteren Briefen, in denen immer wieder von Böhm die Rede ist, wie etwa in den Briefen von Eduard Jakob v. Steinle und Friedrich Overbeck. Vgl. hierzu Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 10, S. 89.

28 Vgl. G. F. Soltész/C. Tóth/G. Pálffy (Hg.), Coronatio Hungarica in Nummis. A magyar uralkodók koronázási érmei és zsetonjai (1508–1916), Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest 2016, S. 262–264. Böhm zeichnete hier für den Stempelschnitt der Krönungsmedaillen verantwortlich, die als integrativer Teil für das Zeremoniell bestimmt waren. Vgl. E. Holzmair, Die offiziellen österreichischen Krönungs- und Huldigungspfennige seit Kaiser Josef I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 50 (1953), S. 199–210.

29 Die Verleihung des Kammermedailleurtitels erfolgte auf Antrag des Oberstkämmereramtes am 2. April 1831 unter Angabe seines Gehalts (1000 Gulden). Vgl. AT-OeStA/FHKA NHK MBW

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

diesem Zeitpunkt war Böhm für die Herstellung der vom Kaiserhaus benötigten offiziellen Münz- und Medaillen-Prägestempel mit dem Porträt des Kaisers verantwortlich. Daneben betraute man ihn mit der Organisation, Inventarisierung und Aufstellung der Sammlung älterer Stempel, die als Kabinett in die kaiserlichen Sammlungen integriert und deren Einrichtung in der Folge im neuen, von Paul Sprenger erbauten Wiener Hauptmünzamt am Heumarkt (1834–1838) vorgenommen wurde.[30] Unter Böhms Anleitung erfolgte die Aufstellung der Stempelsammlung in einem eigenen Saal in unmittelbarer Nähe der Graveurateliers; sie sollte den hier arbeitenden Graveuren zur Inspiration und als Anregung dienen.[31] Zur selben Zeit sollte das Amt des Direktors der Graveurakademie wieder mit der Funktion des Kammermedailleurs vereint werden, wie es noch unter dem Medailleur Johann Nepomuk Würth Ende der 1770er Jahre der Fall gewesen war. Für diese Position sah man Böhm als ausgesprochen qualifiziert an, da er nun nicht nur als hervorragender Graveur, sondern als ein »vorzüglich wissenschaftlich gebildeter Künstler«[32] beurteilt wurde, der »die nöthigen Eigenschaften [besitze] um der von S. M. Allergnädigst genehmigten praktischen Münz- und Medaillen-Graveur-Kunstschule vorzustehen und tüchtige Kunstjünger zu bilden«[33].

Ein Porträt von Carl Friedrich Naumann (1797–1873) zeigt Böhm in bürgerlicher Kleidung um 1835 (Abb. 3), ungefähr zu der Zeit, als er bereits in der *k. k. Münz- und Medaillengraveurie* am Wiener Hauptmünzamt tätig war.[34] Als Direktor der Graveurakademie – er blieb bis 1862 in diesem Amt – prägte er zahlreiche österreichische Medailleure, darunter Johann Weiss, Franz Zeichner, Carl Radnitzky, Anton Scharff oder Joseph Tautenhayn d. Ä.

Noch bevor Böhm Graveurakademiedirektor wurde, bewarb er sich 1835 für die Stelle eines Obergraveurs am Wiener Hauptmünzamt.[35] In seiner Bewerbung betont er, dass eine praktische Schule, in der das Graveurfach sowohl in künstlerischer als auch in technischer Hinsicht gelehrt würde, ganz fehle und er beabsichtige, dies durch seine

Akten III. Abt. r.Nr. 5442 (1835), Z. 10736/1752, Beilage; Vgl. E. Fiala/J. Müller/J. Raudnitz, Katalog der Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung des k.k. Hauptmünzamtes in Wien, Bd. IV, Wien 1906, S. 1214.

30 AT-OeStA/FHKA MBW Präs Akten 23 (1842), Z. 261.

31 Vgl. OeStA FHKA MBW 1835, Z. 10736/1752, Beilage; OeStA FHKA HMA 1841, Z. 637.

32 AT-OeStA/FHKA NHK MBW Akten III. Abt. r.Nr. 5442 (1835), Z. 10736/1752, Beilage 705.

33 AT-OeStA/FHKA NHK MBW Akten III. Abt. r.Nr. 5442 (1835), Z. 10736/1752; vgl. AT-OeStA/FHKA MBW Präs Akten 04 (1835), Z. 725.

34 Das Porträt stammt aus der von Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788–1868) ab 1811 angelegten Bildnissammlung. Die eigenhändige Unterschrift eines jeden Porträtierten macht die Serie zugleich als Autographensammlung bedeutend. Vgl. https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&pId=12782868 [20.11.2017].

35 AT-OeStA/FHKA SuS HMA Akten 65 (1835), Z. 922.



Abb. 3: Joseph Daniel Böhm, Kreidezeichnung von Carl Friedrich Naumann, 1835, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Tätigkeit zu ändern, damit den Graveurschülern eine umfassende Kunstbildung zukomme:

> Zu diesem Zwecke ist auch seit Jahren mein Hauptstreben dahin gerichtet, mir selbst eine Sammlung von Kunstwerken aus allen Kunstepochen zu bilden, um auch die Kunstgeschichte, das vor- und rückwärts Schreiten der Kunst, in verschiedenen Epochen mit den überzeugendsten Zeugnißen belegen zu können, und dadurch das Studium derselben für Kunstschüler zu ihrer praktischen nicht minder, als wissenschaftlichen Ausbildung möglichst geeignet und nützlich zu machen, wozu nicht alle Kunstsammlungen, selbst größere nicht ausgenommen geeignet sind, welche oft nun mit einseitigen oder gar zweckloser Wahl zusammengetragen sind, die Kunstschüler mehr vorweisen und den so wichtigen Unterschied zwischen wahrer Kunst und bloßem Handwerk nicht zur deutlichen Anschauung und Erkenntniß bringen.[36]

Seiner Ansicht nach wäre es daher besonders von Vorteil, den Graveurschülern innerhalb einer praktischen Kunstsammlung die gesamte Bandbreite der Kunst und Kunstgeschichte vor Augen zu führen. An welchen Objekten er seinen Anspruch veranschaulichen wollte oder in welchem Umfang das Vor- und Rückwärtsschreiten der Kunst

36 Ebenda.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

sichtbar wird, dazu äußert er sich nicht weiter.[37] Böhms Ernennung zum Direktor im Jahr 1836[38] sollte nicht nur die angemessene Betreuung der Prägestempelsammlung, sondern hauptsächlich eine entsprechende umfassende Ausbildung der münzamtlichen Graveure, und damit wiederum einen Aufschwung in der Graveurkunst sicherstellen.[39] Zu seinen Aufgaben zählten die Aufsicht und Leitung sämtlicher Graveurarbeiten von Münzen, Medaillen und Siegeln sowie der »Unterricht der Kunstgeschichte und ausübende Kunst«[40]. Was genau darunter verstanden wurde, lässt sich in Zusammenhang mit einem 1840 von Böhm formulierten Bericht zum Stand der Medaillengraveurie in Zusammenhang bringen: »Ich versuchte was möglich auf die Practicanten einzuwirken, theilte ihnen durch Vorlesungen meine Idee über Kunst und ihren geschichtlichen Gang mit, meine Sammlung gab einen practischen Beleg dazu; auf mein Zuthun zeichneten und modellierten sie Portraite nach dem Leben und durch einige Zeit ging es recht gut.«[41]

Für Böhm war das Zeichnen nach Originalen wesentlicher Bestandteil der Ausbildung und er versuchte anhand seiner eigenen Kunstsammlung, seine Ansicht zur Kunst und Kunstgeschichte zu vermitteln. Jungen Medailleuren, wie etwa Anton Scharff, präsentierte Böhm eine Mappe mit Radierungen und erörterte gemeinsam mit ihnen Fragen zum Aufbau der Darstellung, dem Ausdruck und zum dargestellten Sujet. In recht knappen Worten, die aber auf das Wesentliche hindeuteten, erteilte er so »Anschauungsunterricht«[42] am Objekt.

Das »Abgebrannte Haus« als Mittelpunkt eines kunstinteressierten Netzwerks bürgerlicher Prägung

Wertvolle Rückschlüsse nicht nur auf die Zusammensetzung der Sammlung, sondern auch auf ihren Stellenwert für das bürgerliche Wien erlaubt ein von Eitelberger veröffentlichter Aufsatz: Bereits 1844 arbeitete er an einem Text zu Böhms Kunstsammlung und publizierte 1847 einen auf diesen Vorarbeiten basierenden Beitrag in Adolf

37 Vgl. AT-OeStA/FHKA MBW Präs Akten 19 (1840), Z. 184.

38 Vgl. hierzu den Hof- und Staatsschematismus für das Jahr 1837, S. 275; digital via ALEX ONB, http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=shb&datum=1837&page=485&size=45 [21.11.2017].

39 AT-OeStA/FHKA NHK MBW Akten III. Abt. r.Nr. 5442 (1835), Z. 10736/1752.

40 AT-OeStA/FHKA SuS HMA Akten 72 (1842), Z. 686.

41 AT-OeStA/FHKA MBW Präs Akten 19 (1840), Z. 184 (Sammelakt).

42 C. Domanig, Anton Scharff (1845–1895). k. und k. Kammer-Medailleur, sein Bildungsgang und sein Schaffen, in: SA Numismatische Zeitschrift, 26, Wien 1895, S. 13.

Schmidls *Oesterreichischen Blättern für Literatur, Kunst, etc.*[43] Demnach lag der Schwerpunkt neben Figuren aus Holz hauptsächlich auf Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen von Lucas Cranach, Albrecht Dürer, Rembrandt, Rubens, Raffael oder Martin Schongauer. Eitelberger betont hier mehrmals den außerordentlichen Wert der Sammlung, der ihr durch das besondere Augenmerk Böhms auf Vollständigkeit in allen Kunstgattungen und Perioden zugekommen war. Laut Eitelberger sammelte Böhm auch während seiner Zeit in Rom, und zwar im »historischen und lehrhaften Sinne«[44]. Damit war gleichsam Böhms Anspruch verknüpft, dem kunstinteressierten Publikum in Wien das Bild einer Kunstentwicklung darstellen zu können. Seine Sammlung, die sich durch regen Tausch und Wiederverkauf entwickelt haben soll, war nicht nur auf persönlichen Genuss hin ausgelegt, sondern sollte dem Publikum einen lehrreichen Einblick in die Geschichte der Kunst bieten und sämtliche Gattungen in ihren unterschiedlichen Entwicklungsstufen umfassen. Als ausübender Künstler und Graveur war er stets auch an Technik und Material des jeweiligen Objekts interessiert.[45] Seine Sammlertätigkeit begann relativ rasch nach seiner Ankunft in Wien um 1813. Prägend waren hier die schon genannte Fries'sche Kunstsammlung und der Einfluss Rechbergers. Böhm sammelte sämtliche Kunstgattungen: Neben einer großen Anzahl an Handzeichnungen beinhaltete die Sammlung vorwiegend Graphiken, Holzschnitte, Gemälde, Münzen und Medaillen – von der Antike bis zur Neuzeit –, Werke deutscher Kleinplastik des 15. und 16. Jahrhunderts, antike und ostasiatische Kleinkunst sowie Bücher und Möbel. Für Böhm, der selbst früh als Holzschnitzer begonnen hatte, waren Objekte aus diesem Kunstfach besonders wertvoll.[46] Zu seinen ersten um 1817 erworbenen Werken zählen zwei Holzfiguren von Conrat Meit (1470–1550), die zeitlebens bedeutender Teil seiner Sammlung bleiben sollten (Abb. 4).[47] Nach Böhms Tod im Jahr 1865 wurde die

43 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstsammlung des Hrn. Direktors J. D. Böhm in Wien, in: Oesterreichische Blätter für Literatur, Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 4, Oktober 1847, Wien 1847, S. 993–1034. Zwei Blätter in Form eines Manuskriptes zur Beschreibung der Sammlung von Böhm werden als Teil von Eitelbergers Nachlass in der Wienbibliothek im Rathaus (WBR) aufbewahrt. Vgl. WBR, H.I.N 23.443.

44 Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 190.

45 Vgl. 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938 (hg. von W. Höflechner/G. Pochat), Graz 1992, S. 19.

46 Vgl. Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte (zit. Anm. 1), S. 2.

47 Die beiden Büsten zeigen Philibert II. von Savoyen und Margarete von Österreich, 1501–1504. Sie befinden sich heute als Teil des »Waddesdon Bequests« im British Museum London. Ursprünglich befanden sie sich in der Inventarliste der Prager Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. aus den Jahren 1607–1611. Vgl. Conrat Meit, Bildhauer der Renaissance, »desgleichen ich kein gesehen…« (Ausst.-

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 4: Philibert II. von Savoyen und Margarete von Österreich, Porträtbüsten aus Holz von Conrat Meit, 1501–1504, British Museum, London.

gesamte Sammlung, die zu diesem Zeitpunkt knapp 2610 Objekte zählte, versteigert.[48] Zahlreiche Werke aus Böhms Sammlung finden sich heute zum Teil in Wiener Museen, aber auch in internationalen Sammlungsbeständen.[49]

Ein Porträt Böhms, das ihn in bürgerlicher Kleidung sitzend an einem Tisch präsentiert, ist in Zusammenhang mit seiner Sammlung besonders interessant (Abb. 5). In

Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum, hg. von R. Eikelmann), München 2006, S. 104 und Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 121.

48 A. Posonyi, Versteigerung der Kunst-Sammlung des am 15. August 1865 verstorbenen k.k. Kammer-Medailleurs und Director der k.k. Münz-Graveur-Akademie, Herrn Jos. Dan. Böhm zu Wien, am 4. December d. J. und an den folgenden Tagen, in der Kärnthnerstrasse 16, durch Alexander Posonyi, Wien 1865; Vgl. Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 217 und Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 92–103.

49 Vgl. Mayr, Joseph Daniel Böhm (zit. Anm. 7), S. 104–113.



Abb. 5: Joseph Daniel Böhm, undatierte Zeichnung, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.

der einen Hand hält er die männliche Büste der beiden Holzfiguren von Conrat Meit, in der anderen ein Tuch. Im Hintergrund befinden sich eine Landschaftsdarstellung in prunkvollem Rahmen und auf einem Regal Objekte seiner Kunstsammlung. Darunter kann auch eine Adamsfigur identifiziert werden, die vermutlich den Adam von Tilman Riemenschneider – heute in der Kunstkammer des *Kunsthistorischen Museums* – darstellt.[50] Das Porträt repräsentiert Böhm als kunstsinnige, bürgerliche Persönlichkeit, umgeben von Objekten seiner reichhaltigen Sammlung.

Das Porträt steht aber auch repräsentativ für den Mann, der inmitten seiner praktischen Kunst- und Lehrsammlung recht bald das Zentrum regelmäßiger Treffen einer Wiener »Kunstgelehrtenwelt«[51] bildete. Wie eingangs erwähnt gelangte Eitelberger in den 1840er Jahren mit dem Kreis um Böhm in Kontakt.[52] Böhms Sammlung bot ihm reichhaltiges Material für seine kunsthistorischen Studien und brachte ihn mit Persönlichkeiten aus dem Umkreis des Wiener Hofs, Industriellen, Kunsthändlern und zahl-

50 Eitelberger, Die Kunstsammlung des Hrn. Direktors J. D. Böhm (zit. Anm. 44), S. 999 und Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte (zit. Anm. 1), S. 146. Zur Figur des Adam von Tilman Riemenschneider: um 1495/1505, Birnholz, 240 mm, KHM KK 43.

51 Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 198.

52 Vgl. K. Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien (Ausst. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 52–89, hier S. 57.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

reichen Bildhauern, Malern und Kunstliebhabern der 1830er und 1840er Jahre in Kontakt.[53] Im Rahmen von salonähnlichen Zusammenkünften, die denen in der Sammlung Fries ähnlich gewesen sein könnten, wurde im sogenannten »Abgebrannten Haus«[54] an den Nachmittagen über Kunst und Kunstgeschichte diskutiert.[55] Dabei wurden »ausschliesslich Kunstfragen besprochen«.[56] Insbesondere die jüngere Künstlergeneration zeigte sich an den Treffen in Böhms Haus interessiert, da sie hier relativ frei und ohne Zensur gegen das von staatlicher Seite an der Akademie geforderte Ideal auftreten konnte.[57]

In der Diskussion über Kunst stand für Böhm stets das Objekt selbst im Zentrum.[58] Er betonte die Individualität des Einzelkunstwerks mittels induktiver Methode stark und setzte sich, gegen die vom Klassizismus geprägten streng formalen Ideale der Antike, verstärkt für eine Orientierung an gefühlvoll bewegten Darstellungen des Mittelalters ein. Damit befand er sich in einer durchaus gegensätzlichen Position zur Wiener Akademie. Für Böhm lag das Hauptaugenmerk auf der Technik des Künstlers, dem Stoff und den Mitteln, durch die das Kunstwerk entstand.[59] Das richtige Verhältnis der einzelnen Bestandteile zueinander und zum Ganzen, ob Farbe, Material, Wirkung oder symbolische Bedeutung, sah er als Aufgabe der ›Kunst-Auffassung‹. Als ›Kunst-Darstellung‹ bezeichnete er demnach das Ergebnis dieser Forderung: Im Sinne eines organischen künstlerischen Schaffens würde sich beides zu einem Ganzen entwickeln.[60] Anhand von Einzelstudien würde sich auf allgemeine Gesetzmäßigkeiten schließen lassen. Böhm bemühte sich, »das Empfinden zu vermitteln, über das Handwerkliche und

53 Vgl. Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 5), S. X.

54 Als »Abgebranntes Haus« wird das »Starhemberg'sche Freihaus am Naschmarkt« bezeichnet, Nähe Wiedner Hauptstraße. Vgl. hierzu F. Czeike, IV. Wieden, Wiener Bezirkskulturführer, 4, Wien [u.a.] 1979, S. 62 f.

55 Vgl. Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 202.

56 Ebenda. Eitelberger betont hier, dass man sich ausschließlich Kunstfragen zuwandte. Es muss offenbleiben, ob er dies hier vielleicht auch aus dem Grund unterstreicht, um damit der Frage, ob in diesem bürgerlich-liberalen Umfeld auch Diskussionen mit politisch-kritischen Inhalten geführt wurden, keinen Raum zu bieten.

57 Vgl. Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 200.

58 Vgl. Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte (zit. Anm. 1), S. 148.

59 E. Henszlmann, Daniel Joseph Böhm, in: Oesterreichische Revue, 4, 1866, S. 110–127. Henszlmann versucht in seiner Darstellung, die er in Erinnerung an persönliche Zusammentreffen in den Jahren 1834 bis 1840 sowie im Sommer 1848 verfasste, näher auf Böhms Herangehensweise an ein Kunstwerk einzugehen. Er liefert mit seiner Darstellung zwar wichtige Anhaltspunkte zur Kunstbetrachtung Böhms, trotzdem muss offenbleiben, ob die darin geschilderten Äußerungen tatsächlich Böhm oder stärker jene von Henszlmann selbst widerspiegeln.

60 Henszlmann, Böhm (zit. Anm. 59), S. 112.

die Nachahmung des Greifbaren hinaus hinter die Oberfläche des Kunstwerks schauen zu müssen, das Entscheidende nicht in den Merkmalen zu sehen, die im Handbuch zu lesen sind, sondern nach dem Wesen des Kunstwerks zu trachten, das sich nicht kopieren läßt«[61]. Die Schönheit eines Kunstwerks betrachtete Böhm als eine rein subjektive Qualität, da sie weder von jedem gleich empfunden, noch logisch festgestellt werden könnte. Er versuchte zu vermitteln, dass man die individuelle Wahrnehmung der Schönheit eines Kunstwerks unmittelbar zu ›fühlen‹ habe.[62] Mittels einer möglichst breiten Ansammlung von Objekten aller Kunstrichtungen sollten dem Betrachter das Voranschreiten, aber auch die Epochen des Verfalls vor Augen geführt werden.

Anhand von Werken aus seiner Sammlung führte Böhm seine Vorstellungen aus und erfreute sich rasch eines großen kunsthistorisch interessierten Kreises (Abb. 6): Als regelmäßige Teilnehmer kamen der schon erwähnte Medailleur Carl Radnitzky und der Maler Joseph Bucher (1820–1883).[63] Des Weiteren zählten die aus Ungarn stammenden Kunstkenner Emerich (Imre) Henszlmann (1813–1888), Franz (Ferenc) Pulszky (1814–1897) und Johann (Gábor) Fejérváry (1780–1851) sowie der auf Restaurierung spezialisierte Custos der Gemäldegalerie im Belvedere (später ihr Direktor) Erasmus Engerth (1796–1871) dazu.[64] Zu dem Kreis können der Generalmajor, Kartograph und einer der Erzieher von Kaiser Franz Joseph I. (ab 1843) sowie Sammler von topographischen Karten Franz Ritter von Hauslab (1798–1883), die Bildhauer Hans Gasser (1817–1868) und später Viktor Tilgner (1844–1896), der Hofbeamte und Kunstsammler Philipp Freiherr Draexler von Carin (1794–1874), Graf Samuel von Festetics (1806–1882), die Kunsthändler Georg Plach (1818–1885) und August Artaria (1807–1893) gezählt werden. Auch der Leibarzt von Erzherzog Carl und Gemäldesammler Josef Hoser (1770–1848), der Miniaturmaler Moritz M. Daffinger (1790–1849), der Porträtmaler Friedrich Amerling (1803–1887), der Lederhändler und Sammler von Kupferstichen Franz Gawet (1765–1847) wie auch der Textilfabrikant und Kunstmäzen Rudolf von Arthaber (1795–1867) gehörten dazu.[65] Der Numismatiker Joseph Arneth

61 W. Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900 (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 9, 3), Wien 1980, S. 30.

62 Henszlmann, Böhm (zit. Anm. 59), S. 112. Heinrich Wackenroders Programmschrift der romantischen Bewegung, die *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1797, dürfte hier ebenfalls ein wesentliches Element darstellen. Vgl. U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Ungekürzte Ausg., Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981, S. 146.

63 Vgl. ebenda, S. 200.

64 Vgl. ebenda, S. 200–203.

65 Vgl. ebenda, S. 192–199. Inwiefern dieser Kreis auch Einfluss auf Böhm und umgekehrt hatte, konnte bisher erst in Ansätzen nachvollzogen werden (Briefwechsel mit Overbeck, Ellmaurer,

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

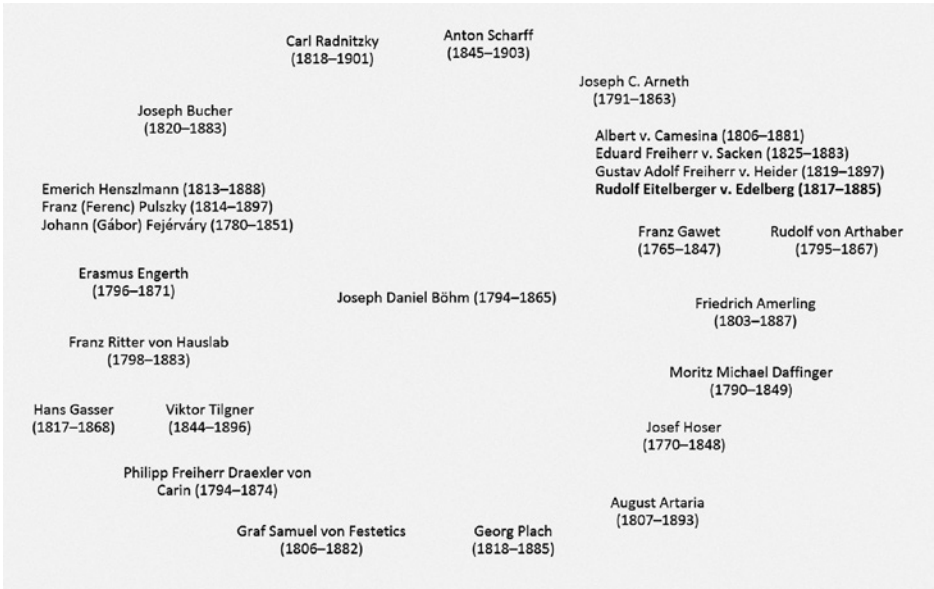


Abb. 6: Personenkreis rund um Joseph Daniel Böhm der Zeit 1830–1850, Montage Andrea Mayr.

(1791–1863), erster Custos und ab 1841 Direktor des Münz- und Antikenkabinetts, zählte ebenfalls zu den regelmäßigen Gästen in Böhms Haus.[66]

Als die vier wichtigsten Herren im Umkreis Böhms gelten der in Zeichnen und Graphik ausgebildete Albert v. Camesina (1806–1881), der später auch Altertumsforscher und durch seine Studien über mittelalterliche Kunstdenkmale in Österreich bedeutend wurde; Eduard Freiherr v. Sacken (1825–1883), zu dieser Zeit noch Sekretär am *k. k. Münz- und Antikenkabinett*, später auch dessen Direktor (ab 1854); Gustav Adolf Freiherr von Heider (1819–1897), noch in seiner Zeit als Adjunkt an der *Akademie der bil-*

Rechberger, Fries u. a.). Eine genaue und vollständige Aufarbeitung dieses Netzwerks Wiener Persönlichkeiten stellt derzeit ein Desiderat dar. Insbesondere im Hinblick auf die Entwicklung der frühen *Wiener Schule der Kunstgeschichte* und des Sammelwesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wäre eine solche Aufarbeitung gewinnbringend.

66 Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte (zit. Anm. 1), S. 154 und der Eintrag zu G. Heider im Österreichischen Biographischen Lexikon (ÖBL) 1815–1950, Bd. 2 (Lfg. 8, 1958), S. 241. Gemeinsam mit Heider und Eitelberger verfasste Arneth Beiträge für die von Heider ab 1856 redigierten *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*.

denden Künste, und Eitelberger.[67] Der angeführte Personenkreis aus Adeligen, Hofbeamten, Bürgern, Gelehrten und Künstlern bildete ein Netzwerk, das durch geteiltes Interesse an Kunstwerken und Kunstgeschichte sowie ineinandergreifende Biographien – sei es durch gemeinsame Projekte oder bürgerlich-liberale Interessen – eng miteinander verwoben war. So muss in diesem Zusammenhang auch auf die 1846 von Eitelberger, Böhm, August Artaria und Louis Selliers von Morainville organisierte erste historische Ausstellung mit Kupferstichen, Holzschnitten und Radierungen des 15.–18. Jahrhunderts hingewiesen werden.[68] Dabei wurden im Wiener Volksgarten Werke aus Böhms und Artarias Sammlung präsentiert.

Böhm und seine Bedeutung für Rudolf von Eitelberger

Wie aber lassen sich die in Böhms Kreis formulierten Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte bei Eitelberger nachweisen? Wie bereits erwähnt übte besonders Böhms umfassende, gattungsübergreifende Kunstsammlung große Anziehungskraft aus. Der von Böhm gestellte Anspruch, sich hier nicht nur auf jene von seiner Zeit akzeptierten Kunstströmungen zu beschränken, wurde von Zeitgenossen besonders geschätzt.[69] Dies geht auch aus einem Brief Eitelbergers vom 1. Januar 1853 – kurz nach seiner Bestellung zum Extraordinarius – an den Unterrichtsminister Graf Leo von Thun-Hohenstein (1811–1888) hervor.[70] Darin äußert sich Eitelberger zur Ausbildung von Lehramtskandidaten der Kunstgeschichte und Archäologie und verweist auf den hohen Stellenwert einer praktischen Lehrsammlung für den akademischen Unterricht. In dieser sollten möglichst zahlreiche Werke aller Kunstepochen und -gattungen vereint sein. In Wien »besitzt allein der unschätzbare leider so wenig benützte Kunstkenner Herr Direktor J[osef] D[aniel] Böhm eine für die Zwecke des Unterrichtes geordnete Sammlung, die auch von allen Kunstfreunden Deutschlands rühmlichst anerkannt

67 Vgl. Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 5) und Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte (zit. Anm. 1), S. 153.

68 Vgl. Oesterreichisches Morgenblatt, 11. Jg., 28.03.1846, S. 148 – Böhm wird hier zwar nicht genannt, dafür Eitelberger, Artaria und Selliers. Bei Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 211, findet sich in diesem Zusammenhang auch Böhm erwähnt.

69 Lachnit, Wiener Schule (zit. Anm. 4), S. 13.

70 Eitelberger an Leo Thun, Bericht über seinen kunstgeschichtlichen Unterricht für Lehramtskandidaten an der Universität Wien, zur Einrichtung einer Sammlung als praktisches Anschauungsmaterial für Studenten, vom 1. Jänner 1853, via Thun-App digital, http://thun-korrespondenz.uibk.ac.at:8080/exist/apps/Thun-Collection/pages/results.html?ref=eitelberger-an-thun_1853-01-01_A3-XXI-D188.xml&searchword=Sammlung [13.04.2017].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

wird«.[71] Eitelbergers Ansicht nach seien Vorträge über Kunstgeschichte und Kunstarchäologie für Studenten besonders anschaulich, wenn sie über das rein Theoretische hinausgingen und anhand von praktischen Übungen an Objekten überprüft würden. Ihm als Lehrendem müsse dafür eine ausgedehnte und wohlgeordnete Kunstsammlung zur Verfügung stehen. Da ihm die Sammlung der *Akademie der bildenden Künste* zugewiesen worden sei, müsse sie allerdings noch für den Unterricht adaptiert werden. In der Folge schlägt Eitelberger mehrere Maßnahmen vor, darunter auch die Herstellung von Vorlagenwerken mit architektonischen Grundrissen verschiedener Gebäude und eine historisch geordnete Aufstellung der vorhandenen Sammlung an Gipsabgüssen, die beim Neubau des Akademiegebäudes berücksichtigt werden könnte.[72] In dem Brief können durchaus Parallelen zu den bereits zitierten Ansichten Böhms in Bezug auf die Ausbildung von Graveuren an der Graveurakademie gesehen werden. Für deren umfassende Kunstbildung sah Böhm ja die Notwendigkeit einer Kunstsammlung, um anhand plastischer Werke die zweckmäßige theoretische, wie praktische Bildung erlangen zu können.[73] Eitelberger versuchte das Konzept der Verbindung von Theorie und Praxis – wie es in der Numismatik und Altertumskunde bereits üblich war – in seiner kunsthistorischen Lehre an der Wiener Universität und ab 1863/64 als regelmäßige Übungen vor Originalen in dem von ihm im Sinne eines Ausstellungs- und Ausbildungsortes begründeten *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* zu vermitteln.[74]

Einen weiteren Aspekt bot für Eitelberger wesentlich die Analyse eines Kunstwerks, wie Böhm sie vertrat. Für Eitelberger wie für Böhm standen das Erklären und Bestimmen des Werks, das Ausgehen von der »Individualität des Einzelkunstwerks und seiner Autopsie«[75] mittels induktiver Methode im Fokus. Anhand eingehender Untersuchung

71 Eitelberger an Leo Thun, Thun-App digital (zit. Anm. 70) [13.04.2017].

72 Eitelberger an Leo Thun, Thun-App digital (zit. Anm. 70) [18.04.2017]. Die Beilage enthält das Gutachten von Christian Ruben über die Vorschläge von Eitelberger, vom 20. Januar 1853. Eitelbergers Vorschläge sollten in der Folge von einer Kommission der Akademie auf Anwendbarkeit und Umsetzung geprüft werden. An den Reformbestrebungen der Akademie, die seit der Berufung von Franz Anton II. Graf von Thun und Hohenstein (1809–1870) zum Akademiedirektor im Oktober 1850 stattfanden, war anfangs auch Böhm (1850–1851) beteiligt. Vgl. Eitelberger, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 5), S. 202. Vgl. Lützow, Akademie der Bildenden Künste (zit. Anm. 16), S. 113. Unter der Leitung von Leopold Kupelwieser (1796–1862) war Böhm Teil jener Kommission, die sich mit der Auswahl und dem Erwerb von Vorlagenwerken für die Elementarschule beschäftigte. Vgl. Höflechner/Pochat (Hg.) 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz (zit. Anm. 45), S. 11 f.; Durch Böhm soll auch ein Gipstorso der Ägineten aus dem Depot in die Lehrsäle der Akademie gekommen sein.

73 AT-OeStA/FHKA SuS HMA Akten 65 (1835), Z. 922.

74 Jenni/Rosenberg, Die Analyse der Objekte (zit. Anm. 2), S. 124.

75 Vgl. Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte (zit. Anm. 1), S. 147 f.

des Kunstwerks sollten Rückschlüsse auf allgemein gültige Gesetzlichkeiten gezogen werden können. Böhms essentielles Anliegen bestand darin, »aus der vergleichenden Betrachtung der historischen Kunstentwicklung allgemeingültige Qualitätskriterien zu gewinnen, anhand derer man die Gegenwartskunst messen konnte«.[76] Hier bot wiederum die Sammlung das notwendige Studienmaterial, an dem Eitelberger seinen »historisch-ästhetischen Gesichtspunkt«[77] festmachen konnte: Erst die Analyse der älteren Werke könne der als ungenügend wahrgenommenen Gegenwartskunst zum Vorbild dienen. Für Eitelberger wurde Kunst als Synthese geistiger und materieller Faktoren definiert, wobei ihn hier wesentlich seine Studien in Philosophie und die Erfahrungen Böhms als ausübender Künstler beeinflussten.[78]

Daneben waren das Studium der Primärquellen und Quellenschriften für Eitelberger ebenfalls zentraler Bestandteil seiner kunsthistorischen Lehrmethode.[79] Auch hier ging die Inspiration wesentlich von Böhm aus, der das Quellenstudium und Heranziehen von Quellenmaterial für die konkrete Beschreibung eines Kunstwerks besonders betonte.[80] Eitelberger verstand es, diese Aspekte miteinander zu verknüpfen und im Sinne eines akademischen Unterrichts zu vermitteln.

Resümee

Anhand der Analyse von Primärquellen zu Joseph Daniel Böhm, seiner Ausbildung an der *Akademie der bildenden Künste,* seinem Werdegang als Kammermedailleur und Direktor der Graveurakademie und seiner Kunstsammlung wurde versucht, seine Person und sein Wirken im Sinne eines Beitrages zu einem Gesamtbild Eitelbergers, der ihn, wie eingangs zitiert, als seinen Lehrer bezeichnete, zu beleuchten. Böhm war durch sein Interesse an und Wirken innerhalb seiner eigenen umfangreichen Kunstsammlung zum Mittelpunkt eines kunstinteressierten, bürgerlichen Netzwerkes der 1830er und 1840er Jahre geworden, in das auch Eitelberger rasch nach seiner Ankunft in Wien eng eingebunden war. Die Sammlung bot neben dem rein ästhetischen Genuss einen wesentlichen Einblick in die Kunstentwicklung in verschiedenen Facetten und Techniken.[81] Damit war für Eitelberger reichhaltiges Anschauungsmaterial geboten, wie seine

76 Lachnit, Wiener Schule (zit. Anm. 4), S. 14.
77 Ebenda.
78 Ebenda.
79 Jenni/Rosenberg, Die Analyse der Objekte (zit. Anm. 2), S. 126.
80 Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (zit. Anm. 52), S. 57.
81 Vgl. Englmann, Josef Daniel Böhm (zit. Anm. 9), S. 13.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

schriftlichen Beiträge belegen, gleichzeitig aber fand er in Böhm einen kunsthistorisch interessierten Sammler und praxiserfahrenen Medailleur und Graveur, der ihn in seinen Ansichten auf dem Gebiet der bildenden Kunst prägte: Seine Vorstellung/Gedanken zur Verbindung von Kunst und Handwerk (Kunstgewerbe) und zum Zusammenspiel von Idee und Material, aus dem das Kunstwerk gearbeitet wurde, gehen auf Böhm zurück.[82] Böhms Auffassung, durch eingehende Auseinandersetzung mit dem einzelnen Objekt Rückschlüsse auf seine Entstehung innerhalb von Schulen und Gattungen ziehen zu können, beeinflusste Eitelberger wesentlich. Die Verbindung von Theorie und Praxis sowie das Ausgehen von der Individualität des Einzelkunstwerks und das Schließen auf allgemeinere Prinzipien spiegeln sich in Eitelbergers eigener kunsttheoretischer Auseinandersetzung wider: Tatsächlich fand später ein Großteil seiner kunsthistorischen Lehrveranstaltungen vor Originalen im Museum statt.[83] Die in Böhms Kreis formulierten Theorien zur Kunstbetrachtung prägten Eitelberger, dessen Berufung zum außerordentlichen Professor der Kunstgeschichte und Kunstarchäologie im Jahr 1852 erstmals zur Einrichtung eines Lehrstuhls an der Universität Wien führte, wesentlich. Damit wirkten auch die Ideen Böhms in der frühen Zeit der Wiener Kunstgeschichte nach.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (Inv.-Nr. KI 17280). – Abb. 2: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG2007/349). – Abb. 3: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 2890), Foto: Herbert Boswank. – Abb. 4: The Trustees of the British Museum (Inv.-Nr. WB 261). – Abb. 5: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv.-Nr. PORT_00115805_01). – Abb. 6: Andrea Mayr.

82 Lachnit, Wiener Schule (zit. Anm. 4), S. 15.

83 Jenni/Rosenberg, Die Analyse der Objekte (zit. Anm. 2), S. 124.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Alexander Auf der Heyde

»Die grosse Einheit der Kunst«

Rudolf von Eitelbergers Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste und die Quellen seines kunsttheoretischen Entwurfs

Im Lokalteil der Wiener *Sonntagsblätter* findet sich am 24. Oktober 1847 der Hinweis auf »Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste«, die Rudolf von Eitelberger zweimal wöchentlich »im 2. philosophischen Hörsaale um 5 Uhr Nachmittags« halten wird. Diese Vorlesungsreihe erstreckt sich zunächst über zwei Semester (Winter 1847/48 und Sommer 1848) und richtet sich an ein Publikum, das interessanterweise nur zu einem Drittel aus Universitätsstudenten besteht. Die jeweils anderen Drittel der Zuhörerschaft setzen sich aus Handwerkern und Malern bzw. Privatleuten zusammen.[1] Diesem breit gefächerten, künstlerisch interessierten, dilettierenden und schöpferisch tätigen Publikum vermittelt der Vortragende eine Art theoretischer Grundausstattung, die zugleich »diagnostische« und »therapeutische« Instrumente in der Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst bieten will.[2] Das in diesem Rah-

* Andrea Mayr und Monica Scilipoti sei an dieser Stelle für die Hinweise auf mir unbekannte Sekundärquellen herzlich gedankt. Maurizio Ghelardi und Susanne Müller haben meine Arbeit in den letzten Jahren sowohl inhaltlich als auch »handwerklich« bereichert.

1 T. von Borodajkewycz, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: Festschrift für Hans Sedlmayr (hg. von K. Oettinger/M. Rassem), München 1962, S. 321–348, hier S. 323. Borodajkewycz' Studie zitiert diverse unveröffentlichte Briefwechsel und gewährt wichtige Einblicke in den kultur- und wissenschaftspolitischen Kontext, der besonders in der jüngeren Literatur zur *Wiener Schule* besondere Beachtung gefunden hat. Vgl. M. Rampley, The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918, University Park (PA) 2013, S. 8–30 (Eitelberger als Begründer der *Wiener Schule*). Ebenfalls auf Borodajkewycz' Studie basieren die Arbeiten von H. Dilly, Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt/Main 1979, S. 161–165 (Kunsthistorischer Kongress in Wien 1873), S. 242 f. (Eitelbergers Berufung nach Wien), S. 253 (Quellenschriften); U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, 2. Auflage, München 1996, S. 150 f.; Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege (hg. von T. Brückler/U. Nimeth), Wien 2001, S. 58 f.; P. H. Feist, Eitelberger, (Edler) von Edelberg, Rudolf, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon: 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten (hg. von P. Betthausen/P. H. Feist/C. Fork), 2. Auflage, Stuttgart 2007, S. 80 f. Zu Eitelbergers Wiener Vorlesungsreihe siehe auch den Beitrag von Robert Stalla im vorliegenden Band.

2 Edwin Lachnit verdanke ich das Begriffspaar einer »diagnostischen« und »therapeutischen« Auseinandersetzung der Kunstgeschichte mit der Gegenwartskunst. E. Lachnit, Die Wiener Schule

men angewandte Schema ist immer das gleiche: Maßgebliche Konzepte und Probleme werden in ihrer begriffsgeschichtlichen Genese dargestellt, bis Eitelberger am Ende die Brücke zur Aktualität findet, indem er seinen eigenen Standpunkt darlegt oder (rhetorische) Fragen an sein Publikum richtet. Erklärtes Ziel dieser Initiative ist, mittels eines theoretischen Regulativs den seit einem halben Jahrhundert andauernden Fehlentwicklungen im Wiener Kunstleben zu begegnen. Als kritischer Beobachter ist sich Eitelberger einer gegenwärtigen Krise der Kunst bewusst, im Gegensatz zu Hegels viel zitierter These, der zu Folge die bildenden Künste nicht mehr in der Lage sind, »dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtseyn zu bringen«, ihr Erkenntniswert vielmehr in der radikalen Historisierung bestehe,[3] will der Wiener Gelehrte die Kunst gegenwartstauglich machen, indem er sie auf den Boden des Handwerks zurückführt und mit dem Leben versöhnt.

In ihrer Kulturgeschichte der Wiener Ringstraße (1979) hat Elisabeth Springer Eitelberger etwas pointiert als »Kunstdemagogen« bezeichnet.[4] In der Tat handelt es sich bei seinen Vorlesungen im Kontext des Wiener Vormärz um eine hochpolitische Veranstaltung und das wird recht deutlich in seiner *Antrittsrede, gehalten bei Eröffnung der Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste am 26. Oktober 1847* und in der Eröffnungsveranstaltung des darauffolgenden Sommerkurses.[5] Dort heißt es we-

---

der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 8, aber vgl. auch die Eitelberger betreffenden S. 11–34.

3 »Die Kunst« – so Hegel – »ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern was Kunst sey wissenschaftlich zu erkennen«. G. W. F. Hegel, Vorlesungen über Aesthetik (hg. von H. G. Hotho), 2. Auflage, Berlin 1842–1843, I, S. 16.

4 E. Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979, S. 24. Springers Arbeit ist aufgrund des Reichtums der in ihr herangezogenen unveröffentlichten Quellenmaterialien nach wie vor maßgeblich zur historischen Würdigung Eitelbergers. Die Autorin macht allerdings keinen Hehl aus ihrer Abneigung gegenüber dem Wiener Gelehrten und dies hat zur Folge, dass sie die Rolle Eitelbergers im Vergleich zu seinem Wiener Mentor Joseph Daniel Böhm m. E. zu stark herunterspielt.

5 »Hat nicht die Zeit selbst, die zur Lösung dieser Fragen einen so ungeheuren Aufwand von Kräften entwickelt, den Gelehrten den Fingerzeig gegeben sich mit dem Lebendigen am Alterthume und nicht mit dem Todten zu beschäftigen? Hat nicht die Zeit, welche den Gelehrten vorfordert, über jene Punkte Aufklärung zu geben, worüber sie dieser bedarf, diesen genöthigt ihr in der Sprache Rede zu stehen, in der sie die Frage stellt?« R. Eitelberger von Edelberg, Antrittsrede, gehalten bei Eröffnung der Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste am 26. Oktober 1847, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 5, 1848, Nr. 14, 17.01., S. 49–51 und Nr. 15, 18.01.1848, S. 53 f., hier S. 49. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Adalbert Stifter wohl aufgrund des eminent politischen Charakters publikumswirksamer Veranstaltungen im Jahre 1847 nicht die Erlaubnis erhält, an der Universität Wien einen speziell für das weibliche Publikum ge-

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

nige Monate später: »Jetzt sind wir eine Nation geworden, oder vielmehr wir haben den Muth zu sagen: daß wir eine werden wollten – denn noch sind wir keine.«[6] Damit die Kunst ihrer öffentlichen Funktion als »ästhetisches Erziehungsmittel« der sich neu konstituierenden Nation auch gerecht wird, bedarf ihre staatliche Organisation und Förderung grundlegender Reformen. Dies ist auch der Grund, warum Eitelberger im Rahmen seiner Vorlesungen erläutert, wie die Künste mittels staatlicher und bürgerlich-privater Einrichtungen in der Vergangenheit dieser ethischen Rolle gerecht werden konnten: Vom Zunftwesen bis hin zu den Kunstakademien, von der Nationalökonomie bis hin zur Hauswirtschaft, von der höfischen bis zur bürgerlichen Kunstauffassung skizziert er eine Art historische Kunstsoziologie, die letztendlich von Desideraten der politischen Aktualität geleitet ist, nämlich der (rhetorischen) Frage: »Hat der Staat die K[un]st zu fördern?«[7] In Journalartikeln formuliert er ganz konkrete kunstpolitische Forderungen an den Staat, die Zivilgesellschaft und die kirchlichen Institutionen. Das sind zunächst einmal die Abschaffung des in seiner jetzigen Funktion als »ästhetische Censur-Behörde« wirkenden Hofbaurats unter Paul Sprenger,[8] die Reform der wenig praxisorientierten Künstlerbildung an den Akademien,[9] der kirchlichen und der privaten Kunstförderung durch Kunstvereine.[10] Mit diesen kunstpolitischen Reflexionen befindet sich Eitelberger übrigens in der guten Gesellschaft von Schriftstellern wie Franz

dachten Kolleg über Ästhetik zu veranstalten. Vgl. dazu N. Itsuo, Kritik der Leidenschaft. Adalbert Stifters ästhetische Theorie und seine Poetik, in: Aesthetics, 15, 2011, S. 50–60.

6 R. Eitelberger von Edelberg, Was hat die Kunst von den Bewegungen der Gegenwart zu hoffen oder zu fürchten? Vorlesung, gehalten bei Eröffnung des Sommer-Curses an der Wiener Hochschule, in: Wiener Zeitung, Nr. 105, 14.04.1848, S. 497 f. und Nr. 106, 15.04.1848, S. 501 f., hier S. 497.

7 R. Eitelberger von Edelberg, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste«, Bl. 4 v., Bl. K. Eine Transkription des Manuskripts (Wienbibliothek im Rathaus – im Folgenden kurz »WBR« genannt – H.I.N. 23.441) findet sich im Anhang dieses Beitrags. In den im Aufsatz zitierten Manuskriptpassagen wurden die Abkürzungen zu einem besseren Verständnis der Quelle in eckigen Klammern aufgelöst.

8 R. Eitelberger von Edelberg, Die Reform des Hofbaurathes, in: Wiener Zeitung, Nr. 117, 27.04.1848, S. 559 f. Zur Rolle des Hofbaurates und den zahlreichen Intrigen Eitelbergers gegen Sprenger, vgl. Springer, Wiener Ringstraße (zit. Anm. 4), S. 21–23, S. 25, S. 27–32.

9 R. Eitelberger von Edelberg, Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüller's Lehrmethode, Wien 1848. Zur Reform der Kunstakademie mit besonderer Rücksicht auf Eitelberger, vgl. Springer, Wiener Ringstraße (zit. Anm. 4), S. 32–35; W. Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, S. 148–161.

10 Eitelberger, Was hat die Kunst von den Bewegungen der Gegenwart zu hoffen oder zu fürchten? (zit. Anm. 6), S. 501 f. Dass Eitelberger keineswegs der einzige Schriftsteller war, der dem Problem des Kunstgewerbes besondere Aufmerksamkeit widmete, erläutert Springer, Wiener Ringstraße (zit. Anm. 4), S. 18–20.

Kugler und Pietro Selvatico, die sich in Preußen respektive Italien ebenso energisch zugunsten umfassender Reformen der staatlichen und privaten Kunstinstitutionen aussprechen.[11] Und er teilt mit diesen beiden Autoren die Bewunderung für das seit Kur-

11 Kugler und Eitelberger waren sich seit der gemeinsamen Mitarbeit am *Kunstblatt* bekannt (vgl. die dort erscheinenden Aufsätze R. Eitelberger von Edelberg, Ueber den Einfluß der Technik auf den Kunstwerth der Medaille, in: Kunstblatt, 25, 26.03.1844, Nr. 25, S. 105 f.; Nr. 26, 28.03., S. 109 f.; Nr. 27, 02.04., S. 113 f.; R. Eitelberger von Edelberg, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1844, in: Kunstblatt, 25, 1844, Nr. 59, 23.07., S. 249–251; Nr. 60, 25.07., S. 253–256; Nr. 61, 30.07., S. 257–259). Ein erster direkter Kontakt ist dokumentiert durch einen Brief Kuglers an Eitelberger (Berlin, 26.02.1846), dem er von seinen Reiseerfahrungen (Belgien, Frankreich und München) zum Zwecke einer umfassenden Reform der bestehenden Kunstinstitutionen berichtet: »Hochzuverehrender Herr! Erst vor Kurzem ist Ew. Hochwohlgeboren geehrtes Schreiben vom 11ten November v. J. in meine Hände gelangt, und erst heute, nach Beendigung einer etwas anstrengenden Arbeit, wird es mir möglich eine Anzahl von Briefschulden, und darunter auch die gegen Sie, abzuwerfen. Entschuldigen Sie also freundlichst, daß meine Antwort so spät kommt. Meine Reise im vorigen Sommer war vorzugsweise gen Westen gewandt. Da unsere Kunstverwaltung bedeutender Reformen bedarf; so hatte ich den Auftrag erhalten, einige der bedeutendsten Anstalten des Auslandes, namentlich in Belgien, Paris und München, zu besuchen und mich über deren Organisation u. Wirksamkeit zu unterrichten. Gern wäre ich auch nach Wien gekommen, auch hatte ich dies mit beantragt; es ließ sich aber für dies mal nicht wohl machen. Einstweilen habe ich mich mit dem alten Reglement Ihrer Akademie und mit dem, was mir zufällig mündlich über Ihre Kunst-Verhältnisse (in administrativer pp. Beziehung) mitgetheilt ist, begnügen müssen. Fügt es sich und gestattet es Ihre Zeit, daß Sie mich über etwaige Eigenthümlichkeiten, Bedürfnisse, Absichten pp. Ihres künstlerischen Treibens näher unterrichten können, so werde ich Ihnen aufrichtig recht sehr dankbar sein. Beim Neu-Organisiren kann man nicht genug weiten Blick haben. Von den Resultaten Ihrer Kunst-Uebung hätte ich sehr gern eine unmittelbare nähere Anschauung gehabt; dies muß ich aber günstiger Gelegenheit vorbehalten. Ein Besuch von 3 oder 4 Tagen, den ich vor 10 ½ Jahren in Wien machte und bei dem ich nur die wichtigsten Gallerien flüchtig sah, zählt natürlich gar nicht mit. Einzelne Arbeiten von Wiener Künstlern, einzelne Publikationen von solchen, einzelne Nachrichten darüber, die zu uns kommen, lassen uns zur Genüge erkennen, daß es auch bei Ihnen an bedeutendem und achtbarem Streben keines weges fehlt. Danhauser's Name, so wenig wir von ihm kennen, hat auch bei uns einen sehr guten Klang und wir haben seinen Tod mit Ihnen schmerzlich empfunden. Ich werde Ihnen daher [--] verpflichtet sein, wenn Sie die Güte haben, mir die Kupferstiche nach seinen Gemälden, von denen Sie schreiben, freundlichst zukommen lassen. Ich schätze es mir zur Ehre, daß Sie mir eine so freundliche Erinnerung bewahrt und meinen Arbeiten einige Theilnahme geschenkt haben. Letztere, und namentlich das ›Handbuch der Kunstgeschichte‹, sollten Vorstudien sein, um auf solcher Basis sowiel als möglich einen tüchtigen Bau ausführen zu können. Seit mehreren Jahren bin ich ich [sic] aber ganz in die Kunst-Verwaltung hinein gezogen und ich weiß nicht, wann ich wieder zur Wissenschaft zurückkehren kann. Berlin, 26ten Febr. 1846[.] Mit vollkommenster Hochachtung[,] ganz ergebenst F. Kugler« (WBR, H.I.N. 158.435). Wenig später bespricht Kugler mit großer Skepsis Ferdinand Waldmüllers Reformvorschläge für den Malereiunterricht (F. K. [Kugler], Kunstunterricht: Das Bedürfniß eines zweckmäßigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eignen Er-

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

zem erst zur politischen Unabhängigkeit gelangte Belgien, welches europaweit Modellcharakter erlangt, weil es als ›junge‹ Nation durch Kunstförderung und Rückbesinnung auf flämische Traditionen in der Kunst einen identitätsstiftenden Faktor ausgemacht hat.[12]

Der genaue Ablauf dieser Vorlesungsreihe lässt sich anhand eines im Nachlass des Kunsthistorikers befindlichen Manuskripts rekonstruieren (Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 23.441): Dieses *Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste«* bietet einigen Aufschluss über Eitelbergers Systematik sowie über die in seinen Frühschriften benutzten Quellen. Es handelt sich um ein Konvolut von vier beidseitig beschriebenen Blättern mit zahlreichen Überarbeitungen und umfangreichen Ergänzungen, die im Anhang (S. 94) transkribiert sind. Der Text ist nur sporadisch ausformuliert, in einigen Teilen ist er aufgrund der Streichungen, Korrekturen und vor allem aufgrund der stenographischen Schreibweise schwierig zu entziffern: Es handelt sich offensichtlich um Notizen für den Privatgebrauch, die nicht als monographische Arbeit publiziert werden sollten, aber im Kontext seiner in deutschen und österreichischen Gazetten publizierten Beiträge verdeutlichen, wie es Eitelberger gerade aufgrund dieser theoretischen Grundausstattung gelingt, die österreichische Kunstpolitik so umfassend und organisch in ihrer gesamten Bandbreite (Kunstlehre, Kunstpatronage, Denkmalschutz) neu auszurichten.

Das Vorlesungsprogramm umfasst insgesamt 63 Paragraphen, die man in neun Themenbereiche unterteilen kann:

---

fahrungen von Ferdinand Georg Waldmüller, k.k. akadem. Rath und Professor. Wien 1846, in: Kunstblatt, 28, Nr. 22, 06.05.1847, S. 85 f.) und Eitelberger druckt Kuglers Rezension im Anhang seiner polemischen Entgegnung auf Waldmüller ab (Eitelberger, Reform des Kunstunterrichtes [zit. Anm. 9], S. 71–75). Zur gleichen Zeit gelangt Eitelbergers Pamphlet gegen Waldmüller durch Vermittlung Pietro Mugnas in die Hände des italienischen Kunstschriftstellers und Akademiereformers Pietro Selvatico (1803–1880), mit dem Eitelberger in den folgenden Jahren in freundlicher Korrespondenz steht. Vgl. dazu A. Auf der Heyde, Per l'»avvenire dell'arte in Italia«: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX, Ospedaletto (Pisa) 2013, S. 160–169; A. Auf der Heyde, I rapporti con Vienna: Selvatico, l'abate Pietro Mugna e Rudolf Eitelberger von Edelberg, in: Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento (hg. von A. Auf der Heyde/M. Visentin/F. Castellani), Pisa 2016, S. 203–223.

12 Vgl. dazu F. Kugler, Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und zur Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien, nebst Notizen über einige Kunstanstalten in Italien und England, Berlin 1846, sowie allgemein zum Problem der »Kunsterwartung« in Auseinandersetzung mit der modernen belgischen Kunst, siehe den nach wie vor maßgeblichen Text von W. Schlink, Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz, Wiesbaden 1982.

1. die Kunst in ihrem Verhältnis zur Idee der Schönheit und die daraus abgeleitete harmonisierende Wirkung auf das Leben (§ 1–4);
2. die Kunst in ihrem Verhältnis zum Handwerk (§ 5–8);
3. das »unendliche« Kunstwerk als Objektivierung von Weltanschauung, Naturanschauung und individueller Künstlerbegabung (§ 9–13);
4. die Kunst in ihrem Verhältnis zur Weltanschauung in allgemeiner und historischer Perspektive (§14–25);
5. der Stil in seinem Verhältnis zur national bedingten Volksanschauung (§ 26–41);
6. Individualität und Begeisterung als prägende Elemente künstlerischer Schöpfung (§ 42–43);
7. verbindliche Normen der künstlerischen Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Lebendigkeit, Stoff und Gegenstand (§ 44–51);
8. das System der Künste und die historische Entwicklung der Künste in kritischer Auseinandersetzung mit ästhetischen und kunsthistoriographischen Modellen (§ 52–59);
9. die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, ihr Verhältnis zur Religion und zur Nationalökonomie (§ 60–63).

Eine gewichtige Rolle bei der Konzeption dieses kunsttheoretischen Entwurfes – vor allem, was das Verhältnis von Kunstgeschichte und Ästhetik angeht, aber vermutlich auch im Hinblick auf Eitelbergers Rezeption maßgeblicher Konzepte der romantischen Kunstphilosophie – spielt der seit 1823 an der Wiener Universität Ästhetik (und später auch klassische Philologie) lehrende Franz Ficker.[13] In seiner *Aesthetik, oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange* (1830) warnt Ficker seine Leser vor einer allzu dezidiert spekulativen ästhetischen Perspektive, der man durch empirisches Studium von Einzelwerken entgegentreten sollte:

> Der studierende Jüngling ist jedoch von dem allzuvielen Lesen ästhetischer Schriften zu warnen; ist er einmal in einem umfassenden Lehrbuche orientirt, so weihe er seine ganze Liebe und sein Studium den Kunstwerken selbst. So lernt man auch, ist man einmal durch die Karte orientirt, die Natur besser aus der Pracht des gestirnten Himmels, als durch den Anblick der Karte.[14]

13 Vgl. Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 1), S. 321. Zur Person Fickers vgl. C. von Wurzbach, Biographisches Lexicon des Kaiserthums Oesterreich, IV, Wien 1858, S. 219f.

14 F. Ficker, Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange, Wien 1830, S. 23.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Aus eben diesem Grunde integriert Ficker seine Vorlesungen über Ästhetik mit einem *Geschichtliche[n] Ueberblick der gesammten schönen Kunst nach ihren einzelnen Sphären* (1837). Denn – so schreibt er – »[d]urch die Kunstgeschichte wird erst ein helleres Licht über die Lehre vom Schönen verbreitet; das Allgemeine wird erst durch das Besondere klar und deutlich«[15]. Es geht Ficker darum, seinem Publikum eine »leichte Übersicht über ihre [i. e. die Kunst] Gestaltung in den einzelnen Sphären, in einzelnen Zeitaltern und bei einzelnen Nationen« zu vermitteln. Die Idee der Kunst fungiert in diesem Zusammenhang als »der Haltepunkt des Ganzen«, allerdings betont Ficker, dass es sich dabei nicht um eine absolute Idee handelt:

> Diese [i. e. die Kunst] wird sich nach der jedesmal herrschenden religiösen Weltanschauung anders gestalten; aber auch bei gleicher religiöser Weltanschauung wird sie durch Nationalität, Klima und andere Verhältnisse verschieden modificirt werden. Ohne klaren Hinblick auf das höchste Schöne, wie es, seiner Einheit ungeachtet, sich unter verschiedenen Völkern und Zeiten nothwendig in vielfachen Schattirungen zeigen muß, werden nur zu oft die Kunstschöpfungen aller Nationen und Jahrhunderte auf das Bunteste unter einander geworfen; und wenn ja eine ungefähre Scheidung gemacht wird, so ist mit einigen allgemeinen, und zuletzt wenig bedeutenden Gegensätzen des Antiken und Modernen wenig gewonnen für die hellere ästhetische Anschauung.[16]

Mit seiner bemerkenswerten Offenheit gegenüber empirischer Kunstforschung und historisch-geographischer Differenzierung wird der Wiener Ästhetikprofessor zu einem wichtigen Ansprechpartner für den jungen Eitelberger, und Ficker ist es auch, der Kuglers und Carl Schnaases weltkunstgeschichtliche Kompendien in den *Oesterreichischen Blättern für Literatur und Kunst* eingehend bespricht und somit in den Wiener Kunstdiskurs des Vormärz einführt.[17] Doch trotz seines Interesses an einer universalhistorischen Sicht auf Kunst sollte man nicht übersehen, dass Fickers Kunstbegriff noch stark von Modellen des vorherigen Jahrhunderts – insbesondere durch Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* – geprägt ist:[18] »[D]er echte Aesthetiker umfasse

15 F. Ficker, Geschichtlicher Ueberblick der gesammten schönen Kunst nach ihren einzelnen Sphären, Wien 1837, S. III.

16 Ficker, Geschichtlicher Ueberblick (zit. Anm. 15), S. III f.

17 F. Ficker, Handbuch der Kunstgeschichte von Franz Kugler, Stuttgart 1842, Geschichte der bildenden Künste von Carl Schnaase, Düsseldorf. 1. und 2. Bd. 1843, 3. Bd. 1844, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 2, 1845, 83, 12.07.1845, S. 641–645; 84, 15.07.1845, S. 650–656; 85, 17.07.1845, S. 658–662.

18 P. O. Kristeller, The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II), in: Journal of the History of Ideas, 13, 1952, H. 1, S. 17–46, hier S. 38 f.

[…] alle Schwesterkünste der Musen mit gleicher Liebe«, schreibt Ficker in der zweiten Auflage seiner *Aesthetik* (1840) und folglich behandelt er in seinem *Geschichtlichen Ueberblick* neben der Architektur (die er als historische ›Leitkunst‹ würdigt) und den anderen bildenden Künsten (Plastik, Malerei, Druckgraphik) in gesonderten Kapiteln auch die Gartenkunst, Tonkunst, Poesie, Redekunst und Schauspielkunst.[19] Im Gegensatz dazu gilt Eitelbergers prioritäres Interesse nicht etwa einer allgemeinen Theorie, sondern einer ›praktischen Ästhetik‹ der *bildenden* Künste: Fickers in die Breite gehendes und schematisierendes System widerstrebt seinem Anliegen, am Einzelmonument das Konzert der Künste darzustellen, und seine kunstarchäologischen Untersuchungen der Jahre 1850–1860 zeigen, wie sich dieser theoretische Ansatz in der kunsthistorischen Praxis niederschlägt.[20]

Eine weitere, maßgebliche Quelle für Eitelbergers kunsttheoretische Reflexionen ist der Wiener Hofmedailleur Joseph Daniel Böhm, auf dessen Rolle bereits Julius von Schlosser hingewiesen hat.[21] Böhms kleine, aber ausgesprochen breit gefächerte Sammlung an Kunst und vor allem Kunstgewerbe des Mittelalters und der frühen Neuzeit ist vor allem in den 1830er und 1840er Jahren ein wichtiger Anlaufpunkt für junge Wiener Kunstforscher, die in dem Hofmedailleur einen ausgesprochen kompetenten Ansprechpartner finden: Ihm ist es schließlich zu verdanken, dass der junge Eitelberger am Umgang mit Originalen mit kennerschaftlichen Aspekten sowie mit Fragen der Technik und der Materialästhetik konfrontiert wird.[22] Darüber hinaus stößt Eitelberger durch Vermittlung Böhms auf die in seinen Vorlesungen am meisten zitierte Quelle: Carl Friedrich von Rumohrs *Italienische Forschungen* (1827–1831).[23] Während Schlosser noch Zweifel an direkten Kontakten zwischen Rumohr und Böhm hegte, hat

19 F. Ficker, Aesthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfange, 2. Auflage, Wien 1840, S. VII.

20 Stellvertretend sei in diesem Zusammenhang an seine Arbeiten über die Kunst im Friaul erinnert. Vgl. dazu A. Auf der Heyde, Il Friuli e il suo patrimonio artistico negli scritti di Rudolf Eitelberger von Edelberg: questioni di metodo e politiche della tutela, in: La conservazione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli nell'Ottocento (hg. von G. Perusini/R. Fabiani), Udine 2014, S. 15–26.

21 J. von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich (1934), zit. nach der ital. Übersetzung: La scuola viennese di storia dell'arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria, in: La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore (hg. von S. Scarrocchia), Milano 2014, S. 67–227, hier S. 69–73.

22 Vgl. E. Henszlmann, Daniel Joseph Böhm, in: Oesterreichische Revue, 4, 1866, S. 110–127, und den Beitrag von Andrea Mayr im vorliegenden Band.

23 C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen, 3 Bde., Berlin/Stettin 1827–1831 (vorhanden in der Bibliothek Eitelbergers).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Edwin Lachnit bereits darauf verwiesen, dass Eitelberger die Arbeiten des norddeutschen Adeligen in seinen Frühschriften zitiert.[24] Letztendlich schafft Rumohr selbst die Zweifel aus dem Raum, indem er in seiner 1838 erschienenen *Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardey* von einem Aufenthalt in Wien spricht und in diesem Zusammenhang die »kleine, doch gewählte Sammlung des Herrn Hofmedailleur und Director Böhme [sic]« erwähnt.[25] In jedem Fall ist es bemerkenswert, wie häufig die *Italienischen Forschungen* in dem Wiener Vorlesungsmanuskript zitiert werden, und dabei beschränkt sich Eitelbergers Interesse an Rumohr keinesfalls auf den empirischen Kunstforscher und Quellenkritiker, sondern gilt in erster Linie dem kontrovers rezipierten »practische[n] Aesthetiker«[26]. Diese Bedeutung Rumohrs innerhalb der Vorlesungsreihe erschließt sich auf den ersten Blick anhand einer programmatisch anmutenden Randglosse am rechten oberen Rand des ersten Manuskriptblattes: »Die ant[ike] K[un] st nicht aus nackter Anwend[un]g ästhet[ischer] Prinz.[ipien] sondern Spieg[e]l d[e]s Geisteslebens«.[27] Mit diesem Satz warnt der Autor der *Italienischen Forschungen* davor, die Antike als theoretisches Konstrukt in den Dienst gegenwartskünstlerischer Programme zu stellen. Rumohrs Kritik richtet sich in erster Linie gegen das neoklassizistische Antikenbild der Weimarer Winckelmann-Nachfolge, weil dieses einer noch ausstehenden empirischen Erschließung der durch Quellen und Monumente belegten historisch-geographischen Komplexität alter Kunst im Wege steht:

> Allein auch die Ueberreste alter Kunst zeigen, wie jedem Unbefangenen bei einer Orientirung einleuchten muß: daß in der Kunst des Alterthumes, welche uns Entlegenen einmal als ein Ganzes, oder Gleichförmiges erscheint, welche wir daher wohl etwas zu allgemein und französirt, *die Antike,* nennen, mehr, als *eine* Richtung des Geistes sich ausgedrückt; das sie durchhin der Spiegel des jedesmaligen Geisteslebens, nirgend nackte Anwendung ästhetischer Principien sey.[28]

---

24 Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte (zit. Anm. 21), S. 73; Lachnit, Wiener Schule (zit. Anm. 2), S. 129.

25 C. F. von Rumohr, Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardey, und zurück über die Schweiz und den oberen Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landbau und Staatswirtschaft, Lübeck 1838, S. 49.

26 Rumohr selbst bezeichnet sich so in einem Brief an Karl Otfried Müller (Rothenhausen, 08.05.1836). Vgl. F. Stock, Briefe Rumohrs an Otfried Müller und andere Freunde, in: Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen – Beiheft, LIV, 1933, S. 1–44, hier S. 15.

27 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 96), Bl. 1 r.

28 Rumohr, Italienische Forschungen (zit. Anm. 23), I, S. 108 f.

Der hier geäußerte Anspruch, die Antike (und somit die Kunst) nicht mehr als monolithisches Gebilde, sondern als historisch differenziertes Phänomen auf den Grund zu gehen, sie gleichfalls aber mit Hilfe einer theoretischen Mindestausstattung wissenschaftlich zu erfassen, findet seinen Niederschlag in Karl Otfried Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1830), das Eitelberger gerne in seinen Vorlesungen zitiert.[29] Sehr viel häufiger sind übrigens die Verweise auf Otfrieds Bruder, den Altphilologen Eduard Müller, dessen *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* (1834–1837) alternativ dazu den historischen Wandel der Kunstauffassung anhand der schriftlichen Quellen untersucht.[30]

Wie bereits angedeutet geht es in den ersten vier Paragraphen des Vorlesungsmanuskripts um den Ursprung der Kunst und ihre Fähigkeit, »vermöge ihres Zusammenhangs und theils dieser Identität mit den höchsten Ideen« harmonisch und besänftigend auf die Zeit und den Menschen zu wirken.[31] Der Zweck der Kunst besteht, so Eitelberger, keinesfalls im »abstrakten fernesein« von allen praktischen Lebensaspekten oder gar im individuellen Vergnügen der Anschauung, sondern sie soll aufgrund ihres historisch gewachsenen Verhältnisses zum Handwerk eng mit dem Leben verbunden sein.[32] An dieser Stelle versucht Eitelberger den Ursprung der Trennung und der bis in die Gegenwart reichenden »absoluten Geschiedenheit« von Kunst und Handwerk quellenkritisch zu klären (Eduard Müllers *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* wird in diesem Zusammenhang mehrfach genannt), um dann im folgenden Paragraphen eine Brücke zur aktuellen Zeitfrage zu schlagen: »Darf die Kunst diesen Boden [des Handwerks] verlassen? Auf welche Weise ist die Harmonie zwischen beiden dort herzustellen wo sie sich geschieden und getrennt haben? Durch Maschinen und Fabriksschule?«[33]

Im Gegensatz zu seinem Lehrer Ficker, der das Handwerk als Fleißarbeit und äußerlich bedingte Erwerbsquelle, welche sich »den Forderungen des täglichen Lebens« fügt, ganz klar von der Kunst als »freies Spiel der Phantasie« abgrenzt, macht Eitelberger die

29 K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst, Breslau 1830. Zur wissenschaftshistorischen und kunsttheoretischen Relevanz von Müllers Handbuch, vgl. S. Settis, Dal sistema all'autopsia: l'archeologia di C. O. Müller, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di Lettere e Filosofia, XIV, 1984, S. 1069–1096; U. Franke/W. Fuchs, Kunstphilosophie und Kunstarchäologie: zur kunsttheoretischen Einleitung des Handbuches der Archäologie der Kunst von Karl Otfried Müller, in: Boreas, 7, 1984, S. 269–294; H. Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950, München 2001, S. 243 f.

30 E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, 2 Bde., Breslau 1834–1837, II (1837), S. VI (vorhanden in der Bibliothek Eitelbergers).

31 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 96), Bl. 1r.

32 Ebenda.

33 Ebenda (zit. im Anhang, S. 97), Bl. 1v.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Versöhnung von Kunst und Handwerk zu einer prioritären Frage.[34] Interessant dabei ist, dass er fernab von romantischen Verklärungen des mittelalterlichen Steinmetzen- und Zunftwesens in dem Thema einen wichtigen kunstpolitischen, ja nationalökonomischen Aspekt sieht. Ein Vorläufer in diesem Sinne ist Kugler, der bereits im Schlusswort seines *Handbuchs der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England* (1837) die gegenwärtige Trennung von Kunst und Handwerk als Fehlentwicklung ansieht und deren Ursprung in der Verbreitung einer idealistischen Kunstauffassung ausmacht:

> Es trat eine unnatürliche Feindschaft zwischen Leben und Kunst ein; wie die Künstler sich mit Vorliebe in den Träumen einer idealen Welt wiegten und mit Verachtung auf den Staub des irdischen Daseins herabsahen, so spottete die reale Welt ihrer funkelnden Luftschlösser und verweigerte ihnen die gebührende Opferspende.[35]

In seinem Artikel *Ueber den Pauperismus auch in der Kunst* (1845) weist Kugler auf das Überangebot an Kunstprodukten und das erstarkende Heer erwerbsloser Künstler hin, fordert diese auf, sich dem Handwerk zuzuwenden und dieses künstlerisch zu nobilitieren:

> Mir scheint es ein segensreicheres Thun, wenn Ihr […] den Dingen, die unser alltägliches Leben umgeben, denjenigen Adel der Form gebt, der unsern Sinn und unser Gefühl unbewußt, aber auch ununterbrochen in einer gehobenen Stimmung erhält. Es ist hier dieselbe Wirkung, wie die des wahren hohen Kunstwerkes, nur nicht wie bei diesem laut und von oben herab, sondern leise und von unten herauf.[36]

Derlei Gedanken prägen auch seinen Entwurf eines neuen Reglements für die *Königliche Akademie der Künste Berlin* vom Juli 1844, in dem er vorschlägt, die »allgemeine

---

34 Ficker, Aesthetik oder Lehre vom Schönen (zit. Anm. 19), S. 109 f.

35 F. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England, Berlin 1837, S. 326. Dazu (und ganz allgemein zu Kuglers Reformvorschlägen), vgl. L. Koschnick, Franz Kugler (1808–1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker, phil. Diss. Freie Universität Berlin 1985, S. 209–212; L. Koschnick, Kugler als Chronist der Kunst und preußischer Kulturpolitiker, in: Franz Theodor Kugler: deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter (hg. von M. Espagne/B. Savoy/C. Trautmann-Waller), Berlin 2010, S. 1–14; K. Heck, Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben: Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 32, 2005, S. 7–15.

36 F. Kugler, Ueber den Pauperismus auch in der Kunst, in: Kunstblatt, 26, 1845, Nr. 71, 04.09., S. 297–299; Nr. 72, 09.09., S. 303 f., hier S. 299.

Zeichnenschule« sowie die »Kunst- und Gewerkschule« zu vereinen und daraus eine unabhängige »allgemeine […] Zeichnen und Modellirschule« zum Zwecke der höheren Ausbildung der Kunsthandwerker zu gründen. Neben dem praktischen Unterricht sieht dieses Projekt auch theoretische Vorträge vor, damit die Schüler »aus dem bloß sklavischen geistlosen Nachahmen herauskommen«.[37]

Gerade um dem anonymen Mechanismus der ›seelenlosen‹ industriellen Produktion zu begegnen, betont Eitelberger im Rahmen seiner Vorlesungen ganz im Sinne der Schellingianer die »unendliche Individualität« des Künstlers, erteilt aber gleichfalls jeglichem romantischem Subjektivismus eine klare Absage:[38] »Denn der Künstler darf nicht in ein bloßes Sehnen aufgehen, er muß sich objektiviren, und das, was sich so objektiviert, muß als ein erfaßen und erkennen neu erscheinen.«[39] Diese mit besonderer Emphase vorgetragene Individualität des sich im Kunstwerk objektivierenden Künstlers erlaubt es dem kritischen Betrachter, die »in unmittelbarer Einheit im Kunstwerke« wahrnehmbaren weltanschaulichen, nationalen und individuellen Elemente zu erkennen und erfassen.[40] Aus diesem Grund misst Eitelberger in seinen Vorlesungen dem Verhältnis der Kunst zur Weltanschauung besondere Bedeutung bei: Dabei spricht er von drei großen historischen Phasen (orientalisch, griechisch und christlich), was wohl auch auf seine Beschäftigung mit Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837) zurückzuführen ist.[41] Allerdings betont er in diesem Zusammenhang, dass diese drei unterschiedlichen Weltanschauungen »weder die Welt [betreffen,] noch schließen sie andere in anderen Gebieten berechtigte Völker aus«: Es handelt sich demzufolge nicht um Kunstformen, so wie Hegel sie im zweiten Teil seiner *Vorlesungen über die Ästhetik* mit der Unterteilung in symbolisch, klassisch und romantisch zum Ausgangspunkt eines historischen Entwicklungsschemas macht, sondern eher um ein pluralisti-

37 Zit. nach der ausführlichen Darstellung in Koschnick, Franz Kugler (zit. Anm. 35), S. 211.

38 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 98), Bl. 2r. Vgl. dazu F. W. J. Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst, Stuttgart 1982, S. 251 f., und zur Schelling-Rezeption S. Richter, A history of poetics: German scholarly aesthetics and poetics in international context, 1770–1960, Berlin/New York 2010, S. 91–93. In seiner Rezension von Ludwig Merz' im *Neuen Repertorium für theologische Literatur und kirchliche Statistik* erschienener Arbeit *Schelling und die Theologie* (1845) äußert sich Eitelberger sehr kritisch über Schelling, dessen Intuitionen er schätzt, während er ihm einen allzu laxen Umgang mit der »positiven« Religion vorwirft. Vgl. R. Eitelberger von Edelberg, Rezension von: Ludwig Merz, Schelling und die Theologie, Berlin 1845, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 2, 1845, Nr. 66, 03.06., S. 513–515.

39 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 98), Bl. 2r.

40 Ebenda, S. 98, Bl. D.

41 Ebenda, S. 99, Bl. D–E.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

sches Modell des geschichtlichen Fortschritts im Sinne von Herders *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), das jeder Nation und Epoche ihren entsprechenden Wert zugestehen will.[42] Von dieser Prämisse der Gleichwertigkeit historischer Kulturen ausgehend skizziert Eitelberger in seinem Vorlesungsmanuskript eine Art Weltkunstgeschichte, die er unter Hinzuziehung der maßgeblichen Überblickswerke (Müller, Kugler, Schnaase) seinen Hörern erörtert.[43]

In den Paragraphen 26–30 geht der Vortragende auf die im Kunstwerk erfassbare Nationalität als eigentlichen »Träger der Weltanschauung« ein: ein für seine Kunsttheorie (sowie später auch für seine kunsthistorische Methodik) eminent wichtiges Problem, das angesichts der verstärkt in Erscheinung tretenden Nationalitätenfrage im Vielvölkerstaat zunehmend auch politisch relevant ist und zu dem Eitelberger im Rahmen seiner Tätigkeit als Redakteur der *Wiener Zeitung* klar Stellung bezieht.[44] In seinem Vorlesungsprogramm bringt er das Problem apodiktisch mit dem Ausspruch »Ohne Nationalität keine Kunst« auf den Punkt.[45] Auch in diesem Fall geht der Blick zunächst von zeitgenössischen Fällen aus: Eitelberger beklagt in diesem Zusammenhang den »Verfall der Kunst mit dem Hereinziehen fremder Elemente« und bezieht sich dabei in erster Linie auf den Einfluss der französischen Moderne auf die europäische Malerei des frühen 19. Jahrhunderts sowie auf den immerfort kritisierten »moderne[n] Kos[mo]politismus« der Münchner Malerei, welcher er das Beispiel der belgischen Malerei mit ihrem bewussten Rückgriff auf flämische Tradition entgegensetzt.[46] Allerdings ist bemerkenswert, dass Eitelberger sich auch in diesem Zusammenhang Rumohrs Kritik an dem von Winckelmann, Mengs und den Weimarer Kunstfreunden vertretenen univer-

42 Ebenda, S. 99, Bl. D.

43 Vgl. Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst (zit. Anm. 29), S. 236–254, und den Beitrag von Georg Vasold im vorliegenden Band.

44 So verurteilt er am 13.10.1848 die zunehmend erstarkenden separatistischen Strömungen, fordert eine »Entnationalisierung« sowie »Entkirchlichung« des Staates und äußert den Wunsch nach umfassender Versöhnung und gegenseitiger Achtung der Nationen im Vielvölkerstaat. R. Eitelberger von Edelberg, Wien, 13. Oct., in: Abend-Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 183, 13.10.1848, S. 720.

45 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 100), Bl. 2v. Allgemein dazu vgl. H. Locher, Stilgeschichte und die Frage nach der »nationalen Konstante«, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 53, 1996, S. 285–294.

46 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 100), Bl. 2v; Eitelberger, Antrittsrede (zit. Anm. 5), S. 50 f. Vgl. dazu R. Schoch, Die »belgischen Bilder«: zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Streit um Bilder: von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. 161–179; Ch. Scholl, Revisionen der Romantik: zur Rezeption der »neudeutschen Malerei«, 1817–1906, Berlin 2012, S. 104–117, S. 154–162.

salen Idealbegriff zu eigen macht: Das eigentlich nationale Element der Kunst liest sich somit als Reaktion auf den Begriff des Idealschönen, welches aus seiner überzeitlichen Bestimmung gelöst und auf eine von Land zu Land variierende »Volksanschauung« zurückgeführt wird. Dann erst können intellektuelle Barrieren niedergerissen und einer Würdigung der ›relativen‹ Schönheit deutscher, flämischer oder niederländischer Kunst der Weg geebnet werden, denn – so Eitelberger – »[e]s giebt kein Ideal, das nicht durch und durch nationell wäre; es wäre dann fahl, und leer, ohne allen positiven fond«[47]. Wie stark dieser Gedanke noch von Goethes Kunstanschauung geprägt ist, zeigt der Hinweis auf eine »[h]errliche Bemerkung« aus der *Italienischen Reise,* die Rumohr in den *Italienischen Forschungen* erwähnt und in der dieses Prinzip einer regional variierenden Naturanschauung treffend charakterisiert wird.[48]

Die *Italienischen Forschungen* und Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst* sind somit die maßgeblichen Quellen, mittels derer sich Eitelberger im Rahmen der Vorlesungen als heterodoxen Ästhetiker darstellt und sich von der »moderne[n] Lehre vom Ideal und vom Styl« klar abgrenzt.[49] Ausführlich schildert er die im Schorn-Rumohr-Streit (1820–1825) mündende Stildebatte der Goethezeit, um letztendlich seinen eige-

47 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 102), Bl. 2v.

48 Ebenda. »Es ist offenbar, daß sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt, und so muß der venezianische Maler alles klarer und heiterer sehn als andere Menschen. Wir, die wir auf einem schmutzkotigen, bald staubigen, farblosen, die Widerscheine verdüsternden Boden und vielleicht gar in engen Gemächern leben, können einen solchen Frohblick aus uns selbst nicht entwickeln. Als ich bei hohem Sonnenschein durch die Lagunen fuhr, und auf den Gondelrändern die Gondoliere leichtschwebend, bunt bekleidet, rudernd betrachtete, wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in die blaue Luft zeichneten, so sah ich das beste, frischeste Bild der venetianischen Schule. Der Sonnenschein hob die Localfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, dass sie verhältnißmäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nöthig waren, um die Tüpfchen aufs i zu setzen. – Tizian und Paul hatten diese Klarheit im höchsten Grade, und wo man sie in ihren Werken nicht findet, hat das Bild verloren, oder ist aufgemalt.« J. W. Goethe, Aus meinem Leben. – Dichtung und Wahrheit, Wien 1817, IV, S. 132 f. Rumohr, Italienische Forschungen (zit. Anm. 23), I, S. 77–79. Ludwig Schorn hat eben diese Goethepassage an prominenter Stelle im *Kunstblatt* als eine Art kunstkritisches Credo separat veröffentlicht. [L. Schorn], Das Auge, in: Kunstblatt, 1, 1820, Nr. 38, 11.05., S. 149.

49 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 102), Bl. 2v. Zu Rumohrs Kunsttheorie und deren kontroverser Rezeption, vgl. P. Müller-Tamm, Rumohrs »Haushalt der Kunst«: zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 43–50; J. Schönwälder, Ideal und Charakter: Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800, München 1995, S. 108 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

nen Standpunkt zu bestimmen[50]: »Die von O. M. in seiner Archäologie ausgesprochene Ansicht, womit der Verfaßer des Programmes wesentlich übereinstimmt«[51]. Dazu heißt es in Müllers Handbuch:

> Die gesammte Kunstthätigkeit, insofern sie von dem geistigen Leben und den Gewöhnungen einer einzelnen Person abhängt, wird eine *individuelle*; von dem einer Nation, eine *nationale*. Sie wird durch Beides eben so in den Kunstideen als in der Formenwahl bestimmt, und nach der Wandelbarkeit des Lebens von Individuen und Nationen in verschiedenen Zeiten und Entwicklungsstufen auf verschiedene Weise bestimmt. Diese Bestimmung, welche die Kunst dadurch erhält, nennen wir den *Styl*.[52]

Bemerkenswert an Müllers Darstellung ist, dass er – ähnlich wie Rumohr – trotz aller national bedingten Relativierungen des Stilbegriffs diesen mit seiner ursprünglichen Funktion eines überzeitlichen Qualitätsmerkmals in Einklang bringt: »Nur der hat einen Styl, dessen Eigenthümlichkeit mächtig genug ist, seine ganze Kunstthätigkeit durchgreifend zu bestimmen.«[53] Eitelberger bringt diesen Aspekt mit dem von Buffon stammenden Ausspruch »Le style c'est l'homme« sehr präzise auf den Punkt und betont seinerseits, dass Stil als Synonym für den im Kunstwerk erfassbaren »Stämpel der besonderen Individualität« aufzufassen sei.[54] Die alles entscheidende Instanz bleibt die

---

50 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 103), Bl. 3r.–3v. Vermutlich verwendet er hier auch Nachschlagewerke wie I. Jeitteles, Ästhetisches Lexikon, Wien 1834–37, II, S. 352–354. Vgl. dazu Schönwälder, Ideal und Charakter (zit. Anm. 49), S. 86–88, sowie zusammenfassend H. Locher, Stil, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe (hg. von U. Pfisterer), Stuttgart/Weimar 2003, S. 335–340.

51 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 104), Bl. 3v.

52 Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (zit. Anm. 29), S. 14.

53 Ebenda, S. 15.

54 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 104), Bl. 4r. Wie genau der hier theoretisch formulierte Künstlerbegriff mit seiner Betonung auf einer »durchwaltenden« individuellen Leistung im Wiener Kunstdiskurs aufgenommen wird, zeigt die polemische Auseinandersetzung um den Figurenschmuck des Schutzengelbrunnens vor der Paulanerkirche in Wieden (1843–1846). Eitelberger bespricht diese Arbeit der Wiener Architekten Eduard van der Nüll und August Sicard von Sicardsburg im »Kunstblatt« der Wiener Sonntagsblätter (R. Eitelberger von Edelberg, Der neue Brunnen vor der Paulanerkirche in der Vorstadt Wieden, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XXI./Nr. 41, 11.10.1846, S. 981–984). Der Ausgangspunkt des Streits sind die nach Entwürfen van der Nülls in Zink gegossenen vier Drachen an der Basis des Brunnens: Dass der Bildhauer Johann Baptist Preleuthner diese nach einem einzigen Modell ausgeführt hat, ist ganz offensichtlich auf die Kostenfrage zurückzuführen und darauf verweist van der Nüll in seiner Entgegnung auf Eitelbergers Vorwurf, die Drachen seien

produktive Leistung des Künstlerindividuums, auf dessen Spuren er sich in der Diskussion von Begriffen wie »Genie, Phantasie und Begeisterung« begibt, was wiederum einer Auseinandersetzung mit Goethes kunsttheoretischen Schriften geschuldet ist.[55]

Auch im siebten Themenkomplex des Vorlesungsprogramms tritt die Wirkung von Rumohrs kunsttheoretischer Reflexion auf den jungen Eitelberger noch einmal klar in Erscheinung. Hier formuliert er drei für den bildenden Künstler verbindliche Normen der künstlerischen Darstellung: »Damit aber seine Persönlichkeit sich nie manierirend oder modern karikatirend erniedrige muß die Darstellung 1) [sich] an die Natur halten und 2) den Stoff des Kunstwerkes und 3) den Gegenstand entsprechend auffaßen.«[56] In Punkt 1 bezieht er sich explizit auf Rumohrs Begriff der »Lebendigkeit«:

---

nichts als »Fabrikarbeit« (E. van der Nüll, Nähere Betrachtungen über die künstlerische Tendenz des Brunnens der Vorstadt Wieden. Als Erwiderung der Kritik des Hrn. v. E., in: Kunstblatt. Als außerordentliche Beilage der Sonntagsblätter, XXIII, 25.10.1846, Nr. 43, S. 1034–1037). Doch der eigentliche Kern der Polemik ist Eitelbergers Entgegnung auf van der Nülls Behauptung, die Kritik müsse sich darauf beschränken, die »logische Darstellung« des »konstruktiven Prinzips« zu begreifen. Kunstwerke, so Eitelberger, sind keine Produkte logischen Denkens, sondern ihr Ursprung liegt in der Fantasie des Künstlerindividuums: »Die Konception eines ächten Kunstwerkes beruht auf dem lebendigen Durchdrungensein von der Schönheitsidee, die Phantasie muß den Künstler von Anfang bis zur Vollendung eines Kunstwerks begleiten, und der Verstand, das ›logische‹ Element kömmt nur dann in Frage, wenn es sich um äußerliche, mathematisch-mechanische, oder lokale Verhältnisse handelt. Wo aber, wie bei dem Brunnen, das ›logische‹ Element vorherrscht, da wird auch nur der Verstand befriedigt, und das habe ich nirgends geläugnet, daß das Ganze das Werk eines nachdenkenden verständigen Künstlers gewesen. Da der Konzeption und Durchführung des Brunnens auf der Wieden das beseelende begeisterte Element abgeht, so läßt er wie jedes bloße Verstandesmachwerk kalt und gleichgültig. Ein Kunstwerk, sei es noch so klein, muß den *ganzen* Menschen paken, den ganzen befriedigen; und wenn das der Künstler erreicht hat, dann ist er ein ganzer ächter Künstler; alles andere ist nur Halbheit.« R. Eitelberger von Edelberg, Kritische Anmerkungen zu den »näheren Betrachtungen«, in: Kunstblatt. Als außerordentliche Beilage der Sonntagsblätter, XXIII, Nr. 43, 25.10.1846, S. 1038–1040, hier S. 1038.

55 Eitelberger misst Goethes kunsttheoretischen Reflexionen Zeit seines Lebens eine eminent wichtige Bedeutung zu und in diesem Sinne stellvertretend sei an das aus *Künstlers Apotheose* entlehnte Motto seiner Waldmüller-Schrift (Eitelberger, Die Reform des Kunstunterrichtes [zit. Anm. 9], S. 1) oder an den Vortrag über *Goethe als Kunstschriftsteller* (1882) erinnert (in: R. Eitelberger von Edelberg, Die Aufgaben des Zeichenunterrichtes und vier kunsthistorische Aufsätze [Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, III], Wien 1884, S. 221–261). Vgl. dazu M. Espagne, Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885) et les débuts de l'école viennoise, in: L'école viennoise d'histoire de l'art (hg. von C. Trautmann-Waller), Mont-Saint-Aignan 2011, S. 17–32, hier S. 19.

56 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 104), Bl. 4r.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

> Die erste Eigenschaft ist die Höchste, die er im Kunstwerk rücksichtlich ihrer Darstellung gemacht werden kann. Die höchste Lebendigkeit schließt die höchste Schönheit in sich; ohne erstere ist letztere nicht zu denken. Die Lebendigkeit ist eine Folge der ursprünglichen Lebendigkeit des Künstlers. Nur wo Leben ist, erzeugt sich Leben. Der Lebendigkeit steht das sogenannte Styl mäßige Arbeiten entgegen.[57]

Es folgen auf einem separaten Blatt der Verweis auf eine Passage der *Italienischen Forschungen,* in der Rumohr konventionelle Zeichen (Symbole und Allegorien) als nicht genuin bildkünstlerisch abkanzelt,[58] sowie einige Notizen zum Giotto-Kapitel, in dem die »Lebendigkeit« der giottesken Malerei in den Arbeiten des Künstlers und ihre Wirkung auf den zeitgenössischen Betrachter untersucht werden.[59] Die Wirkung von Rumohrs kontrovers rezipierter Definition des Stils »als ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Fo[r]derungen des Stoffes« wird hingegen im zweiten Punkt der von Eitelberger formulierten verbindlichen Darstellungsnormen deutlich[60]:

> § 47. Verständniß des Stoffes. Eine andere Ursache des Manierierten liegt in dem Nichtken[n] en des Stoffes und seiner Gesetze. Jeder Stoff fordert seine bestim[m]te Behandl[un]g, seine Technik.
>
> § 48. Die Technik entsteht aus der Akkomodation des K[ün]stlers an den Stoff. Sie ist ein wesentlicher Theil der K[un]st. Beispiele von Verirrungen in der K[un]st durch Nichtbeacht[un] g des Stoffes. Der barocke Charakter des modernen Bauen ohne Berücksichtigung der Anforderungen des Materials.
>
> § 49. Kurze [interlinearer Zusatz: Siehe Rumohrs Bem[er]k[un]g: S. 91.92.93] Charakteristik einzelner Stoffe. Des Thones Erzes u[nd] Marmor; des Holz u[nd] Steinbaues. Durchführung des Unterschiedes in der griech[ischen] u[nd] mittelalterlichen Baukunst. Verhältniß

57 Ebenda.

58 Ebenda, S. 105, Bl. G. Dazu Rumohr, Italienische Forschungen (zit. Anm. 23), I, S. 1–12, S. 45–47.

59 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 105), Bl. G–H. Dazu Rumohr, Italienische Forschungen (zit. Anm. 23), II, S. 39–75. Vgl. auch Schönwälder, Ideal und Charakter (zit. Anm. 49), S. 101–108, S. 110f.; R. Prange, Gegen die ›eigene Welt‹ der Kunst: zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals, in: Der Körper der Kunst: Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800 (hg. von J. Grave/H. Locher/R. Wegner), Göttingen 2007, S. 183–218, hier S. 204–211.

60 Rumohr, Italienische Forschungen, I (zit. Anm. 23), S. 87.

> der Lokalverhält[ni]ß[e] zur K[un]st. Das schwäbische Element des Holzschneiders […]. Die türkische Holzbauk[un]st. Die griech[ischen] u[nd] ägypt[ischen] Stein-Tempel.[61]

Die Bedeutung der Materialeigenschaften für die künstlerische Formgebung wird seit dem 18. Jahrhundert vor allem von rationalistischen Architekturtheoretikern wie Laugier und Lodoli hervorgehoben.[62] Daran scheint Goethe anzuknüpfen, wenn er in seinem kurzen Aufsatz *Material der bildenden Kunst* (1788) bemerkt, dass künstlerische Qualität ganz wesentlich in der Anpassungsfähigkeit an das jeweilige Rohmaterial besteht:

> Er [d.h. der Künstler] kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste seyn, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat.[63]

Vor allem aber ist die Materialfrage angesichts des zunehmenden Gebrauchs von industriell gefertigten Baustoffen eine architekturtheoretische Angelegenheit und im Wiener Kontext wird das Problem einer organischen Verflechtung von Ornat und Struktur mehrere Jahre vor dem Auftreten Sempers durch Eduard van der Nüll in seinen *Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornamentes zur rohen Form* (1845) diskutiert.[64]

---

61 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 106), Bl. 4v. und Bl. F.

62 J. W. Goethe, Zur Theorie der bildenden Künste: 1. Baukunst, in: Goethe's Werke. – Vollständige Ausgabe letzter Hand, Stuttgart/Tübingen 1827–1830, XXXVIII, S. 165–167 (über Holztempel, Steintempel und das Material der Architektur, wohl in Auseinandersetzung mit den Theorien von Laugier). Neben Lodoli und Laugier sei an dieser Stelle an Jean-Louis de Cordemoys *Nouveau traité de toute l'architecture* (1706) erinnert, wird in diesem Text doch erstmals das Prinzip des »adjusting architectural style/order according to materials, technique and use« eingeführt. Vgl. C. Ungureanu, »Sia funzion la rappresentazione«. Carlo Lodoli and the Crisis of Architecture, in: RIHA Journal, 18, 2011. http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-jan-mar/ungureanu-carlo-lodoli [16.05.2018].

63 J. W. Goethe, Material der bildenden Kunst (1788), in: Goethe's Werke (zit. Anm. 62), XXXVIII, S. 167–169, hier S. 167. Vgl. dazu M. Wagner, Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne, München 2001; J.-P. Pudelek, Der Begriff der Technikästhetik und ihr Ursprung in der Poetik des 18. Jahrhunderts, Würzburg 2000, S. 155–158 (wobei der Autor zu dem Schluss gelangt, dass »Technik […] nach Goethe kein Problem der Ästhetik [ist], weil das Werk in seinem Gegenstand, der Vorstellung, aufgeht«).

64 E. van der Nüll, Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornamentes zur rohen Form, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 2, 52, 01.05.1845, S. 401–404; 53, 03.05.1845, S. 411–414. Viele Jahre später würdigt Eitelberger van der Nüll und dessen Partner Eduard Si-

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Eitelberger scheint sich dessen durchaus bewusst zu sein, schließlich geht er auf diese spezielle Problematik in seiner Besprechung von August Reichenspergers *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart* (1845) ein. Darin heißt es:

> Wenn Hr. R. nun im Verlaufe der Abhandlung weiter die Gründe untersucht, welche den Verfall der Baukunst herbeiführen, wenn er auf die unpraktischen Schulen, auf den Mangel künstlerischer Konzepzion, auf das Nichtbeachten der Eigenthümlichkeiten des Stoffes, auf die falsche Nachahmung der Antike, den Verfall der Genossenschaften und Bauschulen, kurz, auf die blos verstandesmäßigen, kalt nazionalistischen Richtungen hinweiset, die das Leben verflachen, das Handwerk untergraben, wenn er in dem papierenen Zeitalter auf den Druk hindeutet, dem das poetisch bildende Element durch die Ueberwucherung des gelehrten Krames, des gelernten Wissens, der äußerlichen Fertigkeit über das praktische Können, die manuelle Fertigkeit unterliegt, so wird dem Verf. Jedermann Recht geben müssen.[65]

Rumohrs Vorschlag, den Stil materialästhetisch »als ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Fo[r]derungen des Stoffes« zu definieren, ist zum Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung im *Kunstblatt* zum Scheitern verurteilt, nicht zuletzt, weil er in totalem Kontrast zum gängigen Künstlerbild steht:[66] Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass Eitelberger (und natürlich Böhm) die seit Rumohr und Müller schwelende, von der Architekturtheorie aber intensiv diskutierte Materialfrage aufge-

---

card von Sicardsburg in einem Nekrolog: R. Eitelberger von Edelberg, Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg, in: Zeitschrift für bildende Kunst, IV, 1869, S. 177–187, S. 214–218, S. 244–249. Zur Bedeutung van der Nülls für den Wiener Architekturdiskurs der Jahre 1840–1860 vgl. R. Franz, Zur Ornamentik Hansens im Vergleich zu den Konzepten von Gottfried Semper und Eduard van der Nüll, in: Theophil Hansen: ein Resümee (hg. von B. Bastl/U. Hirhager/E. Schober), Weitra 2014, S. 109–118; zur Debatte Struktur-Ornament vgl. A. M. Stancovich, Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture, in: The Art Bulletin, LXXX, 1998, S. 687–717.

65 R. Eitelberger von Edelberg, A. Reichensperger über moderne Baukunst, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, IX./Nr. 18, 03.05.1846, S. 428–431, hier S. 429. Während Reichensperger zum Fürsprecher einer Art Revivals der mittelalterlichen Bauhütten wird, bemerkt Eitelberger dazu eher kritisch, dass dies nutzlos sei, »da die mittelalterliche Bauhütte ihrem wahren Sein und Geiste nach nur mit dem mittelalterlichen Leben möglich war, und es Niemandem einfallen wird, dieses zu rekonstruieren«. Ähnlich distanziert reagiert er auf Reichenspergers allzu schematisierende Gegenüberstellung von christlicher und heidnischer Kunst.

66 C. F. von Rumohr, Mittheilungen über Kunstgegenstände, in: Kunstblatt, 1, 1820, Nr. 54, 06.07., S. 213–216 (mit dem Kommentar Schorns auf S. 215). In diesem Zusammenhang sei auf Künstler wie Cornelius oder Thorvaldsen hingewiesen, deren eigentliche Leistung im Erfinden eines Bildgedankens liegt, während die Ausführung der monumentalen Wandmalereien bzw. Marmorarbeiten Schülern und Mitarbeitern überlassen bleibt.

griffen und mit entsprechenden Studienobjekten verknüpft haben, was in letzter Instanz zu einer ästhetischen Aufwertung der angewandten Künste beitragen kann. Eitelbergers frühe Schriften zur Medailleurskunst sind ein gutes Beispiel dafür, wie das materialgemäße Gestalten im Kunsthandwerk als nunmehr eigenständige schöpferische Tätigkeit nobilitiert werden soll.

Allein schon der Titel des Aufsatzes *Ueber den Einfluß der Technik auf den Kunstwerth der Medaille,* mit dem Eitelberger im März 1844 in Cottas *Kunstblatt* debütiert, suggeriert, dass Medaillen dank ihrer Technik Gegenstand von ästhetischem und nicht allein historisch-antiquarischem Interesse sind.[67] Darin versucht er – ausgehend von einer abfälligen Bemerkung des jungen Burckhardt über den miserablen Zustand der Berliner Medailleurskunst[68] – deutlich zu machen, dass der Niedergang dieses speziellen Kunstzweiges nicht etwa auf äußere Faktoren (die »Ungunst der Zeiten«, den »schlechten Geschmacke des Publikums« oder den »Mangel an verschwenderischen Mäcenen«), sondern auf den »Krebsschaden der Kunst selbst« zurückzuführen sei: dass das Publikum Medaillen nicht mehr als Kunstwerk, sondern als Fabrikarbeit wahrnimmt, liegt in erster Linie an »dem Abweichen von der hergebrachten und dem Einführen einer auf leeren Mechanismus begründeten Technik«.[69] Wenige Monate später lobt er im Wiener *Kunstblatt* die soeben mit dem Reichelpreis der Wiener Akademie ausgezeichnete Rubensmedaille des Karl Radnitzky und den Sieg des Künstlers über seine Konkurrenten

67 Ähnliche Gedanken äußert H. Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit (1429–1840), Berlin 1840, S. III.

68 J. Burckhardt, Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbste 1842 (Schluß), in: Kunstblatt, 24, 1843, Nr. 23, 21.03., S. 97–99, hier S. 97. Im letzten Teil seines Berichtes über die Berliner Kunstausstellung im Herbst 1842 findet Burckhardt deutliche Worte über den Zustand der gegenwärtigen Medailleurskunst in Deutschland: »Die ausgestellten *Medaillen* und *Münzen* von *Brandt* [Henri-François Brandt, 1789–1840], *Loos* [Gottfried Bernhard Loos, 1773–1843], *Pfeufer* [Christoph Carl Pfeuffer, 1801–1861] wiederholen das betrübende Zeugniß von der gänzlichen Unfähigkeit des jetzigen Deutschlands in diesem Fache. Für Auffassung und Modellirung der Köpfe wäre es hohe Zeit, wieder einmal bei den Münzen der augusteischen Familie in die Schule zu gehen; von der wundersamen Weichheit eines J. C. Hedlinger [Johann Carl Hedlinger, 1691–1771], oder auch nur von der halb handwerksmäßigen Technik eines Dacier [Jean Dassier, 1676–1763] ist in diesen plump aufgeklebten Profilen vollends keine Spur mehr. Von der prägnanten Symbolik, durch welche ein Faktum in dem kleinen Raume dargestellt werden muß, scheint ebenfalls keiner dieser Medailleurs eine Idee zu haben; ohne weiteres werden mühselige historische Compositionen, welche nicht einmal im Style eines Reliefs, sondern als gemalte Bilder gedacht sind, auf die Rückseiten hingepfercht. Die Kunst der napoleonischen Zeit hat wahrhaftig, trotz aller kalten, prüden Classicität, ganz andere Meisterwerke dieser Art hervorgebracht, und noch jetzt giebt es im Auslande Künstler, deren Arbeiten die hier ausgestellten gewaltig verdunkeln würden. Wir brauchen blos *Bovy* in Genf [Antoine Bovy, 1795–1877] zu nennen.«

69 Eitelberger, Ueber den Einfluß der Technik auf den Kunstwerth der Medaille (zit. Anm. 11).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Josef Cesar und Francesco Broggi führt er in erster Linie auf Joseph Daniel Böhms erfolgreiche Lehrmethode zurück, die – seiner Ansicht nach – dem industriellen Zeitgeist trotzt und mit der Gravur von Prägestempeln eine materialgerechte, seit Jahrhunderten bewährte Technik erfolgreich fortführt. Böhms Schüler, so Eitelberger, lernen, in die Tiefe zu modellieren, sie geben der Prägung einen individuellen Charakter und erzielen eine ähnlich plastische Wirkung wie Bildhauer. Dass Eitelberger in seiner Schilderung diese Arbeitsweise als ›ästhetische Praxis‹ von der »Aeußerlichkeit« anderer Methoden polemisch abzugrenzen sucht, nehmen andere, ausgesprochen profilierte Kenner der Wiener Medailleurskunst mit Befremden zur Kenntnis.[70] So stellt der Kunsthistoriker Eduard Melly in einem *Offenen Sendschreiben in Kunstangelegenheiten. An Herrn Eitelberger von Edelberg* klar, dass »*die* Technik […] die beste [sei], durch welche die *Idee* des Künstlers am Deutlichsten und Eingreifendsten in die Erscheinung tritt«: Er fordert Eitelberger auf, dem interessierten Publikum »das Verständniß dieser innerlichen Kunst-Technik« baldigst zu vermitteln, handele es sich doch um eine Wortschöpfung, die in der numismatischen Fachliteratur keinerlei Erwähnung finde.[71]

Was folgt, ist ein (dem neutralen Leser) abstrus erscheinender Disput über den Wert und Unwert von Präg- und Gussmedaillen.[72] Eitelberger tritt in diesem Rahmen als Sprachrohr seines Lehrers Böhm auf, wenn er in seiner Entgegnung auf Mellys *Sendschreiben* behauptet, dass im Gegensatz zu Prägmedaillen, die seit Jahrhunderten direkt in den Stempel geschnitten werden, die in Wachs modellierten Gussmedaillen eigentlich keine genuinen Medaillen seien, tritt doch ihr Metallcharakter erst in der Phase der Kaltbearbeitung heraus. Doch abgesehen von den hier zum Ausdruck kommenden persönlichen Animositäten birgt der Streit mit Melly ein nicht zu unterschätzendes kunsttheoretisches Problem, denn Eitelberger kritisiert den seit dem späten 18. Jahrhundert gern zitierten Topos vom Raphael ohne Hände, indem er den Begriff der Kunst durch das Studium der Quellen (insbesondere Plinius' Naturgeschichte) auf die bei den Griechen verbreitete Identität von Kunst, Handwerk und Wissenschaft zurückführt:[73] »[E]s ist ein weit verbreiteter Irrthum abstracter ästhetischer Theorien, die Technik und Kunst gerne trennen mögen. Das griechische Wort Techne zeigt deutlich die Identität beider an, ebenso das deutsche Wort Kunst von Können, Technisches und Künstleri-

70 R. Eitelberger von Edelberg, Die Rubens-Medaille des Karl Radnitzky, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, III./Nr. 45, 10.11.1844, S. 1065–1067, hier S. 1066.

71 E. Melly, Offenes Sendschreiben in Kunstangelegenheiten. An Herrn Eitelberger von Edelberg, in: Sonntagsblätter, IV, 1845, Nr. 3, 19.01., S. 59–62, hier S. 60.

72 Springer, Wiener Ringstraße (zit. Anm. 4), S. 15.

73 Dazu R. Löbl, Texnh-Techne: Untersuchungen zur Bedeutung dieses Worts in der Zeit von Homer bis Aristoteles, 3 Bde., Würzburg 1997–2003.

sches in sich schließt.«[74] Die hier zum Tragen kommende Methode, begrifflich-ethymologisch zu argumentieren, erinnert stark an Rumohrs bereits zitierten Versuch, den Stilbegriff durch Rückbesinnung auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes »stilus« umzudeuten.[75] Und der ›Geist‹ des norddeutschen Kunstschriftstellers inspiriert auch weitere Passagen des bereits zitierten Textes. Vor allem die Behauptung, »daß die Technik von großen Geistern zugleich mit der Kunst im ersten Griff erfunden oder vielmehr entdekt worden ist«[76], findet in Rumohrs kontrovers rezipiertem Giotto-Kapitel der *Italienischen Forschungen* eine bedeutsame Quelle, wird doch hier die »Lebendigkeit« des Malers auch auf eine neue technische Verfahrensweise (den Gebrauch eines neuartigen Bindemittels) zurückgeführt.[77]

Wenn Eitelberger in den Paragraphen 52–59 des Vorlesungsprogramms das System der Künste und ihre historische Entwicklung in den Darstellungen der ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Literatur kritisch diskutiert, dann zeigt sich ebenfalls, dass die Materialeigenschaft nunmehr das maßgebliche Gliederungsprinzip geworden ist. Thesen wie »Der Stoff bildet die Eintheil[un]g der K[ün]ste« (§ 52) erinnern an Plinius' materialbasierte Ordnung der Künste in der Naturgeschichte, wobei die Gebrüder Müller in diesem Zusammenhang wohl als philologische bzw. kunsttheoretische Vermittler fungiert haben dürften:[78] Otfried Müller gliedert im systematischen Teil seines Handbuchs die beiden Hauptgruppen der tektonischen (Architektur, Geräte) und bildenden Künste (Malerei, Plastik, Kunstgewerbe) aufgrund der verwendeten Materialien in Stein-, Holz-, Lehm- und Metallmanufakte sowie in Tonmodellierung, Metallguss, Holzschnitzerei, Steinbildhauerei, Metall- und Elfenbeingravur, Steinschneiderei, Glasbrennerei, Stempelschneidekunst, Zeichnung, Wasserfarbenmalerei, Enkaustik, Vasenmalerei und Mosaik.[79] Ein ähnliches Gliederungsprinzip wird Eitelberger (wohl unter Anleitung seines Mentors) bei der Katalogisierung der Sammlung Böhm in Holzschnitzerei, Elfenbeinschnitzerei, Kleinbronzen, Münzen, Medaillen, Metallgravuren,

74 R. Eitelberger von Edelberg, Ueber die Technik der Medailleurs. Antwort auf Herrn Dr. Mellys offenes Sendschreiben, in: Sonntagsblätter, IV, 1845, 5, 26.01., S. 84–88, hier S. 86.

75 Vgl. dazu A. Auf der Heyde, Stil/stylus: Rumohrs Versuch einer Neuprägung des Stilbegriffs und die Flucht in die Kulturgeschichte, in: L'idée du style dans l'historiographie artistique: variantes nationales et transmissions (hg. von S. Frommel/A. Brucculeri), Rom 2012, S. 21–33.

76 Eitelberger, Ueber die Technik der Medailleurs (zit. Anm. 74), S. 86 f.

77 Rumohr, Italienische Forschungen (zit. Anm. 23), II, S. 60 f. Wie kontrovers Rumohrs These auch viele Jahre nach Veröffentlichung der *Italienischen Forschungen* rezipiert wurde, belegt die Reaktion von R. Vischer, Rumohr und Giotto, in: Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 58–89, hier S. 59 f.

78 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 106), Bl. 4v.

79 Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (zit. Anm. 29), S. 366–400.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

geschnittene Steine, Gemälde und Zeichnungen anwenden.[80] Diese Form einer materialbasierten Taxonomie wird im Laufe der folgenden Jahrzehnte vor allem in Auseinandersetzung mit Sempers Schriften zu einer Art Standardverfahren bei der Einrichtung und musealen Präsentation von europäischen Kunstgewerbesammlungen.[81] Angesichts dieser Entwicklung verwundert es nicht, dass Eitelberger in seinen Vorlesungen Hegels Einteilung der Künste in epochale Formen als schematisierend empfindet und dass er die von Séroux d'Agincourt und später auch von Burckhardt im *Cicerone* praktizierte Darstellung nach einzelnen Kunstgenres (Malerei, Skulptur und Architektur) ebenso verwirft.[82] In Paragraph 54 des Vorlesungsprogramms kommt hingegen seine

80 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstsammlung des Hrn. Direktors J. D. Böhm in Wien, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 4, 1847, Nr. 250, 19.10., S. 993–995; Nr. 251, 20.10., S. 997–999 (Holzschnitzerei); Nr. 252, 21.10., S. 1002–1004 (Holzschnitzerei, Elfenbeinschnitzerei); Nr. 253, 22.10., S. 1006–1008 (Elfenbeinschnitzerei, Kleinbronzen, Münzen, Medaillen, Metallgravuren); Nr. 255, 25.10., S. 1013–1016 (Steinschnitte, Gemälde); Nr. 259, 29.10., S. 1029–1031 (Gemälde aller Schulen); Nr. 260, 30.10., S. 1033 f. (Zeichnungen).

81 Vgl. dazu W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. II: Von Passavant bis Justi, Leipzig 1924, S. 138 f.; M. Conforti, Les musées des arts appliqués et l'histoire de l'art, in: Histoire de l'histoire de l'art: cycles de conférences organisés au Musée du Louvre par le Service Culturel (hg. von É. Pommier), Paris 1995–1997, II, S. 327–347; Gottfried Semper: The Ideal Museum; Practical Art in Metals and Hard Materials (hg. von P. Noever), Wien 2007. Sempers Begriff der tektonischen Künste verdankt Boetticher und Müller, dessen Vorlesungen er als junger Mann in Göttingen besucht hatte, entscheidende Anregungen. Vgl. H. Quitzsch, Gottfried Semper – praktische Ästhetik und politischer Kampf, Braunschweig/Wiesbaden 1981, S. 10–28, S. 75–85. In Eitelbergers Bibliothek (siehe Anhang S. 478 ff.) befand sich die Schrift von G. Semper, Ueber den Bau evangelischer Kirchen: mit besonderer Beziehung auf die gegenwärtige Frage über die Art des Neubaues der Nikolaikirche in Hamburg und auf ein dafür entworfenes Project, Leipzig 1845. Zum Verhältnis Eitelberger-Semper, auch im Hinblick auf die englischen Vorbilder des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, vgl. E. B. Ottillinger, Gottfried Semper, Jakob von Falke und das englische Vorbild, in: Gottfried Semper und Wien: Die Wirkung des Architekten auf »Wissenschaft, Industrie und Kunst« (hg. von R. Franz/A. Nierhaus), Wien/Köln/Weimar 2007, S. 39–50.

82 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 107), Bl. 4v. und Bl. K. In Paragraph 53 heißt es außerdem: »Hegels Eintheil[un]g in symbol[i]sch.[e] romant.[ische] klass[ische] läßt sich nicht verstehen. Darst[e]l[lun]g des Hegel'schen Syste[ms]. Wiederlegu[ng] der in derselben durchgeführten Gliederung (vid.[e] Deutinger)«. Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 107), Bl. 4v. Der Hinweis auf den katholischen Philosophen Martin Deutinger scheint in diesem Fall eigentlich unangemessen, liefert aber interessante Rückschlüsse auf die Bedeutung der Schelling-Nachfolge für Eitelbergers Denken. In Eitelbergers Bibliothek befand sich von M. Deutinger, Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Theile der Philosophie auf christliche Principien, IV: Die Kunstlehre: das Gebiet der Kunst im Allgemeinen, Regensburg 1845.

Auffassung von Kunstgeschichte als genreübergreifende Denkmalskunde sehr klar zum Ausdruck: »Das Verhältniß der K[ün]ste untereinander. Die große Einheit der Kunst nachgewiesen an einzelnen Denkmälern […], in dem Parthenon u[nd] der Stefanskirche rücksichtl[ic]h der Plastik: Buchk[un]st, an der Markuskirche: in rücksichtl.[ich] der Malerei u[nd] d[e]r Mosaiken.«[83] Darüber hinaus legen die darauffolgenden Paragraphen (»Die eine Kunst und die einzelnen Künste; die höhere und niedere Kunst«[84] sowie »W[e]lche K[un]st ist d.[ie] Erste?«[85]) nahe, dass Eitelberger eine kritische Revision bestehender Genrehierarchien anstrebt und dass er das seit Winckelmann geltende Modell eines parabelartigen Entwicklungsgangs der Kunst womöglich vor dem Hintergrund von Kuglers Kontinuitätsprinzip als überholt ansieht.[86] Er spricht in diesem Zusammenhang von der »Unzulänglichkeit nach dieser Eintheil[un]g die ganze historische Entwickl[un]g der K[un]st zu klassifizieren und verweist im Anschluss daran auf die Wiedersprüche derjenigen, welche in Titius [wohl Tizian?] oder Rafael den Höhepunkt der Kunst erblicken«.[87] Doch trotz aller Kritik an Winckelmanns klassizistisch-normativem Modell der Kunstgeschichte, die einer ausführlichen Würdigung vor allem des mittelalterlichen Kunstgewerbes im Wege steht, ist es keinesfalls so, dass Eitelberger den Anspruch einer Verknüpfung von Geschichte und »Lehrgebäude« verwirft. Das zeigt seine Besprechung von Kuglers 1856 erschienener *Geschichte der Baukunst:* Der vom Autor umfassend belehrte Leser solle – so Eitelberger – durch Beiträge desselben Autors »zu einer umfassenden Ästhetik der Architektur« angemessen ergänzt werden, denn »[e]ine Geschichte der Kunst bedarf zu seiner [d.h. des Werks] Ergänzung einer Kunstlehre«.[88]

---

83 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 107), Bl. 4v.

84 Ebenda, S. 107, Bl. K.

85 Ebenda, S. 107, Bl. 4v.

86 Vgl. dazu H. Karge, Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Franz Kugler, Karl Schnaase, and Gottfried Semper, in: Journal of Art Historiography, 9, 2013 (https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/karge.pdf [16.05.2018]).

87 Eitelberger, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (zit. im Anhang, S. 107), Bl. K.

88 »Mit diesen Zeilen haben wir das trefflich ausgestattete Werk nicht empfehlen, sondern nur anzeigen wollen. Einer Empfehlung bedarf ein Schriftsteller wie Kugler nicht, dessen Werke Niemand aus der Hand legt, ohne den Kreis seines Wissens wesentlich bereichert zu haben. Eine Geschichte der Kunst bedarf zu seiner Ergänzung einer Kunstlehre. Kugler spricht die Hoffnung aus, dass es ihm vergönnt sein werde, später Beiträge zu einer umfassenden Ästhetik der Architektur zu liefern. Ein Wechsel von solcher Hand ausgestellt, wird vom kunstliebenden Publicum nicht bloss acceptiert, sondern auch präsentirt werden.« R. Eitelberger von Edelberg, Über Kuglers Geschichte

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen (Burckhardt, Springer, Lübke) hat Eitelberger trotz seiner populärwissenschaftlichen Interessen kein großangelegtes kunsthistorisches Überblickswerk verfasst: Seine Leistung als Kunsthistoriker liegt vielmehr in der kunstarchäologischen Erschließung von Einzeldenkmälern und in der Beschäftigung mit Quellen.[89] Auch bleibt Eitelberger seinen Lesern eine Kunsttheorie schuldig: Das Vorlesungsmanuskript wird nicht ausformuliert, dennoch darf man davon ausgehen, dass er es nach der heißen Phase seines politischen Engagements wieder aus der Schublade herausholt, wenn er im Januar 1851 die Lehrkanzel für »Geschichte der bildenden Künste« an der Wiener Kunstakademie betritt[90] und im Studienjahr 1850/51 am Polytechnischen Institut »Die Geschichte der bildenden Künste vom Anfang bis auf unseren Tag« liest.[91] Erst kurz vor seinem Tod (im Sommer 1884) arbeitet er an einer Edition der Aufzeichnungen, von denen jedoch nur ein sehr kleiner Teil durch seinen Mitarbeiter Hubert Janitschek aus dem Nachlass im *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1887) publiziert wird.[92] Allerdings handelt es sich bei den Aufsätzen über *Die Lebendigkeit im Kunstwerke* und *Ueber Naturwahrheit im Kunstwerke* um eigenständige Schriften, die Eitelbergers frühes kunsttheoretisches Vokabular in einzelnen Schlagwörtern aufgreifen, diese aber in einen ganz anderen Kontext projizieren. Es sind letzten Endes ›unzeitgemäße‹ Betrachtungen eines Romantikers in einem von kennerschaftlichen Debatten geprägten Wissenschaftsdiskurs, der sich – trotz der gängigen Lesart –

---

der Baukunst, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, Nr. 3, S. 47 f., hier S. 48.

89 Vgl. dazu A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin/München 2009.

90 Dazu R. Eitelberger von Edelberg, Die Bildungs-Anstalten für Künstler in ihrer historischen Entwicklung. – Vorlesung, gehalten am 17. Jänner 1851 beim Antritte der Lehrkanzel für Geschichte der bildenden Künste an der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1851.

91 Im Vorlesungsverzeichnis des Polytechnischen Institutes wird Eitelberger im Studienjahr 1850/51 mit dem Kurs »Die Geschichte der bildenden Künste vom Anfang bis auf unseren Tag« erwähnt. Vgl. dazu W. Frodl, Idee und Verwirklichung: das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 13), Wien/Köln/Graz 1988, S. 141.

92 H. Janitschek, Aus dem Nachlasse R. v. Eitelberger's. I. Die Lebendigkeit im Kunstwerke, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 10, 1887, S. 1–13; H. Janitschek, Aus dem Nachlasse R. v. Eitelberger's. II. Ueber Naturwahrheit im Kunstwerke, ebenda, S. 119–125. Zur Entstehungsgeschichte der Edition, vgl. H. Janitschek, Rudolf Eitelberger, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 8, 1885, S. 398–404, hier S. 402.

auch lange nach Moritz Thausings Antrittsrede (1873) noch nicht von dem Anspruch einer »Künstlerkunstgeschichte« losgesagt hat.[93]

Abschließend bleibt zu bemerken, dass Eitelberger im Gegensatz zu Semper natürlich kein origineller Ästhetiker oder gar Stiltheoretiker war, seine wissenschaftsgeschichtliche Relevanz aber auch nicht auf die eines Kulturpolitikers und begabten Organisators reduziert werden sollte. Ähnlich wie im Falle Kuglers zeigt sein Werk und Wirken, dass eine organisch durchdachte Reform der staatlichen Kunstinstitutionen ohne eine klar definierte kunsttheoretische Position nicht zu bewerkstelligen wäre. Insofern darf man Eitelberger durchaus als pragmatischen Systematiker mit nicht zu unterschätzenden philologischen und kennerschaftlichen Kompetenzen ansehen.

* * *

Anhang

Kritische Edition von Rudolf von Eitelbergers Vorlesungsprogramm »über Theorie der bildenden Künste« (1848–51 ca.)

Es handelt sich um ein Konvolut von vier beidseitig beschriebenen Blättern und vierzehn Zusatzblättern mit stichpunktartigen Aufzeichnungen (Abb. 1). Die Entstehung des undatierten Manuskripts fällt in den Zeitraum 1848/49, einige Varianten könnten bis ins Jahr 1851 reichen. Der Text ist mehrmals überarbeitet worden, was auch zu strukturellen Veränderungen führt, denn die in der ersten Fassung befindliche Nummerierung der Paragraphen ist durch Hinzufügung weiterer, teils auf separaten Blättern befindlicher Abschnitte stark geändert worden. Die unzähligen Streichungen und Korrekturen im Manuskript sind stillschweigend übernommen und lediglich dann in den Fußnoten vermerkt worden, wenn diese wesentliche Überarbeitungen offenbaren oder in der Endfassung nicht genannte Quellen enthalten. Darüber hinaus finden sich in den Fußnoten in eckigen Klammern die entsprechenden Verweise auf zitierte Literatur und, soweit vorhanden, auf Texte, die im Inventar von Eitelbergers Privatbibliothek verzeichnet sind. Auch in diesem Falle ist die Annotation auf ein Mindestmaß beschränkt.

93 Zu Thausings Wiener Vortrag, vgl. Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst (zit. Anm. 29), S. 45–55. Die jüngst rehabilitierte Figur Heinrich Ludwigs ist ein treffendes Beispiel dafür, dass der Prozess der Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte keineswegs linear verlaufen ist und dass parallel zur universitären Kunstgeschichte die Tradition der Künstlerkunstgeschichte recht lange existierte. Vgl. M. Gaier, Heinrich Ludwig und die »ästhetischen Ketzer«: Kunstpolitik, Kulturkritik und Wissenschaftsverständnis bei den Deutsch-Römern, Wien/Köln/Weimar 2013.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

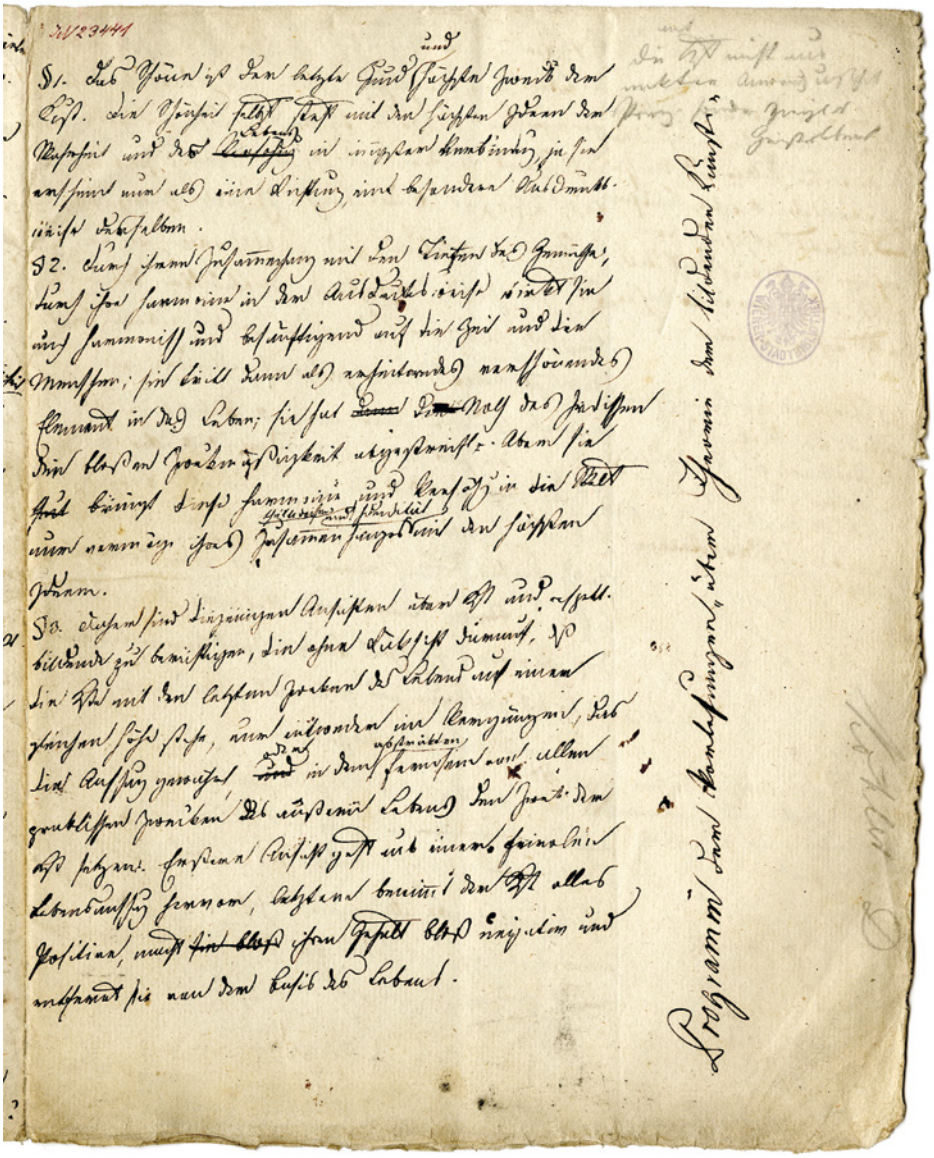


Abb. 1: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Vorlesungen über »Theorie und Geschichte der bildenden Künste«, Blatt 1r, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Eitelberger, H.I.N. 23.441.

Die verschiedenen Zusätze innerhalb des Manuskripts werden durch Verwendung unterschiedlicher Schriftsätze gekennzeichnet: Caslon: Text – *Caslon kursiv: interlineare Hinzufügung* – Frutiger: Bleistiftvermerke – Garamond: seitliche Einfügungen – Courier New: Einfügungen auf nachträglich angefertigten Zetteln. Die Zuordnung der auf separaten Blättern geschriebenen Bemerkungen oder Literaturhinweise ist das Ergebnis einer durch inhaltliche Übereinstimmungen motivierten editorischen Entscheidung des Herausgebers. Bei der Transkription des Textes ist der stenographische Schreibstil in seiner ursprünglichen Fassung beibehalten worden, nur in Ausnahmefällen wurden Abkürzungen, Abbreviaturen und Ligaturen durch Hinzufügungen in eckigen Klammern aufgelöst. Unleserliche Stellen werden durch zwei Bindestriche in leeren eckigen Klammern [--] angezeigt. Die Seitenanfänge innerhalb des Manuskripts sind in spitzen Klammern (von <1 r.> bis <8 v.>) angegeben, die Zusatzblätter sind in alphabetischer Reihenfolge ebenfalls durch spitze Klammern (von <A> bis <N>) kenntlich gemacht. Die Zusatzblätter <M> und <N> enthalten bibliographische Angaben, sind aber schwer zu entziffern und aus diesem Grund weitgehend unbeachtet geblieben.

* * *

Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste«,* 1848–1851 ca., Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 23.441.

<1 r.> Die Kst nicht aus nackter Anwendg ästhet Prinz. sondern Spiegl ds Geisteslebens[94]

§1. Das Schöne ist der letzte Zweck *und* höchste Zweck der Kunst. Die Schönheit selbst steht mit der höchsten Idee der Wahrheit und des Lebens in innigster Verbindung, ja sie erscheint nur als eine Richtung, eine besondere Ausdrucksweise desselben.

§2. Durch ihren Zusammenhang mit den Tiefen des Gemüthes, durch ihre Harmonie in der Ausdrucksweise wirkt sie auch harmonisch und besänftigend auf die Zeit und die Menschen; sie tritt dann als erheiterndes verschönerndes Element in das Leben; sie hat die Noth des Irdischen die bloßer Zweckmäßigkeit abgestreift. Aber sie bringt diese Harmonie und Versöhnung in die Welt nur vermöge ihres Zusammenhanges *und theils dieser Identität* mit den höchsten Ideen.

§3. Daher sind diejenigen Ansichten über Kunst und respekt. bildende zu berichtigen, die ohne Rüksicht darauf, daß die Künste mit den letzten Zwecken des Lebens auf einer fruhen Höhe stehn, nun entweder im Vergnügen, das die Anschauung gewährt, *oder* in

94 [Rumohr, Italienische Forschungen (zit. Anm. 23), I, S. 108 f.].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

dem abstrakten fernesein von allen praktischen Zwecken des äußern Lebens den Zwek der Kunst setzen. Erstere Ansicht geht aus einer frivolen Lebensanschauung hervor, letztere benimmt der Kunst alles Positive, macht ihren Gehalt bloß negativ und entfernt sie von der Basis des Lebens.

<1 v.> §4. Die Kunst im Gegentheile, entspringt aus der Fülle des Lebens[95], wie die höchsten Ideen nur in derselben ihren genügenden Ausdruck finden, sie stößt die Zweckmäßigkeit nicht zurück, sondern ist als das eigentlich Zweckmäßige, κατ' ἔςοχγν[96] als das durch und durch praktische umzusetzen. – Völker, die gesund und praktisch waren, wie die [--] Griechenlands, Aegyptens, Mittelalter, des deutsch wie ital. haben die Kunst von den prakt. Lebenselementen (dem Handwerk) nicht so scharf geschieden wie wir.

Anmerkung. Nur bei einer materiell. Weltsanschauung wie Rom erscheint sie als ludus[97]: bei vielen modernen Völkern nur als äußeres Spiel- und Prunkwerkh bei den tiefen Völker und Menschenindividualitäten als wahres Bedürfniß. *Hier* entwikelt es sich auch vom Anfange an. Wo dieß nicht stattfindet, ist auch von einer Menschenarbeit der Kunst nichts zu erwarten[98].

§5. Das Verhältniß der Kunst zum Handwerk. Vergangenheit und Gegenwart folgen der Trennung und absoluten Geschiedenheit[99].

---

95 [K. O. Müller, Die Mythologie des Japetischen Geschlechts oder der Sündenfall des Menschen nach Griechischen Mythen, von Dr. K. H. W. Völker. Gießen 1824, in: Karl Otfried Müller's kleine deutsche Schriften über Religion, Kunst, Sprache und Literatur, Leben und Geschichte des Alterthums (hg. von E. Müller), 2 Bde., Breslau 1848, II, S. 36–42 (das Buch war in der Bibliothek Eitelbergers vorhanden)].

96 [κατά (cata) + ἐξοχήν (exochēn) = eminent. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (zit. Anm. 30), II, S. VI].

97 Gestrichen: »Vide O. Müller Arch. §.« [Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (zit. Anm. 29), S. 1].

98 Dazu auf Zusatzblatt <A>: »§4. Anm: Cicero de oratore. Nützlichkts[--]und die Stelle bei Schnaase. II. p. 69 [--]«. [C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, II: Griechen und Römer, Düsseldorf 1843, S. 69 f. (das Buch war in der Bibliothek Eitelbergers vorhanden)].

99 Dazu auf Zusatzblatt <B>: »Ein Gebäude ist nicht fertig, wenn der Plan entworfen und der Grund gelegt ist. Auch der Baumeister allein bringt es nicht zu Ende, ihm müssen Handwerker aller Art beistehen, und jeder von diesem muß mit dem redlichsten Wollen das Beste leisten, was er kann. Nur so wird ein Gebäude gut u wohlich. Jedem einzelnen muß das Ganze und den Zweck des Ganzen berücksichtigen, seine Kunst nicht mit unnöthigen Nebenbeschäftigungen zersplittern«.

§6. Darf die Kunst diesen Boden verlassen? Auf welche Weise ist die Harmonie zwischen beiden dort herzustellen wo sie sich geschieden und getrennt haben? Durch Maschinen und Fabriksschule?

§7. Charakter der banausischen Arbeit. Die Wirkung des Christenthums. Das Gemüthliche der Arbeit. Des Aristoteles Ansicht (Müller II. 73–76. 83–84.)[100] Socrates und der Stoiker p. 188.422[101]

§8. Das Verhältniß der Kunst zum Handwerke führt auf die Individualität, der Künstler, auf die philosoph. Analyse des Künstlerbewußtseins denn der Unterschied zwischen einem Künstler und Handwerker liegt weniger im Gegenstand, als in der Person. [--] 422 Müller[102]

§9. Es zeigt sich als allgemeines Gesetz das der Individualisierung, je höher die Organismen in der Natur sind, desto individueller sind sie.

<2 r.> §*10* Die Unendlichkeit des Kunstwerkes ist nur eine Wirkung der Unendlichkeit des Künstlers, dessen Genius sich in den Werken reflektiert wie Goethe sagt, »was ein Künstler liebt, das macht er«[103].

§*11*. Die unendliche Individualität des Künstlers darf aber nicht als eine losgerissene, auf dem Belieben des eigenen Ichs stehende behauptet werden, sondern sie muß, damit sie eine solche berechtigt sei, auch den Charakter dieser Berechtigung an sich bringen.

---

100 [Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (zit. Anm. 30), II, S. 73–74, S. 83–84].

101 [Ebenda, I, S. 422 f.].

102 [Ebenda, I, S. 420–423]. Dazu auf Zusatzblatt <C>: »ad 28. In den letzten Vorlesungen hatten wir historisch das Verhältniß des Handwerkes zur Kunst erörtert. Es wird Ihnen erinnerlich sein, daß ich diesen Gegenstand nur deßwegen weitläufiger erörterte, weil er in den meisten Aesthetiken ganz vernachlässigt praktisch nichtig ist, und uns am lebendigsten die Beziehungen der Kunst zum Leben vergegenwärtigte, von denen wir ausgingen. Hat sich uns also auf der einen Seite die Kunst als ein Bedürfnis des Lebens gezeigt, das alle Verhältniße nach dem Maßstabe der Empfänglichkeit dafür bei Völkern durchdringt, auf der anderen Seite aber die Bedeutung u Macht des einzelnen schaffenden Künstlers mehr herausstellte. So weit es der Raum dieser Vorlesungen gestattet, haben wir den Beziehungen der ersten Art, denen zum Leben, [--] unserer Aufmerksamkeit geschenkt, jetzt müßen wir uns zu der Betrachtung des Individuums wenden. Diese unsere Aufgabe wird vorerst in allgemeinen Betrachtungen bestehen müßen, um uns das klar zu machen, was Individualität im allgemeinen, was eine künstlersche Inividididualität ist und in welchen Beziehungen die [--] des Kunstwerks zur Individualität stehn«.

103 [J. W. Goethe, Nach Falconet und über Falconet, in: Goethe's nachgelassene Werke, Stuttgart/Tübingen 1833, IV, S. 9].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Denn der Künstler darf nicht in ein bloßes Sehnen aufgehen, er muß sich objektiviren, und das, was sich so objektiviert, muß als ein erfaßen und *erkennen* neu erscheinen.

<D> §12. Diese Erkenn- und Erfaßbarkeit begründet die eigentliche Kunstkennerschaft, so wie die Wissenschaft des Schönen. – Sie ist in bestimmten Merkmalen ausgeprägt die zur Erkenntniß nöthigen,. – Nichtigkeit der Theorie, die das Schöne auf ein bloß subjektives Gefallen reducirt.

§13. Diese Merkmale oder Momente vereinen sich in der Individualität und sprechen durch dieselbe aus. Es sind dieß folgende.

Die Weltanschauung, welche dem Kunstwerke zu Grunde liegt.

Die bestimmte Nationalität, die der Träger der Weltanschauung ist.

Der besondere individuelle Charakter des Einzelnen Künstlers.

Diese Momente finden sich in unmittelbarer Einheit im Kunstwerke; die Notwendigkeit, übersichtlich klar und bestimmt zu werden, nöthigt zu einer getrennten Darstellung der einzelnen Momente.

§14. [a] Ueber den Begriff der Weltanschauung und das Wechselverhältniß zur Kunst im Allgemeinen – Nie darf sie so abstrakt gefaßt werden, daß sie die individuelle Empfindung ausschließt. – Ueberall ist daher wenigstens ein Analogon von Kunst vorhanden. –

§15. Im Allgemeinen müssen in der Behandlung für die Kunstgeschichte herausgehoben werden: die orientalische, die griechische u christliche Weltanschauung[104]. Diese betreffen aber weder die Welt noch schließen sie andere in anderen Gebieten berechtigte Völker aus. Sie sind daher nicht Konstruktionsformen wie bei Hegel[105].

<E> §16. Charakter des Orientes. Für die bildenden Künste treten bedeutend hervor.

China (idyllisch).

Indien.

---

104 [G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (hg. von E. Gans), Berlin 1837].

105 [Hegel, Vorlesungen über Aesthetik (zit. Anm. 3), I, S. 377–532; II, S. 1–240].

Aegypten.
Assyrien u Persien.
§17. Charakter der Chinesischen Weltanschauung im Verhältniß zur Kunst.
§18. Charakter der Indischen Weltanschauung im Verhältniß zur Kunst.
§19. Charakter der Aegyptischen Weltanschauung im Verhältniß zur Kunst.
§20. Charakter der Assyrischen Persischen [Weltanschauung] im Verhältniß zur Kunst.
§21. Wie verhalten sich die Semiten (Juden, Phönizier Katharger) zur Kunst.
§22. Charakter der antiken Welt. – Das Griechische.
§23. Das Römische.
§24. Bedenken gegen die Behauptung, daß das Plastische (als Gegensatz zum Malerischen gedacht) das Griechische charakterisiert.
§25. Ueber den Charakter der christlichen Weltanschauung. – Die hohe Bedeutung des Christenthumes für die Kunst. – Ist die Behauptung richtig, daß der Grieche blos bis zum Nationellen drang, und das Individuelle, das eigentlich Menschliche nur das Christliche ist? – Der innerliche Mensch und die Malerei – Die moderne Welt.

<2 v.> §26 b). Ueber das Verhältniß der Nationalität zum Künstler und Kunstwerke. Ohne Nationalität keine Kunst. Auf der höchsten Stufe nationellen Wohlseins und Reichthums ist auch der Gipfel der Kunst. Perikles, Plato, Aristophanes und Phidias. – Rafael Titian; die ital. Welt. – Dürer, M. Schön, H. Holbein der Jüngere *und* die deutsche *Kunst* – Rubens, *und* Rembrandt Holland; Flamländer – Der moderne Kos[mo]politismus zeigt sich in seiner Anwendung auf Malerei »als ein nichtiges rationalistisches Element«. Herrliche Bemerkung Goethes über Venedig. Rumohr. I. 79. Petrarca. Son. 57[106]

§*27*. Verfall der Kunst mit dem Hereinziehen fremder Elemente. Verderblicher Einfluß des ital. und französ. Elementes auf die deutsche Kunst. – Aber das Studium von Kunstwerken jeder Epoche kann nur nützen, wenn man lebendig sieht, und eine selbstständige Kenntniß hat. – Charakter der Restaurationsepochen (Hadrian und die moderne Zeit) durch herein ziehen fremder Elemente.

106 [Rumohr, Italienische Forschungen (zit. Anm. 23), I, S. 79].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

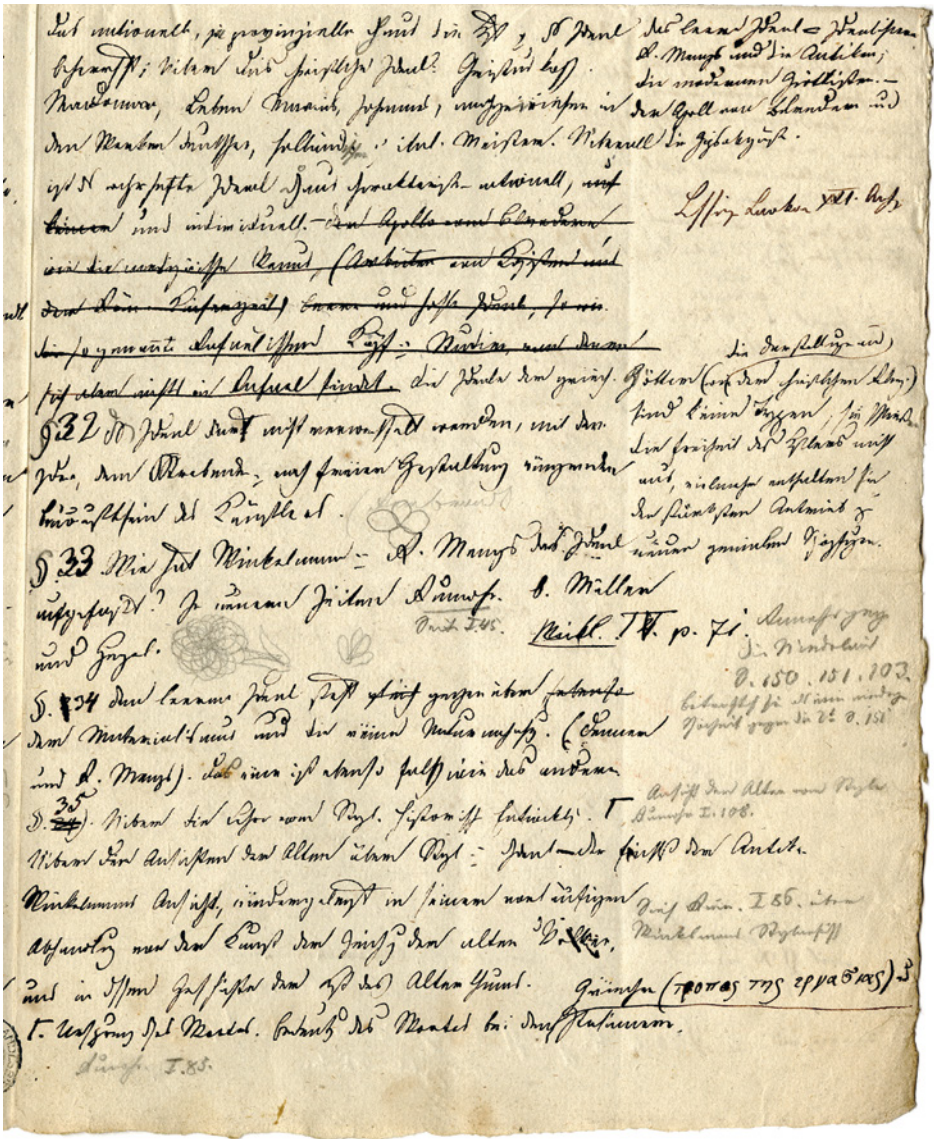


Abb. 2: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Vorlesungen über »Theorie und Geschichte der bildenden Künste«, Blatt 3r, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Eitelberger, H.I.N. 23.441.

§*28*. Aus dem Nationellen, das den Charakter der bestimmten Weltanschauung an sich trägt, entwickelt sich das Ideal, Es giebt kein Ideal, das nicht durch und durch nationell wäre; es wäre dann fahl, und leer, ohne allen positiven fond.

§*29*. Gegen diese Ansicht stößt *) die moderne Lehre vom Ideal und **) vom Styl.

§30. Ueber die Wichtigkeit dieser Lehren, wie Ideal und Styl für die gesammte bildende Kunst.

§31. Wie entwickelt sich das Ideal aus der Volksanschauung? Die Entwicklung des Pallasideals, Herkules Ideals durch die Griechen nachgewiesen. Wie auch im Griechischen <3 r.> (Abb. 2) das nationelle, ja provinzielle Haus die Kunst und das Ideal betrefft; Ueber das christliche Ideal: Christus kopf Madonnen, Leben Mariens, Johannes, nachgewiesen in den Werken deutscher, holländ*ischer* und ital. Meister. Ueberall ist das wahrhafte Ideal durchaus charakteristisch-nationell, und individuell. – Die[107] Ideale der griech. Götter (wie *die Darstellungen* der christlichen Hlig.) sind keine Typen, sie schließen die Freiheit des Kstlers nicht aus, vielmehr enthalten sie den stärksten Antrieb zu neuen genialen Schöpfungen. –

Das leere Ideal-Idealisiren R. Mengs und die Antiken; die modernen Goethisten. – Der Apoll von Belvedere und die Gipsabgüße.

Lessing Laokoon XVI. Anhg.

§32 Das Ideal darf nicht verwechselt werden, mit der Idee, dem Strebenden und nach freier Gestaltung ringenden Bewußtsein des Künstlers.

§33. Wie hat Winckelmann und R. Mengs das Ideal aufgefaßt?[108] In neuern Zeiten Rumohr. *Seite I.45*. O. Müller und Hegel[109]. Winkl. IV. p. 71. Rumohr gegen die Niederländer S. 150.151.103. betrachtet sie als eine niedrige Schönheit gegen die 2te S. 151

§34. Dem leeren Ideal steht gegenüber der Materialismus und die reine Naturnachahmung (Denner und R. Mengs). Das eine ist ebenso falsch wie das andere.

§*35*). Ueber die Lehre vom Styl. Historische Entwicklung. Ursprung des Wortes. Bedeutung des Wortes bei den *Griechen (τροπος της χργαδιας) und* Italienern. Rumohr. I.85. Ueber die Ansichten der Alten über Styl und Ideal Ansicht der Alten vom Style Rumohr I.108. – Der Einfluß der Antike. Winckelmanns Ansichten niedergelegt in seiner vorläufigen Abhandlung von der Kunst der Zeichnung der alten Völker, und in dessen

---

107 Die/Gestrichen: »Der Apollo von Belvedere, wie die medizeische Venus, (Arbeiten von Kopisten aus der Röm. Reisenzeit) leere und hohle Ideale, so wie die sogenannt. Rafaelischen Köpfe und Studien, von denen sich aber nichts in Rafael findet«.

108 [J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (hg. von H. Meyer/J. Schulze), Dresden 1834, II, S. 3–242 (Von der Kunst unter den Griechen)].

109 [Hegel, Vorlesungen über Aesthetik (zit. Anm. 3), I, S. 193–219 (darin die Auseinandersetzung Hegels mit Rumohrs Idealkritik)].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Geschichte der Kunst des Alterthums. Siehe Rumohr I 86. über Winckelmanns Stylansicht.

<3 v.> §36. Goethes Ansichten über Styl in mehreren kleinen Abhandlungen niedergelegt[110]. Einfluß der Goetheschen Ansichten. Goethe und H. Meyer. Dessen Kunstgeschichte und die darin niedergelegten Ansichten über die französche Malerei[111].

§37. Rumohrs Ansichten. Dessen Bedeutung für die Kunstgeschichte. Daß der Styl aus dem Gefühl der Beschreibung der Kunst durch den Stoff entspringt. Uebereinstimung der Räumlichen Verhältniße, das allgemeinste Stylgesetz. Stylgesetze welche die Bildnerkunst und Malerei betreffen. Niedergelegt in dessen italienischen Forschungen und in einem Briefe, der in seinem Nekrologe von W. Schulz gedruckt ist[112].

»Styl als ein zur Gewohnheit gediehenes sich fügen in die inneren Forderungen des Stoffes zu erklären, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, die Maler sie erscheinen macht.« I 87. Weil Natürlichkeit der Italiener vis-a-vis etwas Appartes haben Forderungen des derben Kunststoffes I altes II [--] Siehe Hegel. I. p.220. In größter Volkommenheit ist s.

§38. Schorns Ansicht über den Gegenstand. Niedergelegt in dem Umrisse einer Theorie der bildenden Künste[113]. Schorns-Rumohrs Streit über diesen Gegenstand im Kunstblatte[114]. Was ist Wahres und Falsches in diesem Streite? Hat Rembrandt Styl?

Rumohr. S. ivi

§39. Die Ansichten der neuern Künstler über diese Sache. ihr Verhältniß zu der Münchner und Düsseldorfer Malerschule. ihr Verhältnß zu einer von Goethe in seinen spätern Jahren über diesen Gegenstand ausgesprochenen Materie. Giotto und seine Manier.

---

110 [J. W. Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl, in: Teutscher Merkur, Februar 1789, S. 113–120].

111 [J. H. Meyer, Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, in: Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe, Tübingen 1805, S. 314–317].

112 [H. W. Schulz, Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften, Leipzig 1844, S. 61 f. (das Buch war in der Bibliothek Eitelbergers vorhanden)].

113 [L. Schorn, Umriss einer Theorie der bildenden Künste, Stuttgart/Tübingen 1835].

114 [Rumohr, Mittheilungen über Kunstgegenstände (zit. Anm. 66); L. Schorn, Ueber Styl und Motive in der bildenden Kunst. An Herrn Baron C. F. v. Rumohr, in: Kunstblatt, 6, 1825, Nr. 1, 03.01., S. 1–4; C. F. von Rumohr, Ueber den Styl in der bildenden Kunst. I. Antwort […] auf das Schreiben vom Herausgeber, in: Kunstblatt, 6, 1825, Nr. 75, 19.09., S. 297–300; L. Schorn, Ueber den Styl in der bildenden Kunst. II. Antwort an Herrn Baron v. Rumohr, in: Kunstblatt, 6, 1825, Nr. 76, 22.09., S. 301–304].

§40. Die von O. M. in seiner Archäologie ausgesprochene Ansicht, womit der Verfaßer des Programmes wesentlich übereinstimmt[115]. Le style cest l'homme[116].

§40 Begriff des Styls in der [--] Kunst. Doppelte Stunde

<4 r.> §.*41*. Von da aus ergiebt sich von selbst die sub. 6' c)[117] ausgesprochene Anforderung daß sie den Stämpel der besonderen Individualität an sich tragen müße. Jedes ächte Kunstwerk, ist nicht nur als ein Meisterwerk überhaupt, sondern auch als Charakter dieses wie jenes Menschen charakterisiert. In der Architektur ist es schwieriger den individuellen Charakter des Baumeisters zu erkennen aber in den übrigen bildenden Künsten ist die Hand des Künstlers über all sichtbar und seine Geistes Gemüthsstimmung von hoher Bedeutung. Beweise aus den Handzeichnungen und Radierungen. Aus dem Leben einzelner Künstler. Teniers D. der Jüngere Ostaden, van Steen, und ihre Vortragsweise aus dem individuellen Charakter erklärt. – Fra Fiesole und Giotto, ihr Darstellung und ihre Kunst. – Rembrandts Auffassung und die Stylisten. – Beispiele aus der modernen Kunstgeschichte. – M. Angelo. jüngstes Gericht demgegen Bild Denner.

<F> §42. Das individuelle Element und die künstlerische Anlage. – Genie und Phantasie als schaffende Thätigkeit; ihre Bildung durch Studium der Natur u Kstwerke. Das verständig-bildende Element dem künstlerischen entgegengesetzt. Zusamenfallen der künstlerischen u philosophischen Bildung in ihren höchsten Resultaten.

§43. Die[118] Begeisterung=dem Erfülltsein vom Gegenstande im Moment der Arbeit. Sie ist weder bewußtlos, noch ein bloßes Wissen. Hesiod. Th. 27.28. über die Demokritsche Ansicht der Begeisterung. (Mullach)[119] über die Platonische (Müller I. 42-46). Aristotelisch. II. 25-34/271. Philostrat II. 325. – Vorbereitg durch Gebet. –

§44. Damit aber seine Persönlichkeit sich nie manierirend oder modern karikatirend erniedrige muß die Darstellung *1)* an die Natur halten und *2)* den Stoff des Kunstwerkes *und 3.) den Gegenstand entsprechend auffaßen.*

§45. Die erste Eigenschaft ist die Höchste, die er im Kunstwerk rücksichtlich ihrer Darstellung gemacht werden kann. Die höchste Lebendigkeit schließt die höchste

115 [Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (zit. Anm. 29), S. 14].
116 [Vielzitierter Ausspruch Buffons].
117 6' c)/Lies: §13c)
118 Die/Interlinear: »Ohne Begeistg [--] auch ds Studium nutzlos Rumohr I. 73«.
119 [F. W. A. Mullach, Democriti Abderitae operum fragmenta. Collegit, Recensuit, vertit, explicuit ac de philosophi vita, scriptis et placitis commentatus est, Berlin 1843].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Schönheit in sich; ohne erstere ist letztere nicht zu denken. Die Lebendigkeit ist eine Folge der ursprünglichen Lebendigkeit des Künstlers. Nur wo Leben ist, erzeugt sich Leben. Der Lebendigkeit steht das sogenannte Styl mäßige Arbeiten entgegen[120].

§46). Die Lebendigkeit ds Kstwerkes hält das Symbolisch-Allegori frei; weder das Eine, noch das Andere gehört zum Wesen der Kst. Eine ganz verschiedene Grenze ist die wenn eine Symbolisch oder Allegorische Darstlg eintreten lassen müsse, daß die Bedeutg der ganzen Kst in Allegor u Symbol aufgehe. O. Müller §32.

<G> §46. Siehe über Lebendigkt die schönen Worte in Rumohr. I. p. 23-24.

Haben die Griechen allein Sinn für Lebendigkt? – Nein – siehe Rumohrs Bemerkg. Ital. I. p. 26. – Winckelmanns Ansicht von der Idealität der griech. Natur eine Fabel. –

Lbendgkt der Aegypter. – [--].

dr – Indier u Perser. – Gemälde u [--].

»Alle Darstell. Formen der Kst, als in der Natur gegeben, müßen vom Künstler erlernt u erworben, nicht willkührlich erdacht und erbildet sein«. R. 31 Ibid.

<H> So ist es eine willkührliche Auslegung, wenn Lessing annimt, daß Wiederwille gegen Bildnisse die Griechen bestimt habe, nur dem dreimal. olymp. Sieger ikonische Bildsäule zu setzen. – Weßhalb dann wenn eben der 3fach Geehrte dh eine nieder erfreuliche oder widrige Kstform aus gezeichnet wird. Rum. I. 27. R.

G. Boccaccio. Dec Gior. 6. N. 5. v. Giotto. Lessing Laocon. XXXI. Anh

Villani Stor. Fior. XI. ad. a. 1334.

---

120 Dazu auf Zusatzblatt <I>: »§45. Gewiß ist ds Studium der Natur auf einem gewissen Grade Höhe der Kst ganz unumgänglich. Indeß haben wir schon oben gesehen, daß sie wohl die Darstellung befördern, doch für sich allein auf keine Weise alte Fordgen einer guten u faßlichen Darstellung erfüllen könen, u wenn es noch anderer Beispiele bedürfte, würden wir unter den neueren Schulen vor einiger Gründlichkt des Wissens nicht der bolognesischen auch d französ. anführen können, welche bei ausgezeichneter Kentniß allgemeiner Bildgsgesetze der Natur an bezeichnenden und darstellenden Formen so arm ist –. Rumohr, I. 72.« Und weiter auf Zusatzblatt <J>: »Beispiel Dürer Schön Rafael Rubens Rembrdt Jan Stehen Teniers [--] Jüngstes Gericht M. Angel. Mies III th Guides de le Puitare Cornelius.«

Giotto –, il più sovrano maestro stato in dipintura, che si trovasse al suo tepo, e quegli, che più trasse ogni figura ed atti al naturale.

L. Ghiberti trattato di scultura e pittura. – Giotto – arecò l'arte naturale con esso non mando dalle misere.

non [--] - al pari degli statuarij antichi Greci. –

<4 v.> §47. Verständniß des Stoffes. Eine andere Ursache des Manierierten liegt in dem Nichtkenen des Stoffes und seiner Gesetze. Jeder Stoff fordert seine bestimte Behandlg, seine Technik.

§48. Die Technik entsteht aus der Akkomodation des Kstlers an den Stoff. Sie ist ein wesentlicher Theil der Kst. Beispiele von Verirrungen in der Kst durch Nichtbeachtg des Stoffes. Der barocke Charakter des modernen Bauen ohne Berücksichtigung der Anforderungen des Materials.

<F> §49. Kurze[121] Charakteristik einzelner Stoffe. Des Thones Erzes u Marmor; des Holz u Steinbaues. Durchführung des Unterschiedes in der griech u mittelalterlichen Baukunst. Verhältniß der Lokalverhältß zur Kst. Das schwäbische Element des Holzschneiders (Berufsgrd). Die [--] beigen Sandstein. Die türkische Holzbaukst. Die griech. u ägypt. Stein-Tempel.

§50. 3). Die Darstellung muß dem Gegenstand entsprechend aufgefaßt sein. Die würdevolle Darstellung. Aber die Würde muß aus der Gemüthe des Künstlers entsprungen sein, sonst ist die Haltg der Kunst gleich dem eines [--]. – Die [--] Beweglichkeit, ihre Vortheile u Fehler. – Die moderne [--].

§51). Die entsprechende Darstellung setzt das richtige Verhältß derselben zum Stoff schon voraus; – hier handelt es sich um die Akkomodation ihrer [--]. – Die mittelalterliche Naivität und die Elemente der friedrichschen Kst. – Die moderne Richtigkeit, – Charakteristik

§52. Der Stoff bildet die Eintheilg der Kste[122]. vid. O. Müller §16 bis 28.

121 Kurze/Interlinear: Siehe Rumohrs Bemkg: S. 91.92.93.

122 [Zu diesem von Eitelberger praktizierten Prinzip, vgl. Eitelberger, Die Kunstsammlung des Hrn. Direktors J. D. Böhm (zit. Anm. 80)].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

§53. Platonische Eintheil der Kst u ihr nachahmender Charakter[123]. Hegels Eintheilg in symbolsch. romant. klass läßt sich nicht verstehen. Darstlg der Hegel'schen Syste[124]. Wiederlegu der in derselben durchgeführten Gliederung (vid. Deutinger)[125]

§54 Das Verhältniß der Kste untereinander. Die große Einheit der Kunst nachgewiesen an einzelnen Denkmälern nachgewiesen, in dem Parthenon u der Stefanskirche rücksichtlh der Plastik: Buchkst, an der Markuskirche: in rücksichtl. der Malerei u dr Mosaiken[126].

<K> §55. Die Eine Kunst und die einzelnen Künste; die höhere und niedere Kunst. – Der Formalismus der Eintheilung und die Lebendigkeit. – Rubens und Brouwer im Bild der praktischen Einheit – Die gelehrten Künstler und die Menge.

§56. Wie verhalten sich d. Künste im Allgemeinen zu ihrer historischen Entwicklg? Wlche Kst ist d. Erste?

<K> §57. Die Stufen der Entwicklg der Blüthe u des Verfalls. – Unzulänglichkeit nach dieser Eintheilg die ganze historische Entwicklg der Kst zu klassifizieren. – Wiedersprüche derjenigen, welche in Titius oder Rafael den Höhepunkt der Kunst erblicken.

§58. Aeußerliche Aehnlichkeit der Kunst des Verfalls. Blüthe bei lokaler Differenz.

§59. Mißgriff derer, die aus Verfallsepochen Elemente in die Gegenwart hinüberziehen. –

§60 in welchem Verhältß stehen die einzelnen Kste zum Staate? der Gesellschaft. – Platons u. Aristoteles Ansicht über den Charakter der bildend Kste im Staate. – Ueber ds Zunft u Genossenschaftswesen im Alterthum u Mittelalter[127] – über den modernen Staat u die Kstakademien. – Hat der Staat die Kst zu fördern? –

<K> §61. Verhältniß der Kunst zum Handel u der Nationalökonomie. – Verhältß der Familie zur Kst. – Das [--]liche Bedürfniß und die moderne Polypragmosyne. – Das bürgerliche Element der Kunst, und das höfische. –

Beispiel des Antheils ds Volkes an d. Kst.

---

123 [Im *Sophistes* (265–266) unterscheidet Platon die hervorbringenden (poietiké) und die nachahmenden bzw. darstellenden Künste (mimetiké)].

124 [Hegel, Vorlesungen über Aesthetik (zit. Anm. 3), I, S. 377–532; II, S. 1–240].

125 [Deutinger, Grundlinien einer positiven Philosophie (zit. Anm. 82)].

126 Mosaiken/Gestrichen: Ob ein guter Kstler nur in einem Fach [--] bewandert sein darf?

127 [C. A. Heideloff, Die Bauhütten des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844 (das Buch war in der Bibliothek Eitelbergers vorhanden)].

Leonard da Vinci. Passavant Rafael 31[128].
Cellini. – seine Biog.
van Dyck. Carpenter Memoiren[129]
Leonardo Carle [--] Rafael
Sandrat erzählt er habe für ein gemaltes Passionsstück von Hans Holbein im Namen eines großen Churfürsten bis auf 10000 fl. baar geboten, aber selbiges hierum von dem löbl. Magist nicht erhalten können, der es lieber in ihrem Rathaus zu ewiger Ehre behalten wolle. Sandr III Vorr[130].

§62. In welchem Verhältß stehen Relig. u Philos. zu Ksten. Ohne Religion die Kst [--] unmöglich. – Sonst stehen sie in einem koordinierten Verhälts, näher verwandt mit der R. als mit d. Philos[131]. –

§63. Versöhng und Einheit des schönen Menschen und des gesamten Lebens mit der Kunst. – Ist jede schöne [--] eine künstlerische?

<5 r.>

Ueber Malerei im Allgemeinen

§1. Ueber den Begriff der zeichnenden Künste. – Aufzählung der Künste, welche in den Bereich derselben gehören.

§2. Ueber den Unterschied der Plastik und Malerei. – *Siehe Hotho. I. Vorles. 4.* Ist jene eine klassische, diese eine romantische Kunst? Basrelief: Malerei[132] –

§3. Ueber die Natur und Bedeutung der Farbe. *S. besonders d. b. Abthn. d. freilich sittl. Wirkg der göth. [--] v. Farbe*[133]. – Das ideelle Element derselben.

128 [J. D. Passavant, Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, 4 Bde., Leipzig 1839–1858 (das Buch war in der Bibliothek Eitelbergers vorhanden)].

129 [W. Hookham Carpenter, Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains […] traduit de l'anglais par Louis Hymans, Anvers 1845 (das Buch war in der Bibliothek Eitelbergers vorhanden)].

130 [J. von Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 55 (»Theure Gemählde zu unsrer Zeit«)].

131 Philos./Seitlich gestrichen: »Hinzusetzen Brief von Schnaase«.

132 [H. G. Hotho, Öffentliche Vorlesungen über Gegenstände der Literatur und Kunst an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin gehalten: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei; eine öffentliche Vorlesung, 2 Bde., Berlin 1842/43, I, S. 59–73, allerdings finden sich Ausführungen zum Unterschied von Architektur, Skulptur und Malerei auf den S. 74–102].

133 [J. W. Goethe, Zur Farbenlehre, 2 Bde., Tübingen 1810].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

§4. Geschichte Geschichte der Technik – Tempera – al Fresko – Enkaustik – Miniatur *und Acquerellmalerei* und Oelmalerei – *Sieh. Rumohr I. 311 Alttemp 313 ueber den Goldgrd. Tempera Passavant Aufs zu [--]*

§5. Geschichte der Oelmalerei *Sieh. Waagen. Eyck*[134]. *Michiel: II. i.* – Bedeutg der *Erfindung der* Oelmalerei für die Kunst – Wer ist als Erfinder anzusehen – Fortbildg derselben – Höhepunkt im 16ten-17ten Jahrhdrt. Ursachen des theilweisen Verfalles.

§6. Ueber die Eintheilungen der Malerei – Die Einheit der Kunst ist festzuhalten gegen eine Zersplitterung in verschiedene einander einander über- und untergeordnete Künste.

<L> ad § 6. sieh. Hotho. I. 128 liefert Beispiele der Unterschied zwischen Historie u Genre p. 130. 136. [--]. Der Begriff historisch festgesetzt. v[an] Mander S. 122[135]. histor. Styl. p. 134. – histor. Landschaft u Porträt. p. 135. – Germ. p. 137 – [--][136]

§7. Ueber das Stillleben. *s. Passavant: p. 356* – Das pantische Element derselben. – Die klassischen Stilllebenmaler und die Niederländer. – Das ästhetische Element.

§8. Ueber Landschaft im Allgemeinen.

§9. Ueber höhere und niedere Landschaft – ideale und Vedutte. –

§10. Ueber das Verhältniß der Staffage zur Landschaft.

<5 v.> §11. Ueber Perspektive. – Was kann in derselben gelernt werden. –

§12. Ueber den sogenannten Ton und die Stimug eines Bildes.

§13. Ueber die historische Landschaft und das Effektstück.

§14. Was heißt es: eine Landschaft hat Styl?

§15. Moderne Richtungen der Landschaftsmalerey.

§16. Ueber Marinemalerei und Architekturstücke.

§17. Ueber Thier*stücke*. – Ueber das Verhältniß der Thiermalerei zur Darstellg von Thieren in der antiken Plastik.

§18. Charakterist einiger berühmter Thiermaler – Die Schule des Rubens.

§19. Die Natur*schönheit* der Thiere und die Aufgabe des Künstlers.

§20. Genrebilder. Der Name und ihre Entstehung.

---

134 [G. F. Waagen, Ueber Hubert und Johann von Eyck, Breslau/Leipzig 1822].

135 [C. van Mander, Het Schilder-Boeck, waerin Voor erst de Leerlustige-Jeught den gront der Edele Vrye Schilderkonst in verscheyden Deelen wort voor-gedragen: daer na in 3 deelen t'leven der vermaerde Doorluchtighe Schilders des Ouden en de Nieuwen Tydts; eyndlyck d'uytlegginghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidy. Nasonis; met d'uytbeeldinge der Figueren […], 2. Auflage, Amsterdam 1616–1618, II, fol. 122 (Vorrede)].

136 [Hotho, Öffentliche Vorlesungen (zit. Anm. 132), I, S. 121–146].

§21. Die griechischen Rhyparographen[137] und die niederländischen Genrebildner.

§22. Die hohe Bedeutng der modernen Genremalerei. – Folgen der veränderten Weltstellung.

§23. Das höhere und niedere Genrebild. – Das sogenannte Historische Genrebild.

§24. Das lyrische Element des Genrebildes und die moderne Sentimentalität. – Die moderne Poesie u das Genrestck.

<6 r.> §25. Das Christenbild. Inwieferne es zwischen dem Genrebild u der Historienmalerei steht.

§26. Das Portrait. Bedeutg des Portraits als Kunstwerk, und als Studium.

§27. Große Historienmaler sind imer große Portraitmaler.

§28. Anforderungen an ein gutes Portrait.

§29. Charakteristik von Rafael, Titian, *Tintoretto,* Rubens, Rembrandt, van Dyck van der Helst, Reynolds und Lawrence's[138] als Portraitmaler.

§30. Das moderne Portrait[139] – Die bloßen Techniker und die bloßen Zeichner. De Keyser – Amerling – Kaulbach

§31. Das Historiengemälde.

§32. Was kann ein Historienmaler darstellen?

§33. Die Allegorie, das Symbolische Element.

§34. Soll der Künstler einen Stoff aus der nordischen Mythe nehmen? Das Nieblungenlied und die moderne romantische Schule.- Schwierigkeiten der Behandlg solcher Stoffe.

§36. Ueber Behandlung christlicher Motive – Läßt sich die Ueberlieferung mit den ästhetischen Anforderungen vereinen?

<6 v.> §37. Wie war durch Giotto Anstoß zur Fortbildg der *Historien*-Malerei gegeben? Die ältere Auffaßung christlicher Motive.

§38. Das Christliche als ein Element des Lebens darf seine Lebendigkeit nicht verläugnen auch in der Kunst – Hereinziehen von Elementen des Lebens.

§39. Ueber einige Darstellungen von Christus, *und* Maria. Wie haben ihn Italiener u Deutsche aufgefaßt?

§40. Das jüngste Gericht – Das Campo-Santo in Pisa u Michel-Angelo und Cornelius.

§41. Darstellung der Apostel, Evanglisten, Heiligen u Märtyrer

---

137 [Lessing benutzt diesen Terminus (dt. Drecksmaler)].

138 Lawrence's/Gestrichen: »Wilk[ie]«.

139 [Zum Verhältnis von Porträt und Historienmalerei, vgl. R. Eitelberger von Edelberg, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1844, in: Kunstblatt, 25, 23.07.1844, Nr. 59, S. 249–251; Nr. 60, 25.07., S. 253–256; Nr. 61, 30.07., S. 257–259, hier S. 253].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

§42. Schwierigkeiten bei der Darstellung von Märtyrerszenen.

§43. Darstellung von Szenen aus dem christlichen Leben – Die Sakramente und die alte Schule von Siena. – Der Todtentanz.

§44. Weltliche Geschichte und ihre Darstellung. – [--]

§45. Welche Anfordegen sind an ein historisch. Gemälde zu machen?

§46. 1) Rücksichtlich des Costümes

§47. 2) Rücksichtlich der Charakterist.

§48. 3) Rücksichtlich der Anordng und Verständlichkeit.

§49. Der Dichter und der Historienmaler.

<7 r.> §50. Was heißt es: ein historisches Gemälde hat Styl?

§51. Ist die Historienmalerei im Verhältniß zu den andern Künsten eine höhere. – Ihr Verhältniß zum Leben.

§52. Ihr Verhältniß zur monumentalen Baukunst.

§53. Was ist monumentale Kunst, und in wiefern ist die Historienmalerei hieher zu rechnen?

§54. Ist historische *Malerei* ein Lebensbedürfniß und wie ist sie zu fördern?

§55. Anforderungen an ein Gemälde überhaupt: Lebendigkeit. *Die Unterscheid. der Darstellg. u Auffassg. Rumohr geht zu weit. I. p. 22.*

§56. a) rücksichtlich der Zeichnung. – Ist Zeichnung von Malerei zu trennen? Wie ist eine Zeichg aufzufassen?

§57. Bedeutung der Handzeichnungen – Die Samlg *S. k. Hoheit* des Erzherz. Karl.

§58. Ursachen der Entstehung der modernen Treng von Zeichn u Malerei

§59. Das akademische Zeichnen.

§60. b) rücksichtlich des Colorites. – Verhältniß des Kolorites zur Entwicklg der Technik.

§61. Das Kolorit muß empfunden sein, um wahr und lebendig zu sein.

§62. über das Helldunkel – Correggio u Rembrandt.

§63. über das s. g. warme Kolorit. – das ideale Kolorit. –

<7 v.> §64. c) über die Komposition und Anordnung. Anforderungen an eine Komposition.

§65. Ueber das Gesetz der Symmetrie. – Die architektonische, und die dramatische Anordnung.

§66. Gruppirung. – Allgemeines Gesetz der Gruppirung.

§67. Ueber Schönheitslinien. – Ueber die Schönheit von Kontouren.

§68. Exkurs über das Kanon in den bildenden Künsten überhaupt – über das griechische Schönheitsprofil und die hogarthische Wellenlinie insbesonders[140].

140 [W. Hogarth, The analysis of beauty, London 1753].

§69. Die Proportionslehre. – Dürer[141], *L. da Vinci*[142] Lomazzo[143].

§70. d) rücksichtlich der historischen und Lebenswahrheit.

§71. Das Kostüm.

§72. Die Anforderungen der Alterthumsforscher und die Kunst. Göethes Ansicht über diesen Punkt.

§73. Ueber Kunstschulen. – Wie müssen Zeichen- und Malerschulen eingerichtet sein.

§74. Ueber das Modell und die Zeichnung nach der Antike.

§75. Was kann gelernt werden. – Kopieren alter Gemälde. *Studiren alter Künste.*

§76. Ueber die Kentniß der alten Malerschulen. – Inere Ursachen desselben.

<8 r.> §77. Ueber den Versuch, die alten Malerschulen wieder herzustellen.

§79. Die alten Malerschulen, das Zunft- und Genossenschaftswesen, und ihre Zeit – Die Akademien.

§80. Die modernen Schulen für Handwerker. – Die Zeichnung und das Handwerk.

§81. Verhältß der Malerei zu einzelnen Gewerben.

§82. Der Zeichenunterricht der gebildeten Stände. – Die Polymathie und Polypragmosyne der Gegenwart. – Wird die Kunst dadurch befördert.

§83. Das ethische Element der Malerei.

§84. Die modernen Zeichnenden Künste 1) Die Miniatur. – Ueber einige bedeutende Miniatur. – Die Aquarellmalerei eine Ausartung der Miniaturmalerei.

§85. 2) Die Glasmalerei. – Die alte und neue Schule – Verdienste des Königs von Bayern. – Verhältß zur Architektur.

§86. 3) Der Kupferstich im Allgemeinen. a) Der eigentliche Kupferstich.

§87. Anforderungen an einen guten Kupferstich in Kürze.

§88. Charakteristik von *M. Schön* Dürer, *Mantegna* M. Anton, als Kupferstecher.

<8 v.> §89. Verhältß der alten deutschen zu den alten Italienern.

§90. Rubens und seine Schule – Das malerische Element des Kupferstiches.

§91. Kurze Charakteristik der modernen Schulen.

§92. b) über Radierungen. Werth und Bedeutung der Radirung.

§93. Das naturelle Element der niederländischen Radirung.

§94. Rembrandts Radierungen – Seine Nachahmer.

---

141 [A. Dürer, Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beschriben zu nutz allen denen, so zu dieser Kunst lieb tragen, Nürnberg 1528].

142 [Leonardo da Vinci, Trattato della pittura tratto da un codice della Biblioteca Vaticana, Roma 1817].

143 [G. P. Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura, 3 Bde., Roma 1844].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

§95. Charakteristik einiger Künstler in diesem Fach – van Dyck – Potter – van der Velde. – moderne Versuche.

§96. c) die Schabkunst und einzelne Arten des Kupferstiches.

§97. 2). Der Stahlstich – seine Vorzüge und Nachtheile

§98. 3) Der Holzschnitt. – Seine Entstehung und die ästhetischen Anforderungen.

§99. Charakterist, Albrecht Dürers und Holbeins. – dessen Todtentanz. – der moderne Holzschnitt.

§100. Der claire-obscure – Meister Pilgram, Dürer und Hugo da Carpi.

§101. 4) die Lithographie und die moderne Zeit.

§102. Die technischen Erfindungen. – Abdruck dh Galvanoplastik[144]. Der Berliner *Oel*-Farbendruck von Liepmann[145]. – Die Daguerotopie[146]. –

Abbildungsnachweis: Abb. 1, 2: Wienbibliothek im Rathaus.

144 [M. Knobloch, Der Galvanismus in seiner technischen Anwendung seit dem Jahre 1840, Erlangen 1842].

145 [J. Liepmann, Der Ölgemälde-Druck erfunden und beschrieben, Berlin 1842].

146 [Vgl. dazu vor allem die Bekanntmachung und Diskussion im *Kunstblatt*: [L. Schorn], Der Daguerrotyp, in: Kunstblatt, 20, 1839, Nr. 77, 24.09., S. 305–308; und die ausgesprochen fortschrittskritische Haltung von [E. Collow], Das Daguerrotyp, in: Kunstblatt, 20, 1839, Nr. 101, 17.12., S. 401–403 (»Unsere Zeit kränkelt an dem leidigsten Mechanismus, der unser ganzes Leben und die Kunst ergriffen hat: man sucht durch chemische Prozesse zu erhalten, was sonst der belebende und begeisternde Hauch des Meisters schuf. Die Industrie ist die moderne Gottheit, welche ihren Tempel auf den Ruinen aller Tempel bauen möchte; wenn man ihr Glauben beimessen will, geht die Bildung des Menschengeschlechts mit Riesenschritten vorwärts.«)].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Regine Prange unter Mitwirkung von Gerd Prange

Wissenschaft, Industrie und Kunst

Zur Konzeption der Disziplin Kunstgeschichte durch Rudolf von Eitelberger

Politische Ökonomie und Reform der Kunst

Das Kapital von Karl Marx beginnt mit folgendem Satz: »Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine ›ungeheure Warensammlung‹, die einzelne Ware als seine *Elementarform.*«[1] Anschauliche Gegenwart dieser (trügerischen) Erscheinungsweise des Reichtums bürgerlicher Gesellschaften hatte zum ersten Mal die Londoner Weltausstellung von 1851 vermittelt, die alle Gewerbe der Nationen, unter ihnen auch die Kunst, vor den staunenden Blicken eines vielzähligen Publikums ausgebreitet hatte. Gemälde und Skulpturen waren wie kunstgewerbliche Gegenstände aller Art in den direkten internationalen Vergleich gestellt; ihre ästhetische Qualität wurde nun als Medium der Handelsinteressen, aber auch der Reputation der einzelnen Nationen wahrgenommen. In dieser neuen ökonomischen Situation gründet nicht zuletzt die Institutionalisierung der Kunstgeschichte als universitärer Disziplin durch die nunmehr verstärkt auch im ästhetischen Feld konkurrierenden modernen europäischen Staaten. Wie deren gewerbliche Interessen in die konzeptionelle Begründung der jungen Disziplin eingegangen und wie sie gleichzeitig verdeckt worden sind, lässt sich aus jener historischen Konstellation, in der auch Eitelberger zu situieren sein wird, erschließen. Dabei kommt der nachhaltigen, zugunsten des romantischen Gesamtkunstideals wirksamen Absage an die der Aufklärung verpflichtete Autonomieästhetik der Klassik besondere Aufmerksamkeit zu.[2] Nur die

1 K. Marx, Das Kapital, Darmstadt 2013, S. 3 (Hervorhebung von K. M.). Er zitiert hier seine Schrift *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin 1859.

2 Vgl. R. Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte, Köln 2004. Die hier dargelegte These einer romantischen Grundlegung der kunsthistorischen Theorie erweist sich, wie im Folgenden ausgeführt wird, auch im Blick auf Eitelberger als zutreffend. Ergänzend kann hier gezeigt werden, dass nicht erst Hegels Philosophie abgewehrt wird, sondern schon die kantische Tradition, hinter deren Vernunftorientierung die Kunstwissenschaft mit Schelling zurückfällt, somit auch Vorschub leistend gegen eine Rezeption materialistischer Theorie, die das idealistische Erbe noch einmal kritisch gewendet hat. Der kunsthistorische Ausschluss dieses Denkraums ist zu deuten und dieser wiederum fruchtbar zu machen, u.a. mit O. Negt, Kant und Marx. Ein Epochengespräch, Göttingen 2006.

gesamtkünstlerische Verwandlung jenes Autonomiekonzepts, das der Kunst eine gewissermaßen rebellische Distanz von der gesellschaftlichen Realität zugestanden hatte, konnte die Funktion der Kunstwissenschaft sichern.

Während Marx die Wahrnehmung der Erscheinungsweise zu einer Kritik der realen Funktion der Ware weiterentwickelte, haben Künstler, Kunsttheoretiker und angehende Kunsthistoriker den Eindruck jener ›ungeheuren Warensammlung‹ zum Anlass einer anderen reformistischen Art von Kritik genommen. Sie opponiert durchaus auch gegen kapitalistische Prinzipien, weicht deren Analyse jedoch aus in eine eigens konstruierte ideelle Sphäre allgemein menschlicher Natur, deren Geltungskraft an den Artefakten vorindustrieller Kulturen ausgemacht und für die Produktion der Industriegesellschaft wiederbelebt werden soll. Auf zwiespältige Weise imponierend war für Beobachter der Weltausstellung wie Gottfried Semper vor allem der durch Industrie und Wissenschaft nicht erreichte ästhetische Wert handwerklich hervorgebrachter Erzeugnisse der »halbbarbarischen Völker«.[3] Assyrische Möbel und das Modell einer karaibischen Hütte inspirierten seine Lehre von den Urelementen der Baukunst und der Kunst generell.[4] Sempers Projekt zur Reform der künstlerischen Gestaltung stützte sich auf eine Typologie von elementaren Formen der Kunstindustrie, exemplarisch die sogenannte Teppichwand, postulierte also eine ursprüngliche soziale Praxis, in der Kunst und Leben noch ungetrennt wirksam gewesen seien. Diese rückwärts gewandte Utopie einer authentischen künstlerischen Form lässt sich als sozusagen akademische Verfestigung des von Marx analysierten fetischisierten Bewusstseins verstehen, das den gesellschaftlichen Reichtum als sinnliche Eigenschaft der Waren vorstellt, da die komplexe Vergesellschaftung der Subjekte in der kapitalistischen Wirtschaftsform sich einer direkten Einsicht entzieht.

Auch die noch so bruchstückhafte Theoriebildung Eitelbergers lässt sich auf vergleichbare Vorstellungen einer Ungetrenntheit von gestalteter Form und sozialem Leben zurückführen und setzte insofern sowohl das Wirken des Kulturpolitikers als auch die Etablierung der *Wiener Schule* und ihren universalhistorischen Kunstbegriff in Gang.

---

3 G. Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung Nationalen Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, London den 11. October 1851, Braunschweig 1852, S. 11.

4 Seine Ästhetik, auch eine des »Formell-Schönen«, wurde in Alois Riegls Stilsystematik trotz mancher Abgrenzungsgesten desselben konsequent fortgesetzt und ist somit ein Grundstein kunsthistorischer Theoriebildung. Vgl. R. Prange, Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse, in: Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik (hg. von S. Buchmann/R. Frank), Berlin 2015, S. 107–143.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Eitelbergers Vorlesungsnotizen über »Theorie der bildenden Künste«

Auch Eitelberger war, wie Semper, im Rahmen der Londoner Weltausstellung tätig. Unter deren Eindruck und nach dem Vorbild des *South Kensington Museums* hat er nach eigenen Angaben 1863 die Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* und 1867 der Kunstgewerbeschule am Stubenring in Wien initiiert.[5] Zwar ist er nicht als Autor von theoretischen Grundlagenwerken hervorgetreten; seinem in Stichworten überlieferten Programm zu Vorlesungen über *Theorie der bildenden Künste* (1848–1851) ist jedoch zu entnehmen, dass er mit Semper, dessen Sohn Hans später zu seinen Korrespondenzpartnern gehörte, das Anliegen teilte, die moderne Trennung zwischen Kunst und Handwerk wieder aufzuheben.[6] Wie Semper ruft auch Eitelberger das Vorbild Griechenlands, Ägyptens und des Mittelalters auf – »Völker die Kunst von den prakt[ischen] Lebenselementen (dem Handwerk) nicht so scharf geschieden wie wir.«[7] Er wendet sich gegen solche Anschauungen, die den Sinn der Kunst im bloß sinnlichen Vergnügen suchten oder aber »in dem abstrakten [F]ernesein von allen praktischen Zwecken des äußern Lebens den Zwe[c]k der Kunst setzen«.[8] Kunst sei weder ein frivoles Vergnügungsmittel noch sei sie bloß negativ, aus der Distanz zum Leben zu begreifen: »Die Kunst im Gegentheile, entspringt aus der Fülle des Lebens, wie die höchsten Ideen nur in derselben ihren genügenden Ausdruck finden, sie stößt die Zweckmäßigkeit nicht zurück, sondern ist als das eigentlich Zweckmäßige, […] als das durch und durch praktische umzusetzen.«[9]

Der Gegensatz etwa zu Friedrich Schiller, der im Begriff des Spiels die Autonomie der im ästhetischen Schein bewahrten humanen Anlagen kulminieren lässt,[10] zeigt sich exemplarisch in Eitelbergers Vorwurf an die »materiell« eingestellte römische Kultur. Hier erscheine Kunst als »ludus«, gemeint ist hier das von Schiller explizit ausgeschlossene äußerlich bleibende Verständnis des Begriffs, während sie »bei den tiefen Völker[n] und Menschenindividualitäten als wahres Bedürfniß« auftrete, aus dem sie sich »vom

5 Siehe B. Schümann, Gustav Klimt. Die Lebensgeschichte, München 2010, S. 21–23.

6 Ich danke Alexander Auf der Heyde, der mir großzügigerweise seine Exzerpte zugänglich gemacht hat und mir so erlaubt, meine Argumentation aus den Quellen zu präzisieren. Zur ausführlichen Kommentierung der Vorlesungsreihe, ihrer akademischen Quellen und Kontexte siehe dessen Beitrag in diesem Band.

7 R. Eitelberger von Edelberg, Programm der Vorlesungen »über Theorie der bildenden Künste« (ca. 1848–51). Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 23.441, § 4 (siehe in diesem Band S. 94 ff.).

8 Ebenda, § 2.

9 Ebenda, § 3.

10 F. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schillers Werke, Vierter Band: Schriften, Frankfurt am Main 1966, S. 193–286, 15. Brief, S. 238.

Anfange an [entwickele]«.[11] Eitelberger zitiert an dieser Stelle Carl Schnaases Ausführungen zur Volksnähe des antiken Tempelbaus.[12] Seine Bestimmung des »wahren Bedürfnisses« als der einheitlich gedachten authentischen Quelle der Kunst erscheint jedoch noch früher bei Semper, der die Polychromie des griechischen Tempels als vitalen Ausdruck des Poliskollektivs deutete.[13]

Eitelberger folgt also romantischen Kunstauffassungen, die Kunst an Natur und eine ursprüngliche Lebenspraxis zurückbinden, um ihrer modernen Entfremdung ideologisch entgegenzuwirken.[14] Zu diesem Bestreben passt auch die über Eduard Müller rezipierte aristotelische Bestimmung der Künste[15] als Mittel zur Erziehung eines handlungsmächtigen freien Individuums, das gegen die Realität der Arbeitsteilung und Spezialisierung als Heilmittel dienen soll, und zwar, im Unterschied wiederum zu Schillers Erziehungsidee, ganz unmittelbar durch die ästhetische Produktion und Rezeption selbst.[16] Das fragmentarische Notat lässt allerdings eine eigenständige Argumentation vermissen. Eitelberger fragt, auf welche Weise die Harmonie zwischen Kunst und Handwerk wiederherzustellen sei: »Durch Maschinen und Fabriksschule?«[17] Das

11 Eitelberger, Vorlesungen (zit. Anm. 7), § 4.

12 Eitelberger zitiert C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, II: Griechen und Römer, Düsseldorf 1843, S. 70. »Die Götter Griechenlands sind aber heitere, menschliche Erscheinungen, die in der Mitte des Volkes hausen, auch der Tempel musste daher seine Hallen mittheilend öffnen, dass sich das lebensfrohe, schwatzende Volk darunter sammle.« Siehe Anm. 98 zu Eitelberger, Vorlesungen (zit. Anm. 7), § 4.

13 G. Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona 1834, in: ders.: Kleine Schriften (hg. von H. und M. Semper), Berlin/Stuttgart 1884, S. 217 f.: »Nur *einen* Herren kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht […] – das organische Leben griechischer Kunst gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit. […] Das in jeder und auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfnis eines Volkes ist sein Kultus und seine Staatsverfassung. In den Zeiten, die der Menschheit am meisten zur Ehre gereichten, war beides ein Bedürfnis, oder vielmehr das eine ein höherer Ausdruck des anderen.«

14 K. Marx, Einleitung [Zur Kritik der Politischen Oekonomie], Berlin 1859, in: K. Marx/F. Engels, Werke, Bd. 13, 12. überarb. Aufl., Berlin 2015, S. 613–642, hier S. 641, zur Entkräftung des mythologisch fundierten antiken Kunstideals durch die modernen Methoden der faktischen (technologisch statt mythologisch operierenden) Naturbeherrschung. »Wo bleibt […] Jupiter gegen den Blitzableiter?« Dass die mythologische Basis der Kunst durch die »Natur« des Bedürfnisses ersetzt wird, lässt sich mit Marx als zentraler Ansatz bürgerlicher Ideologie begreifen, die im Namen der menschlichen Natur zu agieren vorgibt, um ihren Klassencharakter zu verbergen.

15 Wohlweislich verwendet auch Eitelberger im Titel seiner Vorlesung den Plural »Künste«, was die Negierung der modernen Autonomisierung der Künste zur Kunst sinnfällig macht.

16 E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, 2 Bde., Breslau 1834–1837, II (1837). Siehe Anm. 100 zu Eitelberger, Vorlesungen (zit. Anm. 7), § 7.

17 Ebenda, § 15.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Fragezeichen macht klar, dass die Antwort nicht im Bereich der zeitgenössischen materiellen Produktionsweisen gesucht werden soll. Im nächsten Paragrafen verfolgt Eitelberger die offengebliebene Frage unter Rückbesinnung auf Aristoteles' Kategorie der »banausischen« Kunstübung weiter, die des freien Menschen nicht würdig sei und hier offensichtlich als Charakterisierung der Industriearbeiterschaft und ihres beschränkten geistigen Horizonts dienen soll: »Eine solche Thätigkeit«, paraphrasiert Müller Aristoteles' Theorie, »unterscheidet sich im Wesentlichen gar nicht von der des Sklaven, nur daß der Sklave für die Bedürfnisse eines Einzelnen, seines Herren, der Lohndiener und auf gleiche Weise auch der Handwerker, der um des Lohnes willen arbeitet, für die einer Gesammtheit arbeitet.«[18] Für Aristoteles, der den Unterschied zwischen freien und unfreien Personen im Rahmen der auf Sklavenhaltung gegründeten antiken Wirtschaftsweise nicht problematisiert, sind auch Handwerker als Lohnabhängige keine freien, für repräsentative Aufgaben ausersehene Vollbürger und nicht für die freien Künste geeignet, die nur jenen zustehen.

Der Appell an dieses antike Elitebewusstsein kennzeichnet Eitelbergers Konservativismus. War doch Schiller von einer solchen herrschaftslogischen Position im Geiste der Aufklärung längst abgerückt, indem er das »Majestätsrecht« der Person jedem zugesprochen hatte: »Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen idealischen Menschen in sich […].«[19] Eitelberger will diesen idealischen Menschen nun mit Aristoteles wieder ausdrücklich an ein gleichsam naturalisiertes Klassenrecht binden; allein im Bereich der »freien Kunst«, die nicht durch Lohnabhängigkeit desavouiert ist, soll die Trennung von Kunst und Handwerk aufgehoben werden, was nichts anderes bedeutet als eine Verselbständigung des ästhetischen Scheins zur versöhnten Gestalt einer Kunst und Leben, Geist und Natur umfassenden Sphäre. Eine fiktive Natur wird aus der Taufe gehoben, die dem kapitalistischen Verwertungsgesetz entzogen scheint, indem sie als Wiederkehr des antiken Modells von Freiheit akzentuiert wird. Während Schiller, wie nach ihm Hegel und Marx, die im Mythos auch lebenspraktisch zentrierten Künste der Antike für historisch überholt hielt,[20] orientiert sich Eitelberger an den Projekten der deutschen Romantik, die jene antike Einheit von Kunst und Leben durch die Stiftung einer neuen Mythologie für die Gegenwart wiederherzustellen trachteten[21].

18 Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (zit. Anm. 16), Bd. 1, S. 75.

19 Schiller, Über die ästhetische Erziehung (zit. Anm. 10), 4. Brief, S. 199.

20 Ebenda, 15. Brief, S. 238. Die Griechen realisierten, so Schiller, in ihrer Kunst bereits das genuin humane Spiel mit der Schönheit, »nur daß sie in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden«.

21 Vgl. N. Lohse, Mythologie der Moderne. Ein romantisches Denkmodell, in: Gegenworte, 12, Heft Herbst, 2003, S. 66–71.

Diese Orientierung offenbart Eitelberger auch in seinem Postulat, dass die Künste »der Religion näher [stehen] als der Philosophie«.[22] Nicht die Begrenztheit vernünftigen Erkennens steht zur Klärung an, sondern »Unendlichkeit« wird beschworen.[23] Nicht »Erfindung«, sondern »Empfindung« ist gefragt.[24] Das »wahre Bedürfnis« als mythologische Quelle der neuen im Leben zentrierten Kunst findet in weiteren Leitideen, zumeist Rumohr[25] entlehnt, sinnige, wenn auch nur stichworthafte Ergänzung. Individualität, freilich implizit auch die des Kunstvermittlers, wird als natürlicher Statthalter des idealen Ganzen verstanden,[26] das von einer regelästhetisch bestimmten Form nicht mehr getragen werden kann. Durch die Deutung der Industriekultur als einer Epoche des Verfalls wird der Blick auf eine vermeintlich noch intakte vorkapitalistische Vergangenheit gebahnt, die das Künstlersubjekt, gleichsam als Nachkomme des freien Bürgers der Antike, verwaltet und aktualisiert.

Die weiteren gedanklichen Versatzstücke sind nötig, um die inthronisierte Individualität nicht dem Verdacht subjektiver Willkür auszusetzen. Absolute Geltung gewinnt sie als Träger von »Weltanschauung« (orientalisch, griechisch oder christlich), jeweils gefiltert durch Nationalität.[27] Letztere ist ein maßgebliches Fundament des »wahren Bedürfnisses« und kontrastiert den »nichtigen«, da nicht wahrhaft empfundenen Rationalismus des kosmopolitischen Temperaments.[28] Auf diesem Umweg wird nun doch ein ökonomisches Kalkül formulierbar, das sich von den Verwertungsprinzipien des kapitalistischen Banausentums frei wähnt. Eitelberger konstatiert, dass mit »der höchsten Stufe nationellen Wohlseins und Reichthums […] auch der Gipfel der Kunst«[29] erreicht ist, so dass umgekehrt mit der Erzielung einer neuen Kunstblüte auch die wirtschaftliche nicht weit scheint. Zu verhindern ist daher der Einfluss fremdländischer Kunst.[30] Das »ächte Kunstwerk«[31] muss grundsätzlich, um objektiv zu sein, sich an die Natur halten, die alle Darstellungsformen bereithält. Eitelberger schließt sich den

22 Eitelberger, Vorlesungen (zit. Anm. 7), § 64.

23 »Unendlichkeit des Kunstwerkes ist nur eine Wirkung der Unendlichkeit des Künstlers […].« Ebenda, § 10.

24 Ebenda, § 61: »Das Kolorit muß empfunden sein, um wahr und lebendig zu sein.«

25 Eitelberger bezieht sich häufig auf den ersten, theoretischen Einleitungsband zu Carl Friedrich von Rumohr, Italienische Forschungen, 1827–1831. Eitelbergers Rezeption Rumohrs geht Alexander Auf der Heydes Beitrag in diesem Band ausführlich nach.

26 Vgl. Eitelberger, Vorlesungen (zit. Anm. 7), §§ 8, 9, 11, 13.

27 Ebenda, § 13.

28 Ebenda, § 26.

29 Ganz gegenteilig die historische Argumentation bei Schiller, Über die ästhetische Erziehung (zit. Anm. 10), 10. Brief, S. 220f., und bei Marx, Einleitung (zit. Anm. 14), S. 640.

30 Vgl. Eitelberger, Vorlesungen (zit. Anm. 7), § 27.

31 Ebenda, § 41.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

»schönen Worten« Rumohrs an, der gegen Winckelmanns und Lessings Annahme von in der Antike geltenden »allgemeinen Schönheitsbegriffen« die Bindung auch der griechischen Kunst an Natur postulierte, was einer unbefangenen Wahrnehmung zugänglich sei.[32] Als objektiver Ausdruck eines individuellen Charakters kann sich das Kunstwerk überdies nur dann manifestieren, wenn es in seiner Technik der Gesetzlichkeit seines Stoffes folgt.[33]

Durch diese mehrfache Absicherung des Kunstwerks in der Natur (des dargestellten Gegenstands, des nationalen Charakters, der Empfindung und des Mediums) wird Kunst von ihrer Bindung an einen kanonischen Stil, ja von ihrem historisch spezifischen Formcharakter schlechthin befreit und als Produkt einer individuellen Wahrnehmung gedeutet. Rumohrs Affekt gegen die Priorität der »willkührliche[n] Vorstellung« in der manieristischen Idea-Lehre[34] setzt sich konsequent fort in die Aversion gegen Hegels Geschichtsphilosophie. Die der Kunst zugrunde liegenden Weltanschauungen »sind daher nicht Konstruktionsformen wie bei Hegel«.[35] »Die Einheit der Kunst ist festzuhalten gegen eine Zersplitterung in verschiedene einander über- und untergeordnete Künste.«[36]

Die der Nachwelt überantworteten Vorlesungsskizzen, wohl weitgehend aus nachrevolutionärer Zeit, erwecken den Eindruck einer zwar weder originellen noch ausgearbeiteten, aber doch kohärenten Kunstanschauung, die sich vor allem an Rumohrs Versuch orientiert, gestützt auf Motive aus Schellings Ästhetik dem zersplitterten Gegenstandsbereich positivistisch historischer Quellenforschung in der Naturanschauung einen Sinnzusammenhang zurückzugeben.[37] Ein 1879 angekündigter Band zur »Theorie der Ästhetik der bildenden Künste«, in dem ein Teil der Vorlesungen bearbeitet und publiziert werden sollte,[38] ist nicht erschienen.

---

32 Ebenda, § 46. »Alle Darstell. Formen der Kst, als in der Natur gegeben, müßen vom Künstler erlernt u erworben, nicht willkührlich erdacht und erbildet sein«, so Eitelberger unter Verweis auf Rumohr. Siehe Einfügung zu ebenda.

33 Ebenda, § 46–48.

34 C. F. v. Rumohr, Italienische Forschungen (hg. von J. Schlosser), Erster Theil. Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen, Frankfurt am Main 1920, S. 5–222, hier S. 31.

35 Vgl. Eitelberger, Vorlesungen (zit. Anm. 7), § 15.

36 Ebenda, § 6.

37 Vgl. R. Prange, Gegen die ›eigene‹ Welt der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs Restitution des klassizistischen Ideals, in: Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800 (hg. von J. Grave/H. Locher/R. Wegner), Göttingen 2007, S. 183–218.

38 R. Eitelberger von Edelberg, Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, Vorwort, S. IX–XIII, hier S. X.

»Ausdrücke einer halbvergangenen Periode.« Politische Bruchlinien in Eitelbergers Kunstauffassung

Der »umtriebige Kulturideologe«[39] Eitelberger lässt sich als Schlüsselfigur der frühen Kunstwissenschaft vor allem in den Bruchlinien seiner konzeptuellen Orientierung fassen. In ihnen zeichnen sich die gesellschaftlichen Erfordernisse ab, denen der Aspirant auf eine Professur für Kunstgeschichte durch seine ideologische Anpassung zu entsprechen sucht. Zu erinnern ist zunächst an seine offenbar noch den fortschrittlichen philosophischen Richtungen seiner Zeit verpflichtete Einstellung *vor* der gescheiterten Revolution von 1848.

In seinem Vorwort von 1879 zu dem im gleichen Jahr erschienenen zweiten Band seiner gesammelten kunsthistorischen Schriften erwähnt Eitelberger selbst, dass er in den Jahren vor 1848 für Interessierte privatim Vorlesungen über die Hegel'sche Philosophie gehalten habe,[40] eine erstaunliche, leider bislang nicht materiell fassbare Information, denn in seinen Vorlesungsnotizen entscheidet sich Eitelberger bereits für den romantischen Begriff der an die »individuelle Empfindung« gebundenen Weltanschauung, die er gegen Hegels »unverständliche« Konstruktion des Symbolischen, Klassischen und Romantischen ins Feld führt.[41] Bezogen auf den in diesem Band abgedruckten Report einer Streitschrift von 1847/48 *Über den Unterricht an Kunstakademien* entschuldigt sich Eitelberger nunmehr, 1879, für die »philosophischen Redewendungen und Ausdrücke einer halbvergangenen Periode«.[42]

Divergierende philosophische Standortbestimmungen Eitelbergers hat bereits Taras von Borodajkewycz festgehalten, und zwar in einer 1962 erschienenen Festschrift für Hans Sedlmayr, der, selbst Ordinarius für Kunstgeschichte in Wien, dieses Amtes 1945 wegen seines Engagements für den Nationalsozialismus enthoben worden war.[43] Bemerkenswert ist der in jenem Aufsatz nachgezeichnete Wandel Eitelbergers von einem

39 Werner Telesko im Ankündigungstext seines Vortrags zur Eitelberger Tagung.

40 R. Eitelberger von Edelberg, Vorwort zu: Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. V–IX, hier S. V.

41 Eitelberger, Vorlesungen (zit. Anm. 7), § 13–15.

42 Eitelberger, Vorwort (zit. Anm. 38), VI. Es handelt sich um eine Stellungnahme gegen Ferdinand Waldmüllers Vorschläge zur Erneuerung des Akademieunterrichts im Sinne eines antiakademischen Naturalismus: Über den Unterricht an Kunst-Akademien (Eine Streitschrift aus den Jahren 1847 und 1848); ebenda, S. 20–52.

43 T. von Borodajkewycz, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: Festschrift für Hans Sedlmayr (hg. von K. Oettinger/M. Rassem), München 1962, S. 321–348. Borodajkewycz war ebenfalls Mitglied der NSDAP und vertrat auch nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seiner Zwangsemeritierung faschistische Ansichten.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Parteigänger der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848 zu einem Anhänger der Monarchie, der die Ansichten des Hofes als noch zu liberal kritisierte. In seiner 1848 gehaltenen Vorlesung *Was hat die Kunst von den Bewegungen der Gegenwart zu hoffen oder zu fürchten?*, deren Wortlaut am 14. April in der *Wiener Zeitung* abgedruckt wurde, also unmittelbar nach dem Verfassungsversprechen Kaiser Ferdinands an die Aufständischen, engagierte Eitelberger sich noch für eine nationale Revolution gegen die Habsburgermonarchie und die seit 1815 von Staatskanzler Metternich betriebene Politik der Restauration. Insofern liefert für ihn die deutsche Märzrevolution und ihr Streben nach nationalstaatlicher Einheit das Modell auch hinsichtlich der erwarteten Entwicklung der Kunst: »Sie [die Kunst] hat alles zu fürchten, wenn die Politik keine deutsche wird, alles zu hoffen, wenn sie es wird. […] Nach Deutschland hin weist uns der Zug unserer Nationalität und der Gang unserer Politik.«[44] Der Nationalgedanke ist hier noch nicht, wie in den Vorlesungsnotizen, zu einer ahistorischen Größe verflüchtigt. Der deutschnationale Gedanke meint vielmehr noch die Vorbildlichkeit eines verfassungsrechtlich geeinten bürgerlichen Staats gegen die Fürstenhäuser.

Auch die Philosophie des deutschen Idealismus ist in dieser Zeit noch Vorbild. Unverkennbar anschließend an Überlegungen Kants und Hegels zu einem von Freiheit und Vernunft bestimmten Staatswesen formuliert Eitelberger in der gleichen Zeitung, deren verantwortlicher Redakteur er mittlerweile geworden war, am 15. Oktober 1848:

> Die Freiheit verlangt die Entnationalisierung des Staates wie die Entkirchlichung desselben. Der Staat als solcher ist weder deutsch noch czechisch, weder ruthenisch noch wallachisch, weder katholisch noch jüdisch – sondern als freier Staat so geordnet, daß der Czeche wie der Deutsche, der Ruthene wie der Pole, der Christ wie der Jude in seiner Freiheit ungehindert nebeneinander leben kann […].[45]

Mehr als dreißig Jahre später, 1879, im Vorwort zum ersten Band seiner kunsthistorischen Schriften, sieht sich Eitelberger noch genötigt, gegenüber dem Adressaten dieses Werkes, Erzherzog Rainer, sich von solcher »Unbesonnenheit« als politischer Redakteur zu distanzieren und hebt hervor, dass er wenig später seine kunsthistorische Vorlesungstätigkeit wieder aufgenommen habe.[46]

---

44 R. Eitelberger von Edelberg, Was hat die Kunst von den Bewegungen der Gegenwart zu hoffen und zu fürchten?, in: Wiener Zeitung, Nr. 105 und 106, 14. und 15.04.1848, S. 497 f. und S. 501 f., zit. nach Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 43), S. 324.

45 Eitelberger, Abendbeilage Nr. 183 u. 186 zur Wiener Zeitung vom 13. und 17. Oktober 1848, zit. nach Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 43), S. 325.

46 Eitelberger, Vorwort (zit. Anm. 38), XI. Es lässt sich hieraus ersehen, dass die oben kommentierten überlieferten Vorlesungsnotizen erst seit dem Ende des Jahres 1848 entstanden sein dürften.

Wie kam es zu diesem Umdenken? Am 24. Juni 1851, nach dem Scheitern der Revolution, betont Eitelberger immer noch, allerdings nicht mehr öffentlich, sondern in einer Eingabe an das Unterrichtsministerium, zwar einerseits die epochemachenden Leistungen von Kants Kritik der Urteilskraft und der Vorlesungen über Ästhetik von Hegel, setzt aber dagegen: »*Der* Theil aber, der *jetzt* vorzugsweise gepflegt werden muss, ist das specielle Gebiet der einzelnen Künste, gepflegt von Männern, […] die von umfassenden Untersuchungen auf den speciellen Gebieten ausgehend die ästhetischen Principien jeder einzelnen Kunst aus dieser selbst entwickeln.«[47]

1853, wiederum gegenüber dem Unterrichtsministerium, ist der Einfluss der Schule Hegels auf die Ästhetik und derjenige der spekulativen Philosophen überhaupt in nur noch sehr abträglicher Weise epochemachend. Ihnen wird jetzt angelastet, was andernorts von Eitelberger der großen Industrie vorgeworfen wird: »Man kann es mit Beruhigung sagen, daß der herrschende Geschmack, der ein schlechter ist, durch diese [die spekulativen Philosophen] erzeugt wird.«[48] Die eigentümliche Formulierung Eitelbergers, solches »mit Beruhigung« aussprechen zu können, zeigt unverhohlen seine Befriedigung darüber, dass solche philosophischen Einflüsse, denen er selbst einst anhing, erfolgreich eingedämmt werden konnten. Schriften Kants und Hegels und solche, in denen deren Gedanken wieder aufzufinden waren, wurden damals indiziert; es gab Amtsenthebungen von Professoren, die Hegels Philosophie lehrten, wie etwa die des Prager Philosophieprofessors Hanusch 1852.[49]

Eine derart gereinigte Philosophie erscheint Eitelberger 1855 empfehlenswert, wobei seine Kriterien Erkenntnisstreben und Wahrheitsgehalt offenkundig nicht mehr vorrangig berühren: »Fast alle Philosophen Deutschlands um und seit dem Jahre 1848 stehen, wenn nicht auf der Seite der streng konservativen, so doch der gemäßigten Partei. Kein Philosoph hat sich an den Revolutionswirren direkt beteiligt. Der Natur der Philosophie ist diess zuwider.«[50] Auf Veränderungswillen hatte Eitelberger, konform mit den reetablierten feudalen Mächten, inzwischen Verzicht geleistet. Schon 1854 emp-

47 Eitelberger, Eingabe vom 24. Juni 1851, die Bitte um Verleihung einer a. o. Professur für bildende Kunst an der Wiener Universität enthaltend, ÖVA, Min. d. Cultus u. Unterrichts, zit. nach Borodajkewycz, Frühzeit (zit. Anm. 43), S. 330. Hervorhebungen im Original.

48 Eitelberger, Eingabe vom 1. Januar 1853, Nachlaß Thun, zit. ebenda, S. 333.

49 Siehe Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 43), S. 338, Anm. 43.

50 Eitelberger, Exposé »Über Geschichte der Philosophie und ihre Bedeutung für Universitäten«, 22. März 1855, Thun-Nachlaß, zit. ebenda, S. 342. Ähnliches hat Karl Marx im Brüsseler Exil schon 1845 befürchtet: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert;* es kömmt drauf an, sie zu *verändern.*« K. Marx, [Thesen über Feuerbach], These 11, in: Werke, Schriften (hg. von H.-J. Lieber, mit einem Vorwort von W. Elsner), Band II. Frühe Schriften II, Darmstadt 2013, S. 1–4, hier S. 4. Hervorhebungen im Original.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

fiehlt er unter diesem Gesichtspunkt »Anhänger der Herbartschen Schule, die trotz ihrer mehr als 30jährigen Wirksamkeit nirgends mit den bestehenden Konfessionen oder politischen Staatsartungen in Konflikt gekommen«.[51]

Diese radikale Wendung seiner politischen Ansichten hat Eitelberger durch seine Vorlesungen und die Orientierung an Rumohrs aristokratisch geprägter Kunstlehre mit Bedacht vorbereitet. Auch durch dessen von Eitelberger zitierten Schüler Gustav Waagen, der seit 1844 in Berlin die erste Professur für Kunstgeschichte innehatte, allerdings noch unentgeltlich lehrte, hatten sich entscheidende Kräfte gegen die avancierte philosophische Ästhetik des deutschen Idealismus formiert, die durch eine naturphilosophisch verbrämte Reetablierung antiquarischer Methoden der Quellenkritik dafür sorgten, dass der philosophische Wahrheitsbegriff aus der Kunstwissenschaft ferngehalten wurde – zugunsten einer positivistischen Fachwissenschaft, die sich einer an den Naturwissenschaften orientierten strengen Empirie verpflichtet fühlte. Gabriele Bickendorf hat ausführlich dargelegt, dass die erst von Morelli namhaft gemachte Beziehung der kennerschaftlichen Methode zu den Naturwissenschaften im Grunde schon in der von Luigi Lanzi entwickelten antiquarischen Methode der Quellenkritik gegeben ist, die historische Wahrheit im Sinne der Echtheit eines Dokuments oder Werks zu objektivieren bestrebt ist.[52] Der Philosoph Christoph Landerer hat darauf hingewiesen, dass in Österreich bereits früh auch staatlicherseits Überlegungen angestellt worden sind, geistige Strömungen zu fördern, die Historismus und Positivismus statt philosophischer Erkenntniskritik propagieren. So vertritt im Rahmen einer Studienrevisionshofkommission schon in den späten 90er Jahren des 18. Jahrhunderts Heinrich Franz von Rottenhan die Auffassung, dass »für die öffentliche Ruhe […] ungemein viel gewonnen [werde], wenn die Aufmerksamkeit der gebildeten Classen von dem Ideen-Reiche der Metaphysik abgeleitet« und eine »Vorliebe für die physischen und mathematischen Wissenschaften« geschaffen werden könne.[53]

Für die neu geschaffene Lehrkanzel für Kunstgeschichte, die Rudolf Eitelberger als Erster einnimmt, hatte der Minister für Kultus und Unterricht, Graf Leo Thun, gleichsam mit ministeriellem Dekret im Jahr 1852 die wissenschaftstheoretische Ausrichtung vorgegeben. Es hieß, das Studium der Ästhetik »auf neue Grundlagen zu stellen, näm-

51 Eitelberger, 26. November 1854, Thun-Nachlaß, zit. nach Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 43), S. 335. Eitelberger antwortete auf die von Minister Thun selbst ausgehende Frage nach der Stellung und Bedeutung der Philosophie an den Universitäten.

52 G. Bickendorf, Die Tradition der Kennerschaft: Von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli, in: Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Atti del convegno internazionale Bergamo 1987, Bergamo 1993, S. 25–47.

53 H. F. v. Rottenhan, zit. nach C. Landerer, Die Geburt der Wiener Schule aus dem Geist des Herbartianismus, in: Kunstgeschichte aktuell, 2005, H. 2, S. 8.

lich die Regeln der Theorie und einer eindringlichen Betrachtung der Denkmale der Künste selbst zu entwickeln, und nicht wie bisher eine auf abstraktem Wege gewonnene Theorie zur Würdigung der Kunstdenkmale anzuwenden«.[54]

Die Übereinstimmung auch im Wortlaut mit der Eingabe an den Minister, die Eitelberger ein Jahr zuvor verfasst hatte und die bereits hier zitiert wurde, ist unübersehbar. Doch findet sich auch ein bedeutsamer Unterschied: Gegenstand der Ästhetik sind bei Leo Thun nicht mehr die Künste, sondern die Kunstdenkmäler, also ihre versteinerte, zu Monumenten – auch ihrer, der Kunst, selbst – erstarrte Form, in der sie unberührt verharren und gesellschaftlichen und geschichtlichen Prozessen entzogen sind. Die Aufrichtung gewissermaßen von Denkmalen wird so auch zum Konzept der Wiener *Quellenschriften*, die sich für die Dauer der Herausgabe durch Eitelberger fast ausschließlich auf Texte der Renaissance beschränkten.[55]

Wissenschaftler und Staatsbürokratie stimmten also in ihren theoretischen Konzepten überein. Sie richteten sich am empirischen Verständnis der Philosophie und der Ästhetik aus, hierbei dem schon erwähnten Philosophen Johann Friedrich Herbart[56] folgend. Diese Orientierung gilt nicht nur für Eitelberger, der sich auch in der pädagogischen Ausrichtung seines Faches an Herbart anlehnt, sondern ebenso für die Vertreter eines allerdings rein formalästhetisch verstandenen Autonomieprinzips wie Eduard Hanslick und Robert Zimmermann, die alle sozialkritischen und -utopischen Perspektiven aus der Ästhetik verbannten.

Eitelbergers Kapitalismuskritik aus dem Geist der Hausindustrie

Unübersehbar drückt sich in diesen wissenschaftstheoretischen Neuorientierungen, deren Kernstück Herbarts Transformation der transzendentalen Freiheitsidee Kants

54 Graf Leo Thun, Vortrag am 14. Oktober 1852, ÖVA, zit. nach Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 43), S. 322.

55 Zur Entstehungsgeschichte siehe A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin/München 2009.

56 Johann Friedrich Herbart (1776–1841) wurde als Nachfolger Kants zu seinem und Hegels »Gegenpapst« (Landerer) ausgerufen. Sein transhistorisches und objektivistisches Credo lautet: »die praktische Philosophie ist ein Teil der Ästhetik«. Die Trennung, so Herbart, ruhe auf der falschen Auffassung einer »transzendentalen Freiheit des Willens«. Johann Friedrich Herbart's Sämmtliche Werke, Leipzig 1856, Bd. Historisch-kritische Schriften, S. 205. Das Bestreiten der transzendentalen Freiheit dient dem pädagogischen Ideal der Erziehung zur Sittlichkeit, die eine stetige Bildsamkeit des Edukanten voraussetzt, welche nach Auffassung Herbarts durch Kants Idee des freien Willens verhindert werde.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

zu einem pädagogisch-autoritären Ideal einer Erziehung zur Sittlichkeit darstellt, die Perspektivlosigkeit des Bürgertums nach der gescheiterten Revolution von 1848 aus. Diese war in Wien besonders spürbar. Nicht nur waren die bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen erfolglos, sondern zugleich war die vom Bürgertum ersehnte Schaffung einer nationalen Identität misslungen. Zu allem Überfluss sah sich das selbst nicht emanzipierte Bürgertum nunmehr in der Revolution von 1848 in Gegnerschaft geraten zu jenen, von denen es sich Unterstützung für seine eigenen Ziele erhofft hatte, den Arbeitern in den Vorstädten, die jetzt ihre ganz eigenen emanzipatorischen Wünsche gegen das Bürgertum zu richten begannen. Zur selben Zeit differenzierte sich die Bourgeoisie in das zunehmend Einfluss gewinnende industrielle Großbürgertum und das in Bedrängnis geratende gewerbetreibende Kleinbürgertum. Den Interessen und Ängsten des letzteren gibt Eitelberger Ausdruck.

In seiner Schrift *Zur Frage der Hausindustrie* von 1880 zeichnet er ein idyllisches Bild früherer Klassengesellschaften. Er postuliert, es mache

> sachlich […] keinen Unterschied, ob wie bei den Griechen und Römern die Sklaven, später die Gesellen und andere nicht zum strengsten Kreis der Familie gehörige Personen sich an der Hausarbeit betheiligt haben. Wurden doch die griechischen und römischen Sklaven ebenso zur Familie gerechnet, wie die bürgerlichen Hausarbeiter des Mittelalters und der Renaissance als Familienmitglieder betrachtet.[57]

Ungemütlich wird es nach Auffassung Eitelbergers erst in der Gegenwart, angesichts eines fatalen Bündnisses zwischen Kapital und Proletarier:

> Die Gefahr für das bürgerliche Gewerbe wurde erst dann eine drohende, als die Familienmitglieder im weitesten Sinne des Wortes dem Hause entfremdet worden sind. Denn erst seit jener Zeit wuchs ein Arbeiterstand heran, der entfremdet von der Familie nicht in jenen Tugenden aufgewachsen war, welche durch die Familie überhaupt begründet werden, der nicht die Traditionen der gewerblichen Technik in sich aufnehmen konnte, besitzlos, familienlos, ja gewissermaßen heimatlos in die Welt eingetreten ist. Und diese Gesellschaft ist es, die heutigen Tages den socialistischen Ideen zugänglich ist, diese heimatlose, familienlose Gesellschaft von Arbeitern ist es, welche der überwuchernde Capitalismus als seine Werkzeuge gebraucht,

57 R. Eitelberger von Edelberg, Zur Frage der Hausindustrie mit besonderer Berücksichtigung österreichischer Verhältnisse, in: ders., Die Aufgaben des Zeichenunterrichtes und vier kunsthistorische Aufsätze (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, III), Wien 1884, S. 173–188, hier S. 183. Man stelle sich die Samstage vor, an denen die Familie Medici gemeinsam mit ihren Hausarbeitern den Hausputz besorgte.

mit ihnen Fabriken gründet und eine Massenproduction hervorruft, dadurch den bürgerlichen Gewerbestand bedroht und das künstlerische Element im bürgerlichen Handwerk abschwächt.[58]

Die frühere Reverenz an Aristoteles' Ausgrenzung der banausischen Lohnarbeiter aus den bürgerlich freien Künsten erweist in dieser Polemik vollends ihr ideologisches Ziel einer Begründung ästhetischer Autonomie jenseits historischer Wirklichkeit und philosophischer Rationalität.

Kant und Hegel hatten in ihren ästhetischen Theorien der Kunst Autonomie in dem Sinne zugesprochen, dass sie in ihrer ganz besonderen, nur ihr möglichen Form in der Lage sei, das subjektive Erkenntnisvermögen zu erweitern und zu entwickeln, indem sie nämlich dem Selbstbewusstsein die Möglichkeit gebe, sich in einer objektivierten Form zu gestalten. Damit war in der Kunst ein eigener Weg zu sittlicher Freiheit und zur Wahrheit aufgewiesen worden. An Kant und vor allem Hegel wieder anknüpfend haben materialistisch orientierte ästhetische Theorien wie die Adornos formuliert, dass die Kunst in dieser Autonomie zugleich ihre Historizität besitze.[59] Denn die autonome Kunst erwuchs aus der geschichtlichen Emanzipation des Bürgertums und hat in dieser historischen Gestalt ihren gesellschaftlichen Ort. Gerade in ihrer autonomen Form hatte sie Geschichtliches und Gesellschaftliches in sich aufgenommen und konnte daher auch nur in dieser Form auf Geschichte und Gesellschaft zurückwirken.

Mit der Diffamierung der Progressions- oder gar Revolutionsphilosophie Kants und Hegels hat die junge Kunstwissenschaft den Geist aus der Kunst vertrieben. Was blieb, war die leere Hülle bloßer Faktizität. Aber das Faktum Kunst konnte als solches in seiner bloßen Gegenwärtigkeit nicht mehr, was man ja durchaus gewünscht hatte, in die Zukunft hineinwirken; darüber hinaus verlor es auch die Verbindung zu seiner Vergangenheit. Die Kunst war ihrer Universalität beraubt. Was von ihr übrig blieb, war lediglich ihre sinnliche Gewissheit, Hegel zufolge die abstrakteste und ärmste Form menschlichen Bewusstseins. Denn erst wenn Sinnlichkeit sich als Erfahrung sedimentiert hat

58 Ebenda.

59 »Gesellschaftlich […] ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung, in dem jeweils die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen sich konzentriert, noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie zuerst als autonome. Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ›gesellschaftlich nützlich‹ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein […].« Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften (hg. von R. Tiedemann), Bd. 7, 5. Aufl., Frankfurt am Main 1990, S. 335.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

und als solche der Reflexion zugänglich wird, gewinnt das Bewusstsein an Lebendigkeit und Reichtum.

Eitelbergers zweifelhafter Verdienst ist die mit der Absage an die avancierte philosophische Ästhetik vollzogene Entleerung des Kunstbegriffs. Man sieht bei ihm überdeutlich, dass ihm keine anderen Kriterien mehr zur Verfügung stehen als die Genialität des besonderen Einzelnen und dass diese nur noch fassbar wird als hochgespannte technische Perfektion und Virtuosität. Auch Eitelberger wird dennoch wie andere beklagen, dass man etwa Bauformen und ornamentale Elemente der Renaissance durchaus anhand der konkreten Vorbilder geschickt nachahmen könne, aber dass mit aller Anstrengung der Geist der Renaissance nicht wieder in sie hineinzutreiben gelingen will.[60] Er selbst war es gewesen, der den Geist aus der Kunst hinausgetrieben hatte. Nun musste er feststellen, dass er nicht konservierbar wie steinerne Monumente oder literarische Dokumente war.

Entgrenzung statt Autonomie der Kunst. Auf dem Weg zur *Wiener Schule*

Die Entleerung des Kunstbegriffs war Voraussetzung dafür, dass er neu gefüllt werden konnte, allerdings mit einem ganz anderen Inhalt als dem vom deutschen Idealismus entwickelten. Dieser Weg der Wiener Kunstgeschichte sei hier kurz skizziert, um deutlicher sichtbar werden zu lassen, wie Eitelberger darauf bereits die ersten Schritte getan hat. Zentral ist hierbei die sich abzeichnende Distanzierung von der Renaissance und damit von einer Epoche, die vornehmlich, durch Trennung von Kunst und Handwerk, die Autonomie der Kunst eingeleitet hat. Nur auf ihrer Grundlage war es möglich gewesen, eben jenen Kunstbegriff zu entwickeln, der den ideellen Gehalt des Werkes in der Form einschließt, das zu erreichen, was Hegel das sinnliche Scheinen der Idee nennen sollte.

Der neue, exemplarisch von Alois Riegl aus der Ornamentik entwickelte Wiener Kunstbegriff jedoch fügte – analog zu Sempers Stiltheorie – Handwerk und Kunst wieder in eins und schuf damit eine neue Universalität, in der nicht nur primitive Faustkeile und Strohhütten ihren gesicherten Platz finden. Viel wichtiger ist, dass diese Univer-

60 Eitelberger insistiert trotz dieser Beobachtung freilich auf der Erwartung, die österreichische Monarchie könne den großen Stil wieder etablieren. Siehe z.B. R. Eitelberger von Edelberg, Die Renaissance in Wien, in: Deutsche Bauzeitung, 6, 1872, S. 10–12, hier S. 12: »Bei allem Aufwande von Geist werden die modernen Renaissance-Bauten nicht jenes freudige Echo in unserer Brust hervorrufen, als es bei den Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts der Fall ist, so lange nicht die Schwesterkünste Malerei und Skulptur in gleicher Höhe mit auf dem Schauplatze eintreten.«

salität ein Ort ist, an dem sich auch das industrielle Massenprodukt heimisch fühlen kann; und in diesem Sinne ist Wien auch der Geburtsort der Design- und Warenästhetik.[61]

Es ist der Genialität Riegls zu verdanken, den Inhalt der Kunst durch seine abstrakte Allgemeinheit gleichsam zum Verschwinden gebracht zu haben. Kunst braucht demnach keinen Inhalt neben der Form, denn der Inhalt der Kunst ist die Kunst. Ihr Inhalt ist ein *a priori*, eine nicht hintergehbare anthropologische Konstante: das Kunstwollen. In der Findung dieses Begriffs stößt die Wiener Kunstgeschichte auf einen alten, vermeintlich längst überholten Bekannten, den deutschen Idealismus, allerdings in der Form der sich von Hegel abwendenden Philosophie Schellings. Das Numinose des Kunstwollens ist dessen numinos Absolutes, eine unbestimmte, die Natur wie die Kunst antreibende Kraft.[62] Sie war in der Rede vom »wahren Bedürfnis« auch von Eitelberger schon der Kunst zugrunde gelegt worden. Das Problem, das sich mit dieser ursprungsmythischen Konstruktion herstellte, besteht darin, dass Kunst als solche geschichtslos gedacht wird, nicht wirklicher Entwicklung fähig ist, sondern nur in der Lage, sich in endlosen Variationen ihrer selbst zu manifestieren.

Eitelbergers *Haushalt der Kunst*. Zu den fachwissenschaftlichen Publikationen

Eitelberger verfügte noch nicht über ein System antithetischer Grundbegriffe, durch das Riegl einen die Einzelphänomene übergreifenden Entwicklungsgedanken evozieren konnte. Seine genuin fachwissenschaftliche Arbeit, der er neben den zahlreichen Veröffentlichungen zu pädagogischen und administrativen Fragestellungen nachging, lässt jede explizite theoretische Konzeption vermissen. Seinem hier und da aufscheinenden eigenen Anspruch, einen Begriff der Kunst aus dem künstlerischen Gegenstand selbst zu entwickeln, kann er nicht entsprechen. Denn weder sein Hang zum Lokalen – der gesamte erste Band seiner gesammelten Schriften beschäftigt sich ausschließlich mit Wiener Künstlern des 19. Jahrhunderts – noch sein Hang zum Kuriosen, letzterer manifest in seinem Aufsatz *Ueber Spielkarten mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele,* 1859 geschrieben und mit über 60 Seiten einer seiner längsten

61 Zu diesen Zusammenhängen F. J. Schwartz, The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War, New Haven/London 1996.

62 Zur näheren Begründung dieser Genealogie siehe R. Prange, Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil 1), in: Imago. Internationales Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Bd. 2 (hg. von M. Clemenz/H. Zitko/M. Büchsel/D. Pflichthofer), Gießen 2013, S. 73–114.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

zusammenhängenden kunsthistorischen Texte,[63] sind geeignet, einer solchen Aufgabe gerecht zu werden.

Und doch sind die rudimentären romantischen Theoreme aus den Vorlesungsnotizen bemerkenswert, zeigt sich Eitelbergers Bewertungsmaßstab an die dort skizzierte höchste Norm der Individualität gebunden, wenngleich nun von objektivierenden Kriterien keine Rede mehr ist. Mit seinem Urteil über Kunst ist Eitelberger, wie der Vortrag über *Das Porträt* von 1860 zeigt, genauso schnell fertig, wie er es den spekulativen Philosophen vorgehalten hatte, wobei er eine nicht gerade gedankenreiche Perspektive an den Gegenstand anlegt: »Porträt und Ideal sind die beiden Pole der Kunst, das Eine weist die Kunst auf das Gebiet der reinen Phantasie, das Andere auf das Gegebene, die Erscheinung. Das Eine knüpft die Kunst an die Familie, das Andere an die Gottheit, die Religion. […] Beide beruhen auf dem Studium der menschlichen Gestalt, […].«[64] Der ästhetische Maßstab ist ein denkbar einfacher – »je größer der Künstler, desto schöner das Porträt«[65] – und überhaupt: »Auf den Künstler und auf diesen allein kommt es an, ein wahres Porträt mit Seele, Leben, Charakter zu schaffen«[66]. Eine differenzierte Erörterung von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten oder gar Werken fehlt. Während Eitelberger atemlos durch die Jahrhunderte, von Name zu Name eilt, findet er aber doch immer noch Zeit, Bemerkungen einzustreuen, welche Art Kunst besonders für den akademischen Unterricht tauge – familienfreundlich und staatstragend muss sie jedenfalls sein. Eine Auseinandersetzung mit idealisierenden oder realistischen Prinzipien wird durchgängig vermisst. Für die »schwindelnden Höhen des Idealismus« braucht er ohnehin nur eine Seite, um mit ihnen abzurechnen: Jacques-Louis Davids Gestalten erscheinen ihm »verblasst oder carrikirt«, Angelica Kauffmann und Le Brun vertreten bloß »hohle Idealität«, und nichts sei »trostloser« als Overbeck und seine »Zeit- und Gesinnungsgenossen«.[67]

Interessanter wird der Text, wenn sich in ihm, jenseits solcher Polemiken, doch allmählich ein Kunstideal enthüllt, das Eitelberger sich jedoch klar zu formulieren hütet.

---

63 R. Eitelberger von Edelberg, Über Spielkarten mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, III (zit. Anm. 57), S. 262–323. Die am Anfang des Textes eingeführten kulturhistorischen Interessen und die genannte kunstgeschichtliche Thematik der Allegorie werden durch die rein deskriptiven Kommentare nicht substanziiert.

64 R. Eitelberger von Edelberg, Das Porträt: Vortrag gehalten im Ständehause am 7. März [1860], in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, III (zit. Anm. 57), S. 189–220, hier S. 189.

65 Ebenda, S. 191.

66 Ebenda, S. 193.

67 Ebenda.

Bei aller artikulierten Wertschätzung rückt er bereits hier, also 1860, vorsichtig von der Renaissance ab. Sie erfüllt nicht sein Hauptkriterium künstlerischer Qualität, die Harmonie, unter der Eitelberger offensichtlich einen stillgestellten Gleichklang versteht, in dem alle Spannung erlischt. Daher hat die erwähnte Detailfülle doch Methode, denn diese Art von völliger Ausgewogenheit scheint nur im Kanon der Kunstgeschichte insgesamt möglich, wenn sich divergierende künstlerische Tendenzen wechselseitig neutralisieren und allzu schroff Wirkendes, wie geschehen, vorab aus diesem Kanon ausgeschlossen wurde. Man ist an Rumohrs Motto des »Haushalts der Kunst« erinnert.[68] Die Renaissance, so deutet Eitelberger vorsichtig an, verfehle diesen Gleichklang durch ihr Übergewicht der Zeichnung, die sich im Kolorit des Barock hingegen nahezu auflöse. Erst dann, hier zitiert er explizit Rumohrs Kritik des Ideals, fallen auch Darstellung und Dargestelltes gleichsam in eins: Der Porträtierte ist dann einfach »er selbst«.[69]

Und auch innerhalb des Barock gibt es Nuancen. Eitelbergers Kunstideal zeigt sich als aristokratisches, denn die vollkommene Perfektion verfehlt in seinen Augen Rembrandt, weil er seiner »bürgerlichen Abstammung« und seinem »demokratischen Glaubensbekenntnisse« verhaftet bleibe.[70] Nur die Maler, die selbst »der vornehmen Welt« angehören – Velazquez, Rubens, van Dyck, Tizian, Veronese – erreichen »geniale[n] technische Souveränität«.[71] Man ist versucht, bei dieser Aufzählung – denn auch von ihren Werken wird keines von Eitelberger der doch von ihm selbst geforderten eingehenden Betrachtung unterzogen – hinzuzufügen, dass sie diese souveräne Qualität auch nur in der Summe erzielen. Die universalhistorische Tendenz macht sich schließlich in einem Nachsatz zu dem besprochenen Vortrag geltend, denn dieser Nachsatz, nach 1882 entstanden, stellt plötzlich ägyptische Porträtfiguren gleichwertig neben das barocke Ideal.[72]

Im gleichen Bande wie der besprochene Text findet sich der Vortrag über *Goethe als Kunstschriftsteller* aus dem Jahre 1873. Dieser Aufsatz verfährt nach der soeben konstatierten Methode. Eine Fülle von Einflüssen auf Goethe wird aufgezählt, wie oft dieser seinen eigenen Ansichten im Laufe seines Lebens widersprochen habe, erwähnt; aber nichts wird eingehender untersucht oder miteinander in Beziehung gesetzt. Alles,

68 So betitelt ist das erste Kapitel des ersten Bandes der *Italienischen Forschungen*. Das Wort »Haushalt« soll offenbar metaphorisch eine als solche evidente Totalität der Kunst benennen, die eine Vielheit der Phänomene in sich fasst, ohne dass deren Zusammenwirken zum Ganzen begrifflich-systematisch erfasst werden muss. Hierzu Prange, Gegen die ›eigene‹ Welt der Kunst (zit. Anm. 37).

69 Eitelberger, Das Porträt (zit. Anm. 64), S. 199. Hinweis auf Rumohr ebenda, S. 198. Von der mit Hegel zu denkenden Armut der sinnlichen Gewissheit war bereits die Rede.

70 Ebenda, S. 205.

71 Ebenda, S. 206.

72 Ebenda, S. 216.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

so bedeutet uns Eitelberger, nimmt Goethe in sich auf, sogar das unvereinbar Scheinende, und versöhnt es in sich. Doch scheitert der Versuch, Goethe als eine Art ideales Selbstbild zu feiern, in dem die »Fülle des Lebens« gleichsam verkörpert wäre. Zu vieles muss Eitelberger ihm nachsehen: seinen »angeborenen Doctrinarismus«, seinen Hang zur »Tendenzkunst«,[73] welcher der provinziellen Enge Weimars geschuldet sei, selbst seine Anerkennung für Winckelmann, die einem »heidnischen Zuge«[74] in der Persönlichkeit Goethes geschuldet sei. Emphatisch teilt er, unvermittelt zu seinen übrigen Kunstauffassungen, die Gotikbegeisterung des jungen Goethe beim Anblick des Straßburger Münsters, verliert aber kein Wort darüber, dass jener sich in seiner *Italienischen Reise* hiervon distanzierte; auch Karl Philipp Moritz, unter dessen Einfluss dies geschah, bleibt völlig unerwähnt. Es gibt Dinge, die Eitelberger wichtiger sind als die Kunst: »und heute schaut das Strassburger Münster von deutschem Boden wieder in ein deutsches Reich.«[75]

Vielleicht am bemerkenswertesten sind zwei Arbeiten aus dem Jahr 1878 über die Architekten Heinrich Ferstel und Friedrich Schmidt.[76] Ersterer hatte die neugotische Votivkirche sowie das *Österreichische Museum für Kunst und Industrie* im Stil der italienischen Renaissance, letzterer die Um- und partiellen Neubauten der Wiener Nationalbank im Stil der deutschen Renaissance entworfen, sein neugotischer Rathausbau war gerade im Gange. Eitelberger betont zu dieser Zeit zunehmend, nur noch graduelle Unterschiede zwischen Kunst und Kunsthandwerk anzuerkennen und nähert sich den Vorstellungen Sempers über die Integration aller Künste in die Architektur an. Auffällig ist nun, dass er in seinen Beschreibungen der Arbeiten dieser beiden Architekten keine ausführliche eigenständige Kommentierung des Phänomens leistet, dass sie jeweilig zwischen gotischen und Baustilen der Renaissance wechseln. Die *eine,* in ihrem Kern unwandelbare Kunst braucht gewissermaßen gar nicht mehr den sich wandelnden geschichtlichen Moment, um ihre Stilvielfalt zu erzeugen. Vermittelt über die Kunstgeschichte steht ihre gesamte Formensprache zur Verfügung und kann der jeweiligen Aufgabenstellung eingefügt werden, entsprechend der Bauaufgabe, dem Baumaterial usw.; der Historismus des Kunsthistorikers bestätigt den Historismus der Architektur.

---

73 R. Eitelberger von Edelberg, Goethe als Kunstschriftsteller, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, III (zit. Anm. 57), S. 221–261, hier S. 240.

74 Ebenda, S. 248. Jenen Erzfeind und seinen »Hang zu akademisch-antikisierenden leeren Formen« geißelt Eitelberger zwei Seiten später ohne erkennbaren Zusammenhang erneut.

75 Ebenda, S. 229.

76 R. Eitelberger von Edelberg, Heinrich Ferstel und die Votivkirche, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 38), S. 271–349 und ders., Friedrich Schmidt. Biographische Skizze, ebenda, S. 380–426.

Eitelberger findet es »oft komisch«[77], wenn für oder gegen einen Stil hitzig Partei genommen wird, und empfiehlt stattdessen die liberale Duldung der individuellen künstlerischen Entscheidung, auch wenn sie dem Stil der deutschen Renaissance gilt, der er, wie er doch hinzufügen muss, keine Zukunft gibt.

Eitelbergers Entwürfe zu einer Reform des Unterrichtswesens

Dieselbe Rückführung auf das bereits Gegebene, sei dieses staatlich oder durch den Künstler selbst gesetzt, verwirklichte sich auch in den Vorschlägen Eitelbergers zur Reform des Unterrichtswesens. Es mag ja auf den ersten Blick verwundern, dass Kunst und Handwerk zusammengeführt werden in der Theorie, in der Praxis dann aber strikt getrennt bleiben sollen. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich dies als konsequent, denn das Ausbildungssystem, welches Eitelberger propagiert, zeigt sich als ein System nahtlos ineinandergreifender Hierarchien. Es besitzt keine eigenen Inhalte, orientiert sich an keiner Stelle etwa an Bedürfnissen der Auszubildenden; vielmehr ist es nur einem Ziel bedingungslos untergeordnet, mit größter Anstrengung und Sammlung aller Kräfte die österreichische Kunstindustrie auf dem Weltmarkt durchzusetzen, was Eitelberger nicht müde wird, zu wiederholen.

An den Kunstakademien entwickelt sich diesem Entwurf zufolge das Repertoire alter, vielleicht auch neuer Formen im Reinzustand. Es wird weitergeleitet in das nachgeordnete System der Kunstgewerbeschulen, der Fachschulen usw., die es den jeweiligen Gegebenheiten, den Materialien, den zur Verfügung stehenden Techniken und dergleichen, anpassen. Am Ende der Kette als letztes Glied steht die Volksschule, vorzugsweise die des ländlichen Raums, um deren Reform sich Eitelberger besonders bemüht, mit seinen Vorschlägen bei der Ministerialbürokratie aber mehrfach scheitert. Hier soll gegen die Fabrikarbeit die bedrohte Hausindustrie reaktiviert werden, also handwerkliche und handarbeitliche Tätigkeiten in der Familie, deren Produkte an große Handelsfirmen weitergegeben werden. Zu diesem Behufe soll nach Eitelbergers Auffassung der Unterricht auf den Erwerb der entsprechenden Fertigkeiten konzentriert und auch die seiner Auffassung nach zu rigide Schulpflicht von acht Jahren verkürzt werden, damit mit dem Erwerb der nötigen Ausbildung sogleich der Eintritt in die Produktion ermöglicht wird (!).

Alles, was der ökonomischen Effektivität entgegensteht, beklagt Eitelberger – die Zustände zu den Zeiten Metternichs, die den nationalökonomischen Rückstand Österreichs verursacht hätten, ebenso wie die Liberalität der gegenwärtigen Monarchie,

77 Eitelberger, Friedrich Schmidt (zit. Anm. 76), S. 398.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

welche den Teilvölkern des Reichs zu große politische Zugeständnisse mache und so viel Eigenständigkeit einräume, dass dadurch die wirtschaftliche Stoßkraft Österreichs auf dem Weltmarkt geschwächt werde.

Drei Jahrzehnte nach seinem Tod erfüllte sich Eitelbergers alter Traum und Österreich stand an der Seite des großen, mittlerweile geeinten Nachbarn, der inzwischen zum Weltmarkt und zur Weltmacht vorgestoßen war.[78] Nicht obwohl, sondern weil dies geschah, setzte sich die K.-u.-k.-Monarchie damit ihr Ende. Die Kunstgeschichte aber muss sich angesichts ihres Ahnherrn, dessen kulturpolitische Tätigkeit durchaus von einer die Disziplin insgesamt prägenden Konzeption getragen ist, auf die Geschichte und Theorie des Faches hin kritisch befragen.

78 Zu diesem Traum und seiner Konturierung anlässlich des Deutsch-Französischen Kriegs siehe insbesondere R. Eitelberger von Edelberg, Die österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage. Vortrag gehalten im k.k. österreichischen Museum am 27. October 1870, Wien 1871. Vom Austausch mit einem künftig politisch-selbständigen Deutschland erhofft sich der Autor für Österreichs Kunstindustrie die Erhöhung ihrer Exportfähigkeit, zu der auch die Organisation einer Weltausstellung beitragen soll.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Georg Vasold

Pulszky, Böhm und Eitelberger

Die Anfänge der Weltkunstforschung in Wien um 1840

»In Halb-Asien«

Der substanzielle Beitrag der Wiener Kunsthistoriker zur Formierung der *Weltkunstgeschichte,* d. h. zur inhaltlichen wie theoretischen Bestimmung nichtwestlicher Artefakte, ist erst in Ansätzen bekannt. Zwar fehlt es in der einschlägigen Literatur durchaus nicht an Hinweisen auf Wien, wo tatsächlich auffallend früh ein starkes Interesse an der Weltkunst bekundet wurde[1], meist jedoch beschränken sich diese Hinweise auf das Wirken Josef Strzygowskis, der bekanntermaßen fast sein gesamtes Leben damit zubrachte, die außereuropäische, insbesondere die asiatische Kunst zu erforschen.[2]

Ohne Zweifel verdient Strzygowski – so problematisch sein Werk auch sein mag, weil es überwiegend auf essentialistischen und mithin rassistischen Annahmen gründet – welt-kunsthistoriographisch Beachtung. Denn unbestreitbar hat er es als einer der ersten westlichen Wissenschaftler unternommen, Asiatika nicht in einem wie auch immer gearteten Abhängigkeitsverhältnis von Europa, sondern in ihrem Eigenwert, d. h. in ihrem »Wesen« und nach ihren »innern Werten«[3] zu bestimmen. Aus diesem Grund sowie auch wegen Strzygowskis Entwurf eines vergleichenden methodischen Verfah-

---

1 Vgl. rezent etwa Weltgeschichten der Architektur. Ursprünge, Narrative, Bilder 1700–2016 (hg. von M. Burioni) (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 40), Passau 2016, S. 15; Th. DaCosta Kaufmann, Reflections on World Art History, in: Circulations in the Global History of Art (hg. von Th. DaCosta Kaufmann/C. Dossin/B. Joyeux-Prunel), Farnham/Burlington VT 2015, S. 33; S. Leeb, Weltkunstgeschichte und Universalismen 1900/2010, in: Kritische Berichte, 40, 2012, Nr. 2, S. 13–25; U. Pfisterer, Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 10 (hg. von U. Fleckner/W. Kemp/G. Mattenklott/M. Wagner/M. Warnke), Berlin 2007, S. 15–80.

2 Siehe zuletzt den voluminösen Band: Von Biala nach Wien. Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften (hg. von P. O. Scholz/M. A. Długosz), Schlangenbad/Wien 2015, dort v. a. die Beiträge von Gisela Helmecke, Alexander Zäh, Suzanne Marchand, Piotr O. Scholz, Rainer Stamm und Max Klimburg.

3 J. Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften – vorgeführt am Beispiel der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch, Wien 1923, S. 76. Zum Konzept der sogenannten *Wesensforschung* siehe ausführlich J. Strzygowski, Kunde, Wesen, Entwicklung. Eine Einführung, Wien 1922.

rens[4] wird der Wiener Kunsthistoriker heute oft als Wegbereiter neuer und neuester Forschungsagenden gesehen, und seine 1923 erschienene Schrift *Die Krisis der Geisteswissenschaften* gilt manchen sogar als »one of the fundamental methodological texts of a world art history«[5].

Die Konzentration auf Strzygowski und seinen unermüdlichen Einsatz für die Anerkennung der Weltkunst führte allerdings dazu, dass vergleichbare Aktivitäten seiner Wiener Generationskollegen etwas in den Hintergrund gerieten oder aber, und das ist häufiger der Fall, bislang noch gar keine Beachtung fanden. Immerhin wurden in jüngster Zeit zumindest vereinzelt Stimmen laut, die daran erinnerten, dass Strzygowski mit seiner programmatischen Hinwendung zur *Kunst des Ostens* durchaus nicht alleine stand.[6] Das Thema war schon um 1900 präsent, dann, v.a. im Laufe des Ersten Weltkriegs, geriet es immer deutlicher in den Fokus der Wissenschaft und wurde schließlich derart populär, dass sich für die 1920er und frühen 1930er Jahre ein eigenständiger, auffallend breiter und methodisch höchst differenzierter Weltkunstdiskurs konstatieren lässt.[7]

Vergleichsweise wenig Beachtung fand bislang indes der Umstand, dass in Wien nicht erst in der Zwischenkriegszeit, sondern auch schon lange davor die Tendenz bestand, sich der nichtwestlichen Kunst zuzuwenden. Im Gegensatz zu Strzygowskis Ansatz aus den 1920er Jahren ging es damals jedoch nicht so sehr um die Wesensbestimmung der außereuropäischen Werke, sondern eher um deren Beziehung zu Europa und somit um das komplexe Verhältnis zwischen dem *Eigenen* und dem *Fremden.* Dass dieser Aspekt der Wiener Kunstforschung noch nicht ausreichend zur Kenntnis genommen wurde, muss erstaunen, denn Hinweise finden sich zuhauf. Zu verweisen wäre insbesondere auf

4 J. Rees, Vergleichende Verfahren – verfahrene Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft – eine Problemskizze, in: Kritische Berichte, 40, 2012, Nr. 2, S. 32–47.

5 U. Pfisterer, Origins and Principles of World Art History: 1900 (and 2000), in: World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches (hg. von K. Zijlmans/W. van Damme), Amsterdam 2008, S. 81.

6 J. Strzygowski, Die bildende Kunst des Ostens, Leipzig 1916. Die bislang umfangreichste Darstellung der Weltkunstforschung im frühen 20. Jahrhundert stammt von S. Leeb, Die Kunst der Anderen. »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne, Berlin 2015; siehe auch M. Halbertsma, The many beginnings and the one end of world art history in Germany, in: Zijlmans/van Damme (Hg.), World Art Studies (zit. Anm. 5), S. 91–105.

7 Zur Situation im Wien der Zwischenkriegszeit und insbesondere zu den Aktivitäten der Strzygowski-Schule siehe J. Orell, Early East Asian Art History in Vienna and its Trajectories: Josef Strzygowski, Karl With, Alfred Salmony, in: Journal of Art Historiography, 15, 2015 (https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/orell.pdf [16.05.2018]), sowie G. Vasold, The Revaluation of Art History. An unfinished project by Josef Strzygowski and his school, in: Art/Histories in transcultural dynamics. Narratives, concepts, and practices at work, 20th and 21st centuries (hg. von P. Bachmann/M. Klein/T. Mamine/G. Vasold), Paderborn 2017, S. 119–138.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

die Schriften der *Wiener Schule der Kunstgeschichte,* zu der Strzygowski nach Schlossers Verdikt ja im Regelfall nicht gezählt wird.[8] Alois Riegl etwa griff das Thema wortwörtlich auf und sprach von einer »hellenistisch-römischen Weltkunst«, die er als Resultat eines fortwährenden Austauschs zwischen »Orient und Occident« fasste.[9] Ähnliches gilt für Franz Wickhoff, der sich in den 1890er Jahren ebenfalls Gedanken über das Verhältnis von europäischer und asiatischer Kunst machte und die vielgestaltigen Möglichkeiten des künstlerischen Transfers über die Kontinente hinweg zu beschreiben suchte.[10] In seiner Begeisterung für die Werke von Hokusai und Hiroshige, die Wickhoff die Frage stellen ließ, wie viel »ostasiatisches Erbgut […] im sogenannten Plein-air und dem Impressionismus«[11] liege, entwarf er das Bild einer gleichsam mobilen Kunst, die kulturelle Grenzen überwindet und sich den lokalen Gegebenheiten jeweils neu anpasst.

> So weit wir sehen, hatte sich die Kunst, bei den Ägyptern beginnend, nach Asien verpflanzt, von den Griechen herangezogen, in das Abendland eingeführt, auf den Norden übertragen, regelmäßig entwickelt, indem sie durch die neuen Bedingungen der Rassen und des Klimas, worein sie sich finden mußte, verändert und weitergebracht worden war. Bei allen Reaktionen, die stattgefunden hatten, waren immer genug Nachwirkungen älterer Entwicklungsstufen vorhanden gewesen, die die künstlerisch heraufgeholten älteren Formen mit üblichen verbunden hatten […].[12]

Und auch der junge Julius von Schlosser beschäftigte sich wiederholt mit dem Problem einer wandernden und sich wandelnden Kunst, wobei er die Frage stellte, wie man sich einen solchen Prozess konkret vorzustellen habe und wo die Scharnierstellen zwischen Ost und West liegen. Als zentralen Umschlagplatz der Kulturen machte er die Levante aus, wo sich künstlerische Umwandlungsprozesse ergaben und es immer wieder zu einer »Anpassung an einen neuen Gedanken« kam – Vorgänge, die Schlosser als grundlegendes Merkmal der Kunstgeschichte und als »typisch für die Entwicklung der Formen überhaupt«[13] erachtete.

---

8 J. von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband 13, H. 2, Innsbruck 1934, S. 195 und S. 203 f.

9 A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893, S. 18.

10 F. Wickhoff, Über die historische Einheitlichkeit der gesammten Kunstentwicklung, in: Festgaben zu Ehren Max Büdingers von seinen Freunden und Schülern, Innsbruck 1898, S. 459–469.

11 F. Wickhoff, Römische Kunst (Die Wiener Genesis), Berlin 1912, S. 63.

12 Ebenda, S. 62 f.

13 J. von Schlosser, Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums (1894), hier zit. nach dem Wiederabdruck in: J. von Schlosser, Präludien, Berlin 1927, S. 9–43, hier S. 9.

Auf die Frage, woher dieses spezifische Interesse stammt, lassen sich mehrere Antworten finden. Zunächst ist daran zu erinnern, dass im Umfeld der Wiener Kunsthistoriker zahlreiche Personen wirkten, die sich mit z. T. hohem theoretischem Anspruch ebendiesen Phänomenen widmeten und dabei Begriffe gebrauchten, welche die genannten Problemstellungen exakt bezeichneten. Karl von Czoernigs Ausführungen zur »Völkermischung« und zur »Entwirrung der kaum festzuhaltenden Uebergänge« ist hier ebenso anzuführen wie Max Büdingers Überlegungen zur »Kulturübertragung« oder Emanuel Löwys Gedanken zur »Typenwanderung«[14]. Als weiteren Grund gilt es festzuhalten, dass die multiethnische, multikulturelle und multisprachliche Donaumonarchie aufgrund ihrer geopolitischen Lage traditionell als eine Art Vermittler zwischen Ost und West beschrieben wurde. Hugo von Hofmannsthals Bonmot von Wien als der »porta orientis für Europa«[15] legt davon ebenso Zeugnis ab wie Karl Emil Franzos' Charakterisierung der östlichen Donaumonarchie als »Halb-Asien«[16]. Weiterhin ist daran zu erinnern – und dieser Aspekt war für die Wiener Kunstforscher gewiss noch relevanter –, dass die von 1869 bis 1871 durchgeführte K.-u.-k.-Ostasienexpedition, die Wiener Weltausstellung von 1873 (die einen klaren Fokus auf Asien hatte und maßgeblich den europäischen Japonismus beförderte[17]) und nicht zuletzt die Okkupation Bosniens durch Österreich im Jahr 1878 eine allgemein gesteigerte Wahrnehmung des *Ostens* bewirkte. Diese Wahrnehmung war freilich überaus komplex, sehr oft widersprüchlich und in ihrer Wertung schwankend. Die rezente Forschung zum österreichischen Orientalismus hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die Bandbreite der Beschäftigung mit dem *Osten* in der Donaumonarchie beträchtlich war. Sie oszillierte zwischen kolonialem Begehren und unkritischer Turkophilie, schuf

14 K. Freiherr von Czoernig, Ethnographie der österreichischen Monarchie, Wien 1857, S. VII; M. Büdinger, Von dem Bewusstsein der Kulturübertragung, Zürich 1864; E. Löwy, Typenwanderung, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, 12, 1909, S. 243–304, und 14, 1911, S. 1–34. Es ist wohl kein Zufall, dass all diese Begriffe in unmittelbarer Nähe von und z. T. in direktem Austausch mit den Wiener Kunstforschern geprägt oder verwendet wurden. Czoernig war ein enger Mitarbeiter von Eitelberger, Büdinger der Lehrer Riegls, und die Schriften von Löwy bildeten v. a. für die jüngeren Wiener Kunsthistoriker, namentlich für die Generation von Ernst Gombrich, einen zentralen Referenzpunkt.

15 H. von Hofmannsthal, Wiener Brief [II], in: ders., Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II 1914–1924, Frankfurt am Main 1979, S. 195.

16 K. E. Franzos, Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien, Leipzig 1876.

17 Vgl. immer noch grundlegend: P. Pantzer, Verborgene Impressionen (Ausst.-Kat. Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), Wien 1990, sowie rezenter: C. Delank, Die Weltausstellungen in Paris, Wien und Chicago sowie das neue Printmedium der Fotografie als Vermittler japanischer Kunst und Kultur im Westen, in: Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850–1915) (hg. von F. Ehmke), München 2008, S. 19–48.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

einerseits ein »Bollwerknarrativ«, andererseits aber auch eine »Zivilisierungserzählung« und wurde durchgehend »identitätsstrategisch« eingesetzt, d.h. war für die kulturelle wie politische Selbstbestimmung Österreichs von zentraler Bedeutung.[18]

Diese schwankende, alles andere als einheitliche Linie spiegelt sich auch in der kunsthistorischen Literatur wider. Gerade im Umfeld von Rudolf von Eitelberger bestand eine merkliche Unsicherheit bezüglich des Werts der »orientalischen« Kunst. Zwar erwarb das *Österreichische Museum für Kunst und Industrie* auf der Pariser Weltausstellung 1867 zeitgenössische indische, japanische und nordafrikanische Textilien, was von einer beginnenden wissenschaftlichen Anerkennung der Orientalika in Wien zeugt,[19] gleichzeitig jedoch entstanden am Museum Schriften, in denen in reichlich ignorantem, bisweilen fast verächtlichem Ton über die Kunst Ostasiens berichtet wurde. Bruno Bucher etwa, der langjährige Mitarbeiter Eitelbergers und nachmalige Direktor des Museums, spottete in seinem *Katechismus der Kunstgeschichte* über die Kunst Chinas und Japans. Diese sei »ohne Entwicklung« und trage »kindliche Züge«, die Chinesen »sind […] in der hohen Kunst Anfänger geblieben«, und die japanischen Architekten brächten nicht einmal »primitive Monumentalwerke« zuwege.[20]

Buchers Ansichten, die Eitelberger vielleicht nicht geteilt, wohl aber geduldet hat, unterscheiden sich in ihrem überheblichen Eurozentrismus sehr markant von jenen, die zu derselben Zeit in Berlin vertreten wurden. Tatsächlich lässt sich in der sogenannten *Berliner Schule* schon zur Jahrhundertmitte ein ungleich größeres und weitaus seriöseres Interesse an der nichtwestlichen Kunst beobachten. Bis heute sind die breit angelegten Versuche eines Franz Kugler oder eines Carl Schnaase, die beide bekanntlich eine Universalgeschichte der Kunst verfassen wollten, höchst beeindruckend. Ihr Anliegen, nichts weniger als die Kunst der ganzen Welt in den Blick zu nehmen, d.h. sie in ihrer – wie es Karl Rosenkranz richtig erkannte – »Totalität« zu erfassen, dürfen als frühe Versuche gewertet werden, »die Kunstgeschichte durch die Einbeziehung der außereuropäischen Kulturen global auszulegen«.[21]

---

18 J. Feichtinger, Komplexer k.u.k. Orientalismus: Akteure, Institutionen, Diskurse im 19. und 20. Jahrhundert in Österreich, in: Orientalismen in Ostmitteleuropa. Diskurse, Akteure und Disziplinen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg (hg. von R. Born/S. Lemmen), Bielefeld 2014, S. 31–64.

19 A. Völker, Die Sammlungspolitik der Textilsammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in den Jahren 1864 bis 1910, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst (Ausst. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 114–129, hier S. 117.

20 B. Bucher, Katechismus der Kunstgeschichte, Leipzig 1880, S. 11 f.

21 H. Karge, Franz Kugler und Karl Schnaase – zwei Projekte zur Etablierung der »Allgemeinen Kunstgeschichte«, in: Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter (hg.

Folgt man der bislang vorliegenden, freilich noch sehr lückenhaften Forschung, so hatte Wien damals nichts Vergleichbares vorzuweisen – sehr wohl aber Prag. Den Lebenserinnerungen von Anton Springer ist zu entnehmen, dass auch er schon in den 1840er Jahren und somit zeitgleich mit Kugler und Schnaase begonnen hatte, »einzelne Abhandlungen über die Stellung Chinas, Indiens, Vorderasiens [und] Griechenlands […] zusammenzustellen«.[22] Ob dieses Wissen in seine Vorlesungen, die er an der Prager Akademie hielt, Eingang gefunden hat, ist nicht bekannt; aber es ist zumindest auffallend, dass er sich in seinen *Kunsthistorischen Briefen* nicht nur ausführlich etwa über die »Kunst der Orientalischen Völker«[23], sondern auch über die Architektur Mexikos und Chinas äußerte, dabei methodisch ambitionierte, namentlich kunstgeographische Überlegungen anstellte und überdies die Frage nach der »Stellung [der] Kunst in der Weltgeschichte«[24] aufwarf.

Von Eitelberger weiß man über ein derart gelagertes Interesse bislang nichts. Wenn dennoch im Folgenden die Behauptung aufgestellt wird, dass er an dem zur Jahrhundertmitte anschwellenden Weltkunstdiskurs partizipierte, so nicht deshalb, um für ihn etwas in Anspruch zu nehmen, was in seinem Kunstverständnis in Wahrheit vielleicht nur von sekundärer Bedeutung war. Vielmehr geht es darum zu zeigen, dass auch in Wien, und zwar tatsächlich in Eitelbergers engstem intellektuellem Umfeld, von Anfang an und sehr intensiv über das Thema der Weltkunst nachgedacht wurde und auch er davon nicht unberührt blieb. Um dies zu belegen, soll ein Blick auf Eitelbergers frühe Zeit geworfen werden, insbesondere auf die 1840er Jahre, als die vorrevolutionäre Stimmung die Kunstwissenschaft zu Perspektiven drängte, die neu waren und nicht selten die Welt im Fokus hatten. Dabei gilt es darzustellen, dass diese Perspektiven in Wien nicht so sehr auf das *Totale* abzielten, sondern eher Anlass für kunstmethodische Reflexionen boten und überdies die Möglichkeit eröffneten, grundlegend über den Status der Kunst in der Habsburgermonarchie nachzudenken – eine Tatsache, die sich für die Entwicklung der *Wiener Schule* als bedeutsam erweisen sollte.

---

von M. Espagne/B. Savoy/C. Trautmann-Waller), Berlin 2010, S. 93–104, hier S. 88. Zur Bemerkung von Rosenkranz vgl. S. 90.

22 A. Springer, Aus meinem Leben, Berlin 1892, S. 38.

23 So lautet der Titel des 3. Kapitels von A. H. Springer, Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung, Prag 1857, S. 39.

24 Springer, Kunsthistorische Briefe (zit. Anm. 23), S. 12.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Kunsthistorisches Weltbewusstsein

Wenn vorhin behauptet wurde, dass zur Jahrhundertmitte in Berlin ungleich intensiver als in Wien an dem Projekt der Weltkunstforschung, d. h. an der geographischen Entgrenzung der Kunstgeschichte gearbeitet wurde, so bedeutet das freilich keineswegs, dass man in Wien nicht sehr genau beobachtete, was sich in Berlin bzw. Düsseldorf (Schnaase zog erst 1848 nach Berlin) ereignet hat. Im Juli 1845 erschien in den *Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst* eine sehr ausführliche Besprechung von Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* sowie von den ersten drei Bänden von Schnaases *Geschichte der bildenden Künste*.[25] Der Wiener Rezensent lobte beide Autoren, äußerte sich wohlwollend über den Willen, nun endlich »das große Ganze«[26] in den Blick zu nehmen, stellte jedoch die Frage, ob eine Darstellung der Kunst der gesamten Welt die Arbeitskraft eines einzelnen Forschers oder auch von zweien nicht deutlich übersteige. Insbesondere erschien es ihm zweifelhaft, ob man je so etwas wie Vollständigkeit erzielen könne, da doch das Wissen über die Welt kontinuierlich erweitert würde und täglich neue Kunstwerke zutage träten, die jeweils gesichtet, geordnet und bewertet werden müssten.[27]

Die sehr ausführliche Rezension ist in Hinblick auf Eitelbergers Werdegang in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Zum einen, weil sie von dem Philologen und Ästhetiker Franz Ficker stammt, bei dem Eitelberger zwei Jahre als Assistent gearbeitet hatte, weshalb anzunehmen ist, dass dieser Fickers Texte gut kannte. Zweitens war die Buchbesprechung deutlich mehr als nur eine journalistische Übung, denn die vorgebrachten Einwände stammten aus berufenem Mund. Ficker hatte zu dem Zeitpunkt, als er die Rezension verfasste, bereits selbst zwei Bücher veröffentlicht, in denen er sich ein ganz ähnliches Ziel wie seine deutschen Kollegen gesetzt hatte. Dieses bestand darin, eine »Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem Ganzen Umfange« zu verfassen und den Blick auf die »Kunstwerke und […] Genien aller Zeiten und Völker«[28] zu werfen. Der dritte Aspekt schließlich betrifft das Umfeld von Ficker. Darüber ist nur wenig

25 F. Ficker, Komparative Würdigung der Kunstgeschichte, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 2, 1845, S. 641–645, S. 650–656 u. S. 658–662.

26 Ficker, Komparative Würdigung (zit. Anm. 25), S. 641.

27 Ähnliche Bedenken äußerte auch Anton Springer, der im Rückblick auf seine Studientage, als er den Orient für sich entdeckte, festhielt: »Ich merkte, mit der Ausdehnung der Stoffkreise wachse in bedenklicher Weise die Oberflächlichkeit der Behandlung«, Springer, Aus meinem Leben (zit. Anm. 22), S. 38.

28 F. Ficker, Ästhetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst in Ihrem ganzen Umfange, Wien 1830, S. III.

bekannt, aber die vorhandene Literatur lässt zumindest die Vermutung zu, dass es wohl Ficker war, über den sein junger Assistent mit Joseph Daniel Böhm bekannt wurde.[29]

Der aus der Zips stammende, von höchsten Kreisen protegierte und in ganz Europa bestens vernetzte Böhm, der zur Jahrhundertmitte einer der zentralen Akteure im Wiener Kunstgeschehen war, gilt laut Schlosser nicht nur als Ahnherr der *Wiener Schule,* sondern wurde auch zur entscheidenden Bezugsperson Eitelbergers. »Böhm war seinerzeit der am meisten universell gebildete Kunstkenner in Wien«, so Eitelberger in seinen einfühlsamen Erinnerungen an seinen Förderer, »ich gestehe, von keinem Manne auf dem Gebiete der bildenden Kunst so viel gelernt zu haben als von ihm. […] Er war […] der Einzige, den ich als meinen Lehrer bezeichnen könnte.«[30]

Böhms Bedeutung für die Etablierung der *Wiener Schule* ist kaum zu überschätzen. Abgesehen von seinem Ruf nach einer praxis- und objektbezogenen Kunstgeschichte, d.h. der Forderung, sich nicht länger an den schriftlichen Überlieferungen, sondern an den Werken selbst zu orientieren, war es v.a. die Ausdehnung des Untersuchungsfeldes auf die außereuropäische Kunst, die er von seinen Schülern – den Mitgliedern des sogenannten Böhm-Kreises – einmahnte. Tatsächlich scheint er darauf insistiert zu haben, ein »Weltbewußtsein in der Kunst«[31] zu entwickeln. Dies implizierte, dass Fragen der Herkunft bzw. der Nationalität von ihm zwar ernst genommen, tendenziell aber als eher nachrangig erachtet wurden. Eduard von Sacken, Böhms Mitarbeiter am *k. k. Münz- und Antikenkabinett,* hob diesen Aspekt besonders hervor und skizzierte mit knappen Worten die Arbeitsmethode seines Vorgesetzten.

> Er gewann seine Ansichten nicht aus Büchern, sondern lediglich aus den Werken und deren Vergleichung selbst. […] [Es] war sein Grundsatz: in der Kunst müsse man sich von jeder Einseitigkeit bewahren, sich weltbewusst werden, d.h. das Echte und Gute unabhängig von Zeit und Nationalität anerkennen, indem man jedem seine richtige Stellung anweise und es nach seiner künstlerischen Bedeutung würdige. Aus diesen Ideen erklärt sich die Natur seiner Sammlung, die das ganze Gebiet der Kunst, von den Aegyptern bis auf die Neuzeit umfasst, und auch die Gebiete des Orient's nicht unberücksichtigt lässt. Böhm war der erste, der auf

29 W. Schram, Das Leben und Wirken des Kunstforschers Rudolf Eitelberger v. Edelberg, Brünn 1887, S. 4f.

30 R. Eitelberger von Edelberg, Josef Daniel Böhm, in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien, 1879, S. 180–227, hier S. 181.

31 Zit. nach E. [Imre] Henszlmann, Daniel Joseph Böhm, in: Oesterreichische Revue, 4, 1866, S. 125. Zur zeitgleichen Verwendung dieses Begriffs bei Alexander von Humboldt, der das *Weltbewusstsein* im 2. Teil seines *Kosmos* (1847) diskutierte, vgl. ausführlich O. Ette, Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne, Weilerswist 2002.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

> diese Art eine praktische Kunstgeschichte darstellte, indem er aus allen Zeiten und von allen Völkern charakteristische, das eigenthümliche Kunstleben prägnant bezeichnende Objecte aneinander reihte, und in dieser Beziehung ist seine Sammlung höchst lehrreich, da sie den gesammten Entwicklungsgang der Kunst zur Anschauung bringt.[32]

Böhms *Weltbewusstsein* spiegelt sich nicht nur in seiner Sammlung, die Werke u. a. aus Indien, China und Japan umfasste, sondern auch in seiner jahrelangen Tätigkeit im *Niederösterreichischen Gewerbverein.* Als 1839 in Wien gegründete Interessensvertretung von Handel, Gewerbe und Industrie hatte es sich dieser Verein zum Ziel gesetzt, in Österreich endlich moderne Wirtschaftsstrukturen zu schaffen. Dabei war auch vorgesehen, die Handelsbeziehungen mit den Ländern des *Orients* zu stärken. Böhm bekleidete im *Niederösterreichischen Gewerbverein* eine gewichtige Position, er war nicht nur Gründungsmitglied, sondern ab 1840 auch stellvertretender Vorsitzender der *Abteilung für Schöne Künste.* Eine solche Abteilung war deshalb eingerichtet worden, weil der Verein, an dem einige der führenden Wiener Künstler aktiv mitwirkten (u. a. Leopold Kupelwieser, Carl Roesner und Paul Sprenger), von Anfang an eine zweigleisige Arbeitsagenda verfolgte. Es ging darum, neben industriell-gewerblichen auch künstlerische Belange zu fördern: eine Idee, die eine Generation später für die Entstehung und das Profil des *Österreichischen Museums* entscheidend wurde.[33] Dieser letzte Aspekt, »die enge und bewußt gepflegte Verbindung von Kunst und Industrie«[34], bildete gewissermaßen das Herzstück des erstarkenden bürgerlich-liberalen Selbstverständnisses in Österreich und wurde im *Gewerbverein* nicht zuletzt deshalb so betont, weil er unter Metternich jahrelang vernachlässigt worden war. Dass gerade der Orienthandel ins Blickfeld der Vereinsmitglieder rückte, ist kein Zufall. Als Folge der politischen Veränderungen, die sich ab 1839 im Osmanischen Reich im Rahmen der Tanzimat-Reformen ankündigten, wurden in Wien Pläne geschmiedet und Strategien entworfen, um aus der veränderten Weltlage einen merkantilen Nutzen zu ziehen. Wie der Vereinszeitung zu entnehmen ist, erkannten die Mitglieder den *Orient* als neue, »bedeutende Absatzquelle« und son-

32 E. S. [Eduard Sacken], Joseph Daniel Böhm, in: Versteigerung der Kunst-Sammlung des am 15. August 1865 verstorbenen k. k. Kammer-Medailleurs und Directors der k. k. Münz-Graveur-Akademie, Herrn Jos. Dan. Böhm, zu Wien, am 4. December d. J. und an den folgenden Tagen, in der Kärnthnerstrasse 16, durch Alexander Posonyi, Kunsthändler, Wien 1865, S. VII f.

33 K. Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Noever (Hg.), Kunst und Industrie (zit. Anm. 19), S. 52–89, hier S. 56.

34 E. Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979, S. 18.

dierten deshalb eilig »Anknüpfungspunkte eines neuen Verkehrs«[35] in den Süden und Osten.

Das also scheinen einige der zentralen Themen gewesen zu sein, über die im Böhm-Kreis diskutiert wurde: Es galt, eine *praktische Kunstgeschichte* zu inaugurieren, ein künstlerisches *Weltbewusstsein* zu entwickeln, und schließlich – damit zusammenhängend – den Handel, den Austausch von Gewerbe- und Kunstgegenständen zu fördern. Wie fruchtbar diese Treffen tatsächlich waren, wie nachhaltig sich hier ein Kunstverständnis ausformte, das letztlich auf einen Bruch mit herkömmlichen künstlerischen, aber auch ökonomischen Ansichten abzielte, lässt sich deutlich am Beispiel eines anderen Schützlings von Böhm zeigen, der in der Geschichte der frühen Weltkunstforschung eine entscheidende Rolle spielte.

Kanon, Gotik, Indien: Der »Weltkunst«-Begriff wird eingeführt

Im Frühjahr 1837 erschien in Budapest in einem habsburgkritischen Verlag eine kleine Schrift, die den etwas sperrigen Titel *Aus dem Tagebuche eines in Grossbritannien reisenden Ungarn* trug. Das Buch handelt nicht nur von den größten und bedeutendsten Städten des Königreichs – London, Manchester, Oxford, Birmingham, Edinburgh –, sondern widmet sich auch den als landestypisch erachteten Sitten, dem politischen System, dem Königshaus, den britischen Freizeitvergnügungen, den kulinarischen Besonderheiten und schließlich den Kunstschätzen des Landes. So konventionell und genretypisch dieses Reisetagebuch also erscheinen mochte, so ungewöhnlich war es zugleich, da sein Autor nirgendwo genannt wurde. An keiner Stelle des Buches ist in Erfahrung zu bringen, wer den Text verfasst hatte. Es dauerte allerdings nicht lange, ehe das Geheimnis gelüftet und der Urheber der Schrift bekannt wurde. Es handelte sich um den aus Eperjes/Prešov/Eperies im oberungarischen Komitat Sáros stammenden Ferenc Pulszky (Abb. 4 auf S. 369) – also jenen Juristen, der nicht nur eine führende Rolle in der ungarischen Revolution von 1848 spielen sollte, sondern auch enge Kontakte nach Wien unterhielt und genau wie Eitelberger sowie Emerich (Imre) Henszlmann im Kreis von Joseph Daniel Böhm verkehrte.[36]

35 Verhandlungen des Nieder-Oesterreichischen Gewerbvereins, 1. Bd. (1840), S. 365. Zu den diesbezüglichen Aktivitäten Österreichs vgl. auch: Y. Köse, Westlicher Konsum am Bosporus. Warenhäuser, Nestlé & Co. im späten Osmanischen Reich (1855–1923), München 2010, bes. S. 151 ff.

36 Zu Pulszky ausführlich: Pulszky Ferenc (1814–1897) Emlékére/Ferenc Pulszky 1814–1897 Memorial Exhibition (Ausst.-Kat. Budapest 1997), sowie L. Csorba, Ferenc Pulszky: ein Ungar in der Wiener Revolution von 1848, in: Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen (hg. von H. Lengauer/P.-H. Kucher), Wien/Köln/Weimar 2001, S. 225–236. Zur Präsenz ungarischer

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Pulszkys überaus geistvolles und kurzweiliges Reisetagebuch, das voller politischer Anspielungen ist und nicht an Kritik an Österreich und am Metternich'schen System spart, verdient hier deshalb Beachtung, weil sich der Autor darin auch über die Kunst und die Kunstgeschichte in einer sich verändernden Welt Gedanken machte; in einer Welt, in der der Orient mehr und mehr ins Bewusstsein der Europäer rückte und in der alte Gewissheiten fragwürdig wurden. Dies sei deutlich sichtbar. In London, so Pulszky tief beeindruckt, reihen sich »die Kunststyle aller Länder« nebeneinander und verwandeln die Stadt solcherart in ein

> modernes Babylon, in dem der Fremde sich staunend verliert. – Der arme Fremde! er wird in diesem England zuletzt sich selbst fremd, er muß Abschied nehmen von Vorurtheilen, die er seit seiner Jugend für unzweifelhafte Wahrheiten hielt, er muß begreifen und […] lernen, was ihm bis jetzt unbegreiflich und unvereinbar schien.[37]

Anlass für Pulszkys Neuorientierung war jedoch nicht nur die Stadt selbst, sondern auch der Besuch des *British Museum,* dem er gleich zwei Kapitel in seinem Buch widmete. Auf insgesamt 16 Seiten stellte er Überlegungen über die Kunst an, die im Zentrum des britischen Kolonialreichs gesammelt und ausgestellt wurde. Beide Kapitel tragen dieselbe Überschrift. Sie lautet *Weltkunst,* und es handelt sich dabei, zumindest nach aktuellem Wissensstand, um die früheste Verwendung dieses Begriffes in einer deutschsprachigen Publikation überhaupt.

Gemäß seinem Charakter und analog zu seinen politischen Ansichten rief Pulszky auch in seinem Reisetagebuch zu einer Art Revolution auf, nämlich zu einer ästhetischen Revolution. Pulszky, der mit seinem Onkel Gábor Fejérváry, einem der führenden Kunstsammler seiner Zeit und engem Freund von Joseph Daniel Böhm, unterwegs war, eröffnete das Kapitel zur *Weltkunst* mit einer grundlegenden Kritik an der in Europa gängigen Ausstellungs- und Sammlungspraxis. Anstatt an der Kunst den »reellen in das Volksleben eingreifenden Nutzen« zu erkennen, würde diese immer noch als Preziose,

---

Kunsthistoriker in Wien vgl. grundlegend: Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930 (hg. von E. Marosi), Budapest/Wien 1983. Obwohl beide Forscher im Böhm-Kreis verkehrten, gibt es meines Wissens bis dato keinen schriftlichen Beleg ihrer Bekanntschaft. Eitelberger scheint alles daran gesetzt zu haben, keinerlei Spur eines etwaigen Kontakts zu hinterlassen. Aus gutem Grund: Pulszky galt in Österreich aufgrund seiner politischen Aktivitäten als Staatsfeind, er wurde in der gesamten Monarchie steckbrieflich gesucht, und man hat ein Kopfgeld auf ihn ausgesetzt. Erst nach Pulszkys Begnadigung im Zuge des Ausgleichs von 1867 findet sich sein Name in Eitelbergers Schriften.

37 [Anonym = F. Pulszky], Aus dem Tagebuche eines in Grossbritannien reisenden Ungarn, Pesth 1837, S. 4.

als »ein Gegenstand des vornehmen Luxus« angesehen. Eine solche »einseitige Ansicht« sei jedoch unzeitgemäß, denn sie verleite dazu, Kunst als »etwas Abgeschlossenes und Todtes« zu betrachten. Befördert würde eine solche irrige Sichtweise, so Pulszky weiter, durch das verhängnisvolle Festhalten am klassischen Ideal, was die Anerkennung jeder unklassischen Kunst schlicht verhindere.

> Wir haben uns aber schon gewöhnt unsere Aufmerksamkeit blos auf die vermischten Ueberreste der griechischen und römischen Kunst zu richten, und ihre Meisterstücke für jene Canons anzusehen, in denen ausschließlich die Regel der Schönheit und der Kunst aufgestellt ist, als ob die Kultur aller übrigen Völker und des ganzen Orientes ohne alle Resultate für uns bliebe, als ob es noch möglich wäre, daß unsere Künstler wieder Griechen und Römer werden könnten […].[38]

Schon dieser knappe Absatz macht deutlich, worum es ging. Pulszkys Text ist zuallererst als Kritik am Festhalten am klassischen Ideal zu lesen; er fordert zum Bruch mit einem aus seiner Sicht überkommenen Kanon auf, womit er auf deutliche Distanz zu Winckelmann ging; er plädiert im Gegenzug dafür, den Blick stärker auf die gegenwärtige Kunst zu richten und eben nicht nur die Antike zu erforschen; er kritisiert die Museumsleitung des *British Museum,* weil diese die einst erworbenen Asiatika unbeachtet im Depot verstauben lasse (wo, wenn nicht in London, so Pulszky mit einem Anflug von Verärgerung, sei es möglich, »die vollständige Geschichte der Kultur und der Kunstentwicklung des Menschengeschlechtes«[39] zu präsentieren?); v.a. aber stellt er die Frage, was denn all diese asiatischen Werke für die eigene, die europäische Kunst bedeuten und in welchem Verhältnis diese zueinander stünden. Dabei präsentierte Pulszky Ideen, die von einer soliden historischen Bildung ebenso wie von seiner Vertrautheit mit damals aktuellen Kunsttheorien zeugen. Nicht nur, dass er z.B. auf die Bedeutung Ostasiens für die gesamte neuere holländische Kultur verweist, stellte er auch Überlegungen zur möglichen indischen Herkunft der Gotik an und meinte, die »gothische Baukunst ist nur die edelste Nachbildung des Banianenbaumes [sic]«[40]. Die Vermutung, dass die Gotik eigentlich asiatischen Ursprungs sei, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts oft geäußert. In Deutschland waren es v.a. Schelling und die Gebrüder Schlegel, die dies glaubten, und auch in England hegte man Zweifel an einer europäischen Herkunft des gotischen Stils. Viel eher kommen, so Christopher Wren schon im 18. Jahrhundert, die Sarazenen als Urheber der Gotik infrage.[41]

---

38 [Pulszky], Aus dem Tagebuche (zit. Anm. 37), S. 40.

39 Ebenda, S. 42.

40 Ebenda, S. 44.

41 Vgl. Ästhetische Subjektivität: Romantik & Moderne (hg. von L. Knatz/T. Otabe), Würzburg 2005, S. 164 ff.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Was Pulszky in den beiden Kapiteln zur *Weltkunst* jedenfalls immer wieder zur Sprache brachte, ist das historisch ungeklärte Verhältnis zwischen der europäischen und der asiatischen Kunst, zwischen West und Ost, und demgemäß schreibt er mit einer sehr modern anmutenden Begrifflichkeit über Prozesse der *Übernahme,* der *Nachbildung,* der *Spiegelung* sowie über den handelsbedingten Einfluss von asiatischer Kunst in und nach Europa. Fraglos klingen hierbei Themen an, die auf den Böhm-Kreis zurückverweisen. So etwa in Pulszkys Ausführungen über eine grundlegend nationale Fundierung von Kunst oder auch in seiner impliziten Forderung, die asiatischen Werke, und mögen sie noch so »unbeholfen«[42] wirken, ernst zu nehmen. Dies sei schon allein deshalb notwendig, weil die Asiatika offenbar mit der westlichen Kunst in einer noch zu klärenden Beziehung stünden, »weil sie nicht ohne Einfluß auf uns und die Kunst Europa's blieben«.[43]

Das Fremde übersetzen: umgestalten, heimisch machen

All diese Fragen und besonders jene nach den, wie es auch schon bei Ficker heißt, »verborgenen Fäden aller Verknüpfungen«[44] tauchen auch bei Eitelberger auf. Es ist zwar richtig, dass er sich nie ausführlich über die nichtwestliche Kunst geäußert hat – zumindest nicht in dem Ausmaß, wie es Pulszky tat –, doch die Voraussetzungen und auch die Zielsetzungen waren vergleichbar. Beide äußerten sich eingehend über europäische Großreiche – der eine über das British Empire, der andere über die Donaumonarchie; beide stellten Überlegungen über das Gepräge der Kunst in einem multiethnischen und multikulturellen Staatengefüge an; und beide sahen sich aufgefordert, nach dem künstlerischen Verhältnis der einzelnen Länder – häufiger war von *Nationen* die Rede – zueinander zu fragen. Es waren dies Fragen, die sich in der Habsburgermonarchie ganz allgemein, in Wien und Budapest angesichts der Polyglossie dieser Städte aber mit besonderer Dringlichkeit stellten.[45] Kein Wunder also, dass schon in Eitelbergers frühen Artikeln die Begriffe des *Polyglotten* und des *Kosmopolitischen* immer wieder auftauchen und er das Verhältnis zwischen dem *Eigenen* und dem *Fremden* zu einem seiner Leitgedanken machte. Etwa ab der Mitte der 1840er Jahre widmete er sich regelmäßig der populären Vorstellung einer spezifisch lokalen oder regionalen Prägung der Wiener Kunst,

42 [Pulszky], Aus dem Tagebuche (zit. Anm. 37), S. 44.

43 Ebenda.

44 Ficker, Komparative Würdigung der Kunstgeschichte (zit. Anm. 25), S. 642.

45 Zum Topos der Polyglossie der Habsburgermonarchie vgl. zuletzt M. Csáky, Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa, Wien/Köln/Weimar 2010, bes. S. 279 ff.

berichtete über zeitgenössische Diskussionen, in denen das *Kosmopolitische* als das Gegenteil des *Patriotischen* beschrieben wurde, und stellte grundsätzliche Überlegungen darüber an, in welcher Form das »Fremde« – ein Begriff, den er tatsächlich auffallend häufig gebrauchte – in Österreich bzw. in Wien heimisch werden könne.

> Das Leben einer Stadt stellt immer eine bestimmte Partikularität in Sitten, Gewohnheiten und Lebensverhältnissen dar […]. Dasjenige, was sich als ein Besonderes so partikularisirt, ist aber bei Vermehrung der civilisirenden Verhältnisse, bei dem Einflusse der Mode, bei dem Streben das unerkannte Gute und oft auch das Schlechte […] aus der Fremde heimatlich zu machen, einem fortgesetzten Kampfe ausgesetzt, in Folge dessen es sich entweder umgestaltet oder ganz und gar verloren geht. Wir mögen hier nicht rechten, ob diese Veränderung zu den guten oder schlechten Seiten moderner Lebensverhältnisse gehört […].[46]

Eitelberger stand mit seiner Beobachtung, dass kulturelle Traditionen sowie regionale oder nationale Identitäten in der modernen Zeit herausgefordert werden und sie sich wohl oder übel umgestalten müssen, da andernfalls ihr Verschwinden drohe, durchaus nicht allein. Erneut ist hier auf den Böhm-Kreis zu verweisen, in dem namentlich Imre Henszlmann ganz ähnliche Überlegungen anstellte und darüber reflektierte, wie »eine nationelle Kunst bei einer fremden Nationalität heimisch werden könne«.[47]

Im Herbst 1845 griff Eitelberger solche Gedanken abermals auf und behauptete, dass es in der Geschichte der Kunst immer wieder Abschnitte gegeben habe, in denen es zu markanten Richtungsänderungen gekommen sei. In Abgrenzung von der Vorstellung eines ungebrochenen und geradlinigen historischen Entwicklungsverlaufs konstatierte er für die Kunstgeschichte wiederholt auftretende

> Stadien des Überganges, der Entzweiung […], wo verschiedene historische Elemente einbrechen und den Gang der historischen Entwicklung entweder hemmen oder durch Hineinziehen fremder neuer Gedanken befruchten und erheben, da sehen wir in kräftigen Zeiten bei gesunden unverdorbenen Kräften die fremden Elemente sich in heimische übersetzen […].[48]

---

46 R. Eitelberger von Edelberg, Die bildenden Künste und Wien, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 30, Nr. 83, 26.04.1845, S. 331 f., hier S. 331.

47 Henszlmann, Böhm (zit. Anm. 31), S. 123.

48 R. Eitelberger von Edelberg, Zur Orientierung im modernen Kunstverhältnisse, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 2, 1845, S. 1025–1029, hier S. 1028.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Auch wenn Eitelberger aus solchen Gedanken nie eine umfassende Theorie der Übersetzung entwickelte, so ist unbestreitbar, dass man es hier mit einem Forscher zu tun hat, der sich intensiv und sehr aufmerksam mit dem Prozess der kulturellen Eingemeindung, der Anpassung, mit der Wandelbarkeit von Traditionen, dem Ringen um Identitäten, kurzum: mit Fragen der Akkulturation beschäftigte.

Freilich, ganz unvoreingenommen war er dabei nicht. Seine eigene politische Haltung war eindeutig national gefärbt. Eitelbergers bisweilen offen zur Schau gestellter Deutschnationalismus macht die Lektüre mancher seiner Artikel etwas unerfreulich. Aber selbst in diesen Texten bemühte er sich um Differenzierung. Was ihm als Ideal vorschwebte, war eine Kunst, die »nationell [ist], ohne borniert zu sein«.[49] Die Vorstellung etwa einer nationalen Homogenität, d. h. eines Ortes, an dem nur Künstler *einer* Nation wirken, erschien ihm alles andere als erstrebenswert. Die künstlerische Mobilität und damit das Übertragen, das Importieren fremder Ideen sei nämlich der Normalfall. Immer dann, wenn – wie er betonte – die äußeren Bedingungen nicht stimmen, wird der bildende Künstler

> den Wanderstab ergreifen, und nach Orten sich begeben, an denen es ihm wohler werden kann. Darin liegt es, warum zu gewissen Zeiten Aegina, Sicyon, Korinth, Athen, Rom, Venedig, Antwerpen, Nürnberg u. s. w. der Mittelpunkt für alle kunststrebenden Geister geworden sind. An der Herrlichkeit dieser Orte arbeiteten zur Zeit ihrer Blüthe nicht bloß die eingebornen Künstler, sondern oft die ganze Kunstwelt, immer aber ein großer Theil derselben, mit.[50]

Eitelberger brachte schon in den 1840er Jahren mit großer Regelmäßigkeit die Spannungen zur Sprache, die sich aus der politischen Realität eines Vielvölkerstaates ergaben. Seine Haltung, das sei nicht verschwiegen, war dabei schwankend. Manchmal verfasste er Artikel, in denen er für die gleichwertige Anerkennung der Kunst aller Länder eintritt. Dann wiederum entwickelte er nachgerade einen nationalistischen Eifer, in dessen Zuge er die kulturelle Überlegenheit der Deutschen behauptete, die Franzosen samt und sonders als frivol und egoistisch bezeichnete und den slawischen Beitrag an der Kultur der Habsburgermonarchie schlicht nicht zur Kenntnis nehmen wollte. Solche Ausfälle leistete er sich aber bezeichnenderweise nur selten, und zwar in politisch

49 R. Eitelberger von Edelberg, Die Wiener Kunst und ihre Zukunft, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 3, 1846, S. 289–291, hier S. 290.

50 Eitelberger, Die bildenden Künste und Wien (zit. Anm. 46), S. 332.

prekären Zeiten, so etwa während des Deutsch-Französischen Krieges, als er glaubte, eindeutig und eher kritiklos Partei für Preußen ergreifen zu müssen.[51]

Von solchen Fällen abgesehen lässt sich aber sagen, dass Eitelberger überwiegend ein großes und insgesamt doch recht nüchternes Interesse an der Frage hatte, wie die Künste der verschiedenen Völker und Länder aufeinander wirken und welche kreativen Prozesse dabei in Gang gesetzt werden. Zu einer kritiklosen Verherrlichung des Kosmopolitischen führte dies aber nicht. Bis zuletzt hielt er an der Idee fest, dass die Kunst stets so etwas wie eine regionale oder auch nationale Verwurzelung haben und auch behalten müsse. Mehr als einmal warnte er davor, dass etwa durch eine bestimmte, alles umfassende Mode oder durch einen künstlerisch hegemonialen Ausdruck – d.h. durch ein einheitliches, sich überall ausbreitendes Stilidiom – die künstlerische Partikularität eines jeweiligen Ortes, sein *genius loci,* verschwindet.

Diese Angst vor dem Verlust der künstlerischen wie der nationalen Identität – ein Phänomen, das in der Habsburgermonarchie immer wieder zu beobachten war – verstärkte sich zu Lebzeiten Eitelbergers noch einmal, und zwar in den frühen 1870er Jahren, als angesichts der bevorstehenden Weltausstellung das Kosmopolitische auch in der Tagespresse zum großen Thema wurde. Im Jahre 1872 erschienen in der *Neuen Freien Presse* einige Artikel, in denen die Frage diskutiert wurde, in welchem nationalen Pavillon die österreichischen Künstler, die im Ausland lebten, eigentlich ausstellen sollten: im österreichischen? Oder doch besser in jenem des Landes, in dem sie aktuell wohnten? Im Zuge dieser Diskussionen wurde der grundsätzlich kosmopolitische Charakter der Weltausstellungen geradezu angstvoll zum künstlerischen Problem erklärt. »Das Volk hat keine Kunst mehr«, liest man dort. Die einst vorhandene »kraftvolle nationale Eigenart [droht] durch kosmopolitisches Allheitsbestreben zu verwässern. […] [Was bleibt ist] eine dünne, unappetitliche, […] eine universale, eine kosmopolitische Kunst.«[52]

So weit ging Eitelberger nicht. Die in der Presse gehegten Bedenken teilte er aber weitgehend. Als Wissenschaftler und Lehrender wollte er sie aber nicht zerstreuen, sondern nahm sie zum Anlass, um daraus – widerwillig zwar, aber doch – eine Forderung abzuleiten. Und zwar die Forderung, sich als Forscher auch mit jener Kunst zu beschäftigen, die ihr nationales Gepräge abgelegt habe und einen universellen Charakter besitze.

> Der ästhetische Polyglottismus, der Alp aller Kunstphilosophen und aller Kunstschulen ist [zwar] principiell zu verwerfen, aber er ist eine Thatsache, deren Vorhandensein man nicht un-

51 R. Eitelberger von Edelberg, Die österr. Kunstindustrie und die heutige Weltlage, Wien 1871.
52 J., Die Kunst des Volkes, in: Neue Freie Presse, 13.01.1872, Abendblatt, S. 4.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

gestraft außer Acht lassen darf. Möglich, daß sich aus dieser Vielsprachigkeit ein herrschendes stilistisches Glaubensbekenntniß entwickelt, aber wie die Dinge gegenwärtig stehen, ist auch dies nur zu erreichen durch Einsichtnahme in die Stilprincipien aller Zeiten, aller Kunstzweige und aller Kunstgattungen. Darum muß der Standpunct, von dem man in diesen Dingen ausgeht, ein universeller sein.[53]

53 R. Eitelberger von Edelberg, Die Museen für Kunstindustrie und der Anschauungsunterricht für Kunst, in: Österreichische Revue, 1, 1863, S. 279–297, hier S. 281.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Robert Stalla

Rudolf von Eitelberger und die Anfänge der Kunstgeschichte am Polytechnischen Institut in Wien

Anmerkungen zur Entwicklung und zum Stellenwert des Faches in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Für die Etablierung des Faches Kunstgeschichte an der Technischen Universität Wien spielte Rudolf von Eitelberger eine zentrale Rolle. Zwar gab es hier schon im Vorfeld der 1815 erfolgten Gründung des ehemaligen *k. k. Polytechnischen Instituts* den Plan, Kunstgeschichte als ordentlichen Lehrgegenstand einzuführen – dies wäre einer der ersten kunstgeschichtlichen Lehrstühle im deutschen Sprachraum gewesen! Doch erst Eitelberger nahm hier 1849/50 die kunsthistorische Lehrtätigkeit auf – wenn auch nur für kurze Zeit, bis ihn das Kultusministerium Ende 1850 mit der Reorganisation der *Akademie der bildenden Künste* betraute. Damit wurde der spätere Begründer des Faches an der Universität Wien, der dort 1852 zum außerplanmäßigen, 1864 zum ordentlichen Professor berufen wurde, zugleich zum Wegbereiter der kunsthistorischen Lehrkanzel am *Polytechnischen Institut*. Ihre Besetzung erfolgte erstmals mit Karl von Lützow, der die Stelle ab 1867 als außerplanmäßiger, ab 1882 als ordentlicher Professor bekleidete.

Dieses Kapitel zu den Anfängen der Kunstgeschichte in Wien, das im bisherigen Wissenschaftsdiskurs über die Geschichte der Disziplin weitgehend ausgeklammert blieb, soll im Folgenden erstmals unter Auswertung aller verfügbaren Quellen eingehend untersucht werden.[1] Ausgehend von einer kurzen Betrachtung der geplanten

1 Konsultiert wurden die Bestände des Österreichischen Staatsarchivs (AT-OeStA) sowie der Archive der Technischen Universität Wien (TUWA), der Universität Wien (AUW) und der Akademie der bildenden Künste Wien (UAAbKW). Die Sichtung des Materials erfolgte im Rahmen eines Forschungsprojekts zur »Geschichte der Kunstgeschichte an der Technischen Universität Wien«, das 2005/06 von der Hochschuljubiläumsstiftung der Stadt Wien, Magistratsabteilung 8, finanziell gefördert wurde. Frau Agnes Rittinger möchte ich an dieser Stelle nochmals herzlich für die Transkription der Akten danken. Mein Dank gilt ebenso Herrn Dr. Paulus Ebner und Frau Dr. Juliane Mikoletzky, dem Leiter bzw. der ehemaligen Leiterin des Universitätsarchivs der Technischen Universität Wien für die Unterstützung. Knappe zusammenfassende Darstellungen der Fachgeschichte am Polytechnischen Institut, jeweils unter Verzicht auf Angabe von Archivalien und Literatur, bei: J. Neuwirth, Die kunstwissenschaftlichen Disziplinen, in: Die k. k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915: Gedenkschrift (hg. vom Professorenkollegium), Wien 1915, S. 532–541; W. Frodl, Geschichte des Instituts für Kunstgeschichte und Denkmalpflege, in: Die

Lehrstuhlgründung am Wiener *Polytechnikum* in den Jahren 1810 bis 1812, die als Markstein des Faches zu gelten hat, steht hier Eitelbergers Tätigkeit an diesem Institut im Fokus. Diskussionspunkte zielen u.a. auf die Motive für seine Bewerbung, sein Lehrangebot und die Hintergründe für sein frühes Ausscheiden, die sowohl im Kontext seiner zeitgleichen Anstellungen an der Universität und an der *Akademie der bildenden Künste* als auch in ihrer Bedeutung für seine 1864 erfolgte Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* zu analysieren sind. Die neue Quellenbasis mit der Vielzahl bisher unveröffentlichter Dokumente trägt nicht nur dazu bei, eine klarere Vorstellung von Eitelbergers fachlichem Netzwerk zu vermitteln und die Aufgaben und Probleme aus der Frühzeit seiner akademischen Arbeit zu präzisieren. Sie erlaubt es auch, die nach der Mitte des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum geführten Diskussionen über die neue Disziplin schärfer zu fassen. Damit verbunden ist die Erkenntnis, dass die Geschichte, Bedeutung und Perspektive der Kunstgeschichte an polytechnischen Instituten bzw. technischen Hochschulen und Universitäten bis heute unzureichend untersucht wurden, was das Ziel künftiger Forschungen sein muss.[2]

1810–1812: der Plan für eine Lehrkanzel für Kunstgeschichte

Die Kunstgeschichte als ordentlichen Lehrgegenstand am neu zu gründenden *Polytechnischen Institut* in Wien zu etablieren, war bereits das Anliegen Johann Joseph Prechtls – von 1815 bis 1849 Direktor der neuen Lehranstalt. Prechtl, ein studierter Jurist und Philosoph sowie wissenschaftlich hoch dekorierter Technologe,[3] erhielt im März 1810

Technische Hochschule in Wien. Ihre Gründung, Entwicklung und ihr bauliches Werden (hg. von R. H. Kastner), Wien 1965, S. 311–316.

2 Zu diesem Thema veranstaltete die Abteilung Kunstgeschichte der Technischen Universität Wien vom 10.–12. Januar 2019 eine wissenschaftliche Tagung unter dem Titel »Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven«.

3 Prechtl, der zunächst Rechtswissenschaften an der Universität Würzburg studierte, war ab 1802 als Reichsrat in Wien tätig, wo er zahlreiche physikalische und chemische Experimente durchführte und 1805 für seine Abhandlung über die Physik des Feuers von der Königlich-Niederländischen Akademie der Wissenschaften ausgezeichnet wurde. 1809 war er in Triest mit der Errichtung und Leitung einer Real- und Navigationsschule betraut. Nach Wien zurückgekehrt, beschäftigte er sich u.a. mit den Grundlagen des Vogelflugs und gründete 1816 gemeinsam mit Johann Arzberger nach Forschungen über öffentliche Gasbeleuchtungen eine der ersten gastechnischen Erzeugungsanlagen für die Gewinnung von Leuchtgas aus Steinkohle in Wien. Hierzu: K. Weiss, Prechtl, Johann Josef Ritter von, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 26, Leipzig 1888, S. 539; W. Kummer, Prechtl, Johann Josef von, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1850–1950, Bd. 8, Wien

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

von der Studienhofkommission den Auftrag zur Ausarbeitung des Organisationsstatuts. Darin legte er bereits in der Erstfassung des gleichen Jahres fest:

> Endlich ist bei allen Ausführungen der Gewerbe überhaupt eine Bildung des Geschmacks zur gefälligen Darstellung der Formen nothwendig, welche Bildung weniger durch abstrakte Regeln als durch historisches Aufstellen gegebener Formen und deren Analyse nach den Regeln erlangt wird. Da dieses die Kunstgeschichte leistet, so kommt daher auch diese in den Unterricht, welcher übrigens auch den übrigen Sektionen gewinnschafflich ist.[4]

Das Fach war Prechtls *Einteilung des Instituts in drei Sektionen* zufolge der »mathematisch-technischen Sektion« zugeordnet, die u.a. auf die Ausbildung der »Zimmermeister, Maurermeister, Baumeister [und der] Mechaniker […zum] Baue allerlei Maschinen« zielte.[5] Es sollte u.a. gemeinsam mit der breiten Palette mathematischer Fächer, der Physik, der »Ornamenten-, Architektur- und geometrischen Zeichnung« sowie der Zivil- und Wasserbaukunst gelehrt werden. Konkret heißt es über den neuen Lehrgegenstand: »15. Die Kunstgeschichte: Geschichte der Künste und Gewerbe, inwiefern Ästhetisches an ihren Produkten ist, weil dieser Unterricht zunächst nur die praktische Bildung des Geschmackes zur Absicht hat. […] Wöchentlich 3 Stunden.«[6]

Den hohen Stellenwert, den Prechtl von Anfang an der Kunstgeschichte beimaß, verdeutlichen die genaueren Festlegungen in diesem bis 1812 mehrmals modifizierten Statut: Die kunstgeschichtlichen Vorlesungen waren nicht nur im Winterhalbjahr vorgesehen, sondern sollten auch als »Sommerlektionen (Wöchentlich 3 Stunden)« fortgesetzt werden.[7] Ferner war geplant, dass der »Professor […] der Kunstgeschichte Aufseher der Sammlung von […] Kunstprodukten [wird, die] bei dem Vortrage […] teils als Muster aufgestellt« werden.[8]

1983, S. 251f.; C. Hantschk, Johann Joseph Prechtl und das Wiener Polytechnische Institut, Wien 1988.

4 AT-OeStA/AVA Unterricht StHK Teil 2 318 2.

5 Ebenda.

6 Ebenda. Der Passus in eckigen Klammern ist ein Zusatz im Ordnungsstatut vom 23. Oktober 1812. Hierzu auch: Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915 (zit. Anm. 1), S. 31.

7 AT-OeStA/AVA Unterricht StHK Teil 2 318 2.

8 AT-OeStA/AVA Unterricht StHK Teil 2 318 2. Genannt sind u.a. Produkte der Kunst und der Industrie aus Eisen und Stahl, aus Tuch, Seide und Leder sowie »der Färbereien und überhaupt alle Fabrikate und Artefakte, die nur immer in einem der verhandelten Gewerbe als Erzeugnis vorkommen«. Ordnungsstatut vom 23.10.1812, ÖStAW AVA, 6. PTI/Karton 318. Hierzu auch: Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915 (zit. Anm. 1), S. 38.

Die Stoßrichtung, die Kaiser Franz I. mit seiner neuen *Lehranstalt zur Beförderung der Nationalindustrie* sowie der *Künste und Gewerbe* verfolgte, war eindeutig.[9] Er zielte auf die Neupositionierung der Habsburgermonarchie im internationalen Wettstreit der Industrienationen.[10] Diesbezüglich genoss England, wie von Prechtl erkannt, einen sichtbaren Vorsprung. Frankreich suchte mit der 1794 gegründeten *École polytechnique* Anschluss, die aber 1804 von Napoleon zu einer Militärakademie umgewandelt worden war[11] und deshalb als Vorbild für Wien nicht mehr taugte. Im benachbarten Königreich Bayern reagierte man 1815, zeitgleich zur Gründung des Wiener *Polytechnikums*, mit der Einrichtung des *Polytechnischen Vereins* in München »für die vorzüglichsten Erzeugnisse des bayrischen Kunst- und Gewerb-Fleißes«[12]. Ein wichtiger Vorreiter für das Wiener Institut war Prag, wo das *Ständische Polytechnische Institut,* zwar noch mit bescheidenerem Anspruch, 1806 seinen Betrieb aufnahm.[13]

Als richtungsweisend darf der Entschluss gelten, die im ausgehenden 18. Jahrhundert sich entwickelnde Kunstgeschichte, die in den ersten Jahrzehnten nicht »als autonomes Fachgebiet betrieben [wurde], sondern Teil eines akademischen Diskurses über die Kunst [war], der in verschiedenen Studien- und Forschungsbereichen geführt wurde«,[14] nun auch in den breiten Kanon der technischen Fächer aufzunehmen. Diesem Entschluss lag die Überzeugung des zukünftigen Direktors zugrunde, Formen nicht

9 AT-OeStA/AVA Unterricht StHK Teil 2 318 2, Ordnungsstatut vom 23. Oktober 1812. Hierzu auch: Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915 (zit. Anm. 1), S. 21.

10 Hierzu ausführlich das Kapitel *Zweck, Charakter und Umfang des Instituts* im Ordnungsstatut vom 23.10.1812, AT-OeStA/AVA Unterricht StHK Teil 2 318 2. Hierzu auch: Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915 (zit. Anm. 1), S. 20–22.

11 Zu dieser neuen Funktion der *École polytechnique* unter Napoleon siehe u.a. die Einschätzung aus dem Blickwinkel des Polytechnikums in Prag: »[…] ihr Zweck [war] ausschließlich die Vorbereitung für die militärischen Spezialschulen und für die Spezialschulen des staatlichen Baudienstes in Frankreich«. Die k.k. Deutsche Technische Hochschule in Prag 1806–1906. Festschrift zur Hundertjahrfeier (i. A. des Professorenkollegiums), Prag 1906, S. 5. Zur *École polytechnique* siehe: B. Belhoste, Les origines de l'École Polytechnique. Des anciennes d'ingénieurs a l'Ecole Centrale des Travaux Publics, Histoire de l'Education, Paris 1989.

12 Erster Jahresbericht über den polytechnischen Verein für das König-Reich Bayern, München 1817, S. 3. Zum *Polytechnischen Verein* siehe besonders: H. Pfisterer, Der Polytechnische Verein und sein Wirken im vorindustriellen Bayern (1815–1830), München 1973.

13 Zur Gründungsgeschichte des Prager Polytechnikums siehe: Die k.k. Deutsche Technische Hochschule in Prag 1806–1906 (zit. Anm. 11), bes. S. 3–7; J. J. Boehm, Die Deutsche Technische Hochschule in Prag und ihre Vorstufen. Zweieinviertel Jahrhunderte akademische deutsche Ingenieursausbildung (1718–1945). Sudetendeutsche Akademie der Wissenschaften und Künste, Naturwissenschaftliche Klasse, München 1991, bes. S. 54–62.

14 Nämlich »in ›Archäologie und Kunstgeschichte‹, in ›Literatur- und Kunstgeschichte‹, innerhalb der Philosophie und hier wieder der philosophischen Ästhetik und innerhalb des akademischen

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

als Ergebnis abstrakter Regeln, sondern in Abhängigkeit von der Analyse historischer Vorbilder zu begreifen. Im Zentrum stand, typisch für das damalige kunstgeschichtliche Fachverständnis und von Prechtl dezidiert hervorgehoben, die »Bildung des Geschmackes«, der seinen Überlegungen zufolge auch die Zeichenkunst zu dienen hatte.[15]

Der hohe Rang, den die kunstgeschichtliche Disziplin zu Beginn des 19. Jahrhunderts an den Universitäten in Göttingen (an der der Kunstschriftsteller und ausgebildete Maler Domenico Fiorillo [1748–1821] lehrte[16]) und Landshut (an der 1804 eine bisher wenig wahrgenommene ordentliche Professur für bildende Künste eingerichtet worden war[17]) einnahm, könnte den im fränkischen Bischofsheim geborenen Prechtl

Zeichenunterrichts, der fast an allen Universitäten erteilt wurde«. H. Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979, S. 175.

15 AT-OeStA/AVA Unterricht StHK Teil 2 318 2, Ordnungsstatut 1810. Hierzu ebenso: Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915 (zit. Anm. 1), S. 49.

16 Zu Fiorillo grundlegend: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800 (hg. von A. Middeldorf Kosegarten). Akten des Kolloquiums »Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen« am Kunsthistorischen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.–13. November 1994, Göttingen 1997; siehe ebenso: W. Vogt, Fiorillos Kampf um die Professur, in: Beiträge zur Göttinger Bibliotheks- und Gelehrtengeschichte, Göttingen 1928, S. 91–107; W. van Kempen, Die Pflege der Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität, in: Mitteilungen des Universitätsbundes, 27, 1951, S. 1–23; A. Hölter, Giovan Domenico Fiorillo. Mitbegründer der deutschen Kunstgeschichte, in: Renaissance in der Romantik. Johannes Dominicus Fiorillo, italienische Kunst und die Georgia Augusta. Druckgraphik und Handzeichnungen aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Hildesheim 1993, S. 18–31.

17 An diesem Tag ließ er den Landshuter Universitätssenat wissen, »daß zur Verbreitung des guten Geschmakes für den theoretischen und praktischen Unterricht in den bildenden Künsten ein eigener Lehrer auf Unserer hohen Schule zu Landshut angestellt werden solle«. Brief von Max IV. Josef an den Akademischen Senat zu Landshut, 31.03.1804; BayHSta Minn 23146/1. Die Professur war der Klasse »allgemeine Wissenschaften«, Sektion IV »schöne Künste und Wissenschaften«, zugeordnet. Zu dieser Professur und der damit verbundenen Institutsgründung siehe: R. Stalla, Das Institut der bildenden Künste in Landshut unter der Leitung von Simon Klotz, in: 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen. Perspektiven. Polemik. 1780–1980 (hg. von C. Drude/H. Kohle), München/Berlin 2003, S. 29–43, bes. S. 35; R. Stalla, Das »Institut der bildenden Künste« in Landshut und der Beginn der universitären Kunstgeschichte, in: Von der Donau an die Isar. Vorlesungen zur Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität 1800–1826 in Landshut (hg. von L. Boehm/G. Tausche), Berlin 2003, S. 219–250; ders., Das »Institut der bildenden Künste« in Landshut unter der Leitung von Simon Klotz, in: Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte (hg. von R. Wegner), Göttingen 2005, S. 195–214; R. Stalla, Die »Kupferstichsammlung der Universität« München. Geschichte der Sammlung und des Kunsthistorischen Instituts, in: Es muss nicht immer Rembrandt sein – Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München (hg. von R. Stalla, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, 2. Juli bis 1. August 1999), München/Berlin 1999, S. 11–39, bes. S. 11–18.

in seinen Absichten bestärkt haben. Doch konnte er sich mit seinem Ziel, erstmals in Wien eine Lehrkanzel für Kunstgeschichte einzurichten, nicht durchsetzen.[18] Hierzu hielt die Studienhofkommission in ihrem Bericht vom Frühherbst 1812 an die Hofkammer fest: »Auch die Kunstgeschichte dürfte mehr an der Akademie der bildenden Künste an ihrem Platze seyn, als bey dem technischen Institute. Wenigstens für den ersten Anfang dieses Instituts scheint sie daselbst entbehrlich zu seyn.«[19] Diese Entscheidung, per Dekret vom 23. Oktober 1812 endgültig beschlossen und wohl vom Staatskanzler Clemens Fürst Metternich, seit 1811 *Curator* der *k. k. Akademie der bildenden Künste,* hintertrieben, ist im direkten Zusammenhang mit der dort in diesem Jahr forcierten Neueinrichtung des Faches Kunsttheorie zu sehen.[20]

Gleichwohl markieren die am Wiener *Polytechnikum* zwischen 1810 und 1812 stattgehabten Diskussionen den Beginn einer neuen, die Bildungsgeschichte des 19. Jahrhunderts prägenden Entwicklung: die Gründung kunsthistorischer Lehrstühle an polytechnischen Instituten bzw. Hochschulen. Trotz der neuen Ordinariate an den Universitäten in Königsberg, Bonn und Wien war nämlich »die Kunstgeschichte […] bis zu dem Wiener Fachkongress von 1873 eine Hochschuldisziplin, die sich nur an den Polytechniken etabliert hatte«,[21] während sie an Universitäten, wie Bruno Meyer, Privatdozent für Kunstgeschichte an der königlichen Kunstschule in Berlin, 1872 monierte, noch immer »das Aschenbrödel unter den modernen Wissenschaften« war.[22]

---

18 Zur Gründung einer Professur für Kunstgeschichte am Polytechnischen Institut in Wien erfolgt 1867 – zunächst noch mit der Einschränkung »Baukunst«.

19 AT-OeStA/AVA Unterricht StHK Teil 2 318 2, Z. 186/863, J. 1812: *Reaktion der Sthk. auf Prechtl's Organisationsplan an die Hofkammer.*

20 UAAbKW, Verwaltungsakte 1811, fol. 416 und 417: *Gliederung der Schulen und Neueinrichtung der Schulen für das Fach Kunsttheorie* und fol. 8: *Beilage Promemoria zum Unterricht der Kunsttheorie.* Freundlicher Hinweis von Frau Prof. Dr. Beatrice Bastl, der ehemaligen Direktorin der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien. Zur Rolle Metternichs als Kurator und zur Neuorganisation der Akademie siehe: W. Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, S. 63–72.

21 W. Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: Kunst und Kunsttheorie (hg. von P. Ganz/M. Gosebruch/N. Meier/M. Warnke), Wolfenbüttler Forschungen, Bd. 48, Wiesbaden 1991, S. 323 f.

22 B. Meyer, Das Aschenbrödel unter den modernen Wissenschaften, in: Deutsche Warte 2, 1872, S. 641–661. Hierzu ebenso die Einschätzung von Franz Xaver Kraus, seit 1872 außerordentlicher Professor für christliche Kunstgeschichte in Straßburg: »Es wird eine Zeit kommen, wo man es unbegreiflich finden wird, dass bei der Schilderung der weltgeschichtlichen Entwicklung der Menschheit nicht auch der Kunstgeschichte ein breiter Raum gewährt war. […] beschämt wird man es einst empfinden, dass das ›Aschenbrödel der modernen Wissenschaften‹ so lange von Haus zu Haus, von Thüre zu Thüre wandern musste, ehe dem Fürstenkinde sein Recht geschah.« F. X. Kraus, Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen, Straßburg 1874, S. 24.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

1849–1850: Eitelbergers Lehrtätigkeit am Polytechnischen Institut

Die kunsthistorische Lehre am Polytechnischen Institut Wien, wo nach dem Scheitern der Lehrkanzel im Jahr 1812 u.a. in einem Revisionsbericht des Grafen Taaffe vom 30. Juni 1827 »der Vortrag einer technischen Ästhetik als eine wesentliche Ergänzung der bestehenden technischen Lehrfächer« gefordert worden war,[23] setzte erstmals im Studienjahr 1849/50 mit der Tätigkeit Eitelbergers ein. Damit steht sie am Beginn von dessen großer Karriere, die ihn zum »Ahnherrn« der *Wiener Schule der Kunstgeschichte* machte.[24]

Eitelberger, parallel zu seinem Studium der klassischen Philologie im Umfeld des prominenten Bildhauers und Kunstsammlers Joseph Daniel Böhm kunsthistorisch sozialisiert, begann mit seiner Stellensuche zunächst an der Universität Wien. Diesbezüglich beantragte er am 20. November 1846 »bei der höchsten Studienhofstelle […] die Bewilligung zur unentgeltlichen Abhaltung außerordentlicher öffentlicher Vorlesungen über die Theorie und Geschichte der bildenden Kunst«.[25] Nach seiner Lehrprobe vor dem Professorenkollegium[26] und der Präsentation seines Lehrkonzepts, auf Basis »der bekannten Lehrbücher, insbesondere [… von] Kuglers Kunstgeschichte« in einer Zyklusvorlesung die Theorie und Geschichte der Malerei, der Plastik und der Architektur darzustellen,[27] erhielt er am 18. März 1847 von der Studienkommission der

23 Neuwirth, Die kunstwissenschaftlichen Disziplinen (zit. Anm. 1), S. 536.

24 J. von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband 13, H. 2, Innsbruck 1934, S. 155 (zu Eitelberger S. 155–159). Zur *Wiener Schule* siehe ebenso: Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, Wien/Köln/Weimar 2004); E. Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien/Köln/Weimar 2005.

25 AUW, PH PA 1553, Z. 2894, J. 1846: Protokoll betr. die Probevorlesung Eitelbergers an der Universität Wien, 23.11.1846. Hierzu ebenso die Schreiben und Berichte: ebenda. Z. 2850, J. 1846. Zu Eitelbergers akademischen Anfängen siehe: W. Höflechner unter Mitarbeit von C. Brugger, Zur Etablierung der Kunstgeschichte an den Universitäten in Wien, Prag und Innsbruck. Samt einem Ausblick auf ihre Geschichte bis 1938, in: 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938 (hg. von W. Höflechner/G. Pochat) (Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Bd. 26), Wien 1992, bes. S. 8–18.

26 Sie fand am 23.11.1846 statt und trug den Titel *Über das Studium der Natur als Basis einer öffentlichen Kunstbildungsanstalt.* Hierzu mehrere Berichte und Stellungnahmen vom 23.11.1846 im AUW, PH PA 1553, Z. 2894, J. 1846.

27 Hierzu der Brief von *Eitelberger an Vicedirectorat über seine Lehrgebiete (mit dem Ansuchen seine Schüler prüfen und catalogisieren zu dürfen),* 30.03.1847, AUW, PH PA 1553, Z. 990, J. 1847. Siehe

Philosophischen Fakultät die Genehmigung zu seinen Vorlesungen.[28] Sie fanden laut Vorlesungsverzeichnis zunächst aber nur im Studienjahr 1849/50 und zu Beginn des Studienjahrs 1850/51 statt.[29]

Zeitgleich zu diesem Versuch, an der Universität Wien Fuß zu fassen, stellte Eitelberger am 26. Juni 1848 auch einen Antrag

> um Bewilligung vom Anfange des nächsten Schuljahres am k.k. politechnischen Institute populäre Vorlesungen über Kunstgeschichte abhalten zu dürfen und zwar in der Art dass einmal in der Woche über Architektur und verwandte Fächer für die Zöglinge der betreffenden Abtheilung und einmal in der Woche (etwa am Sonntage) für Gewerbsleute über Kunst in Bezug auf Handwerke, Handel, etc. gelesen würde.[30]

Laut Beratungsprotokoll vom 1. August 1848 hatte man sich darauf verständigt, dass »derlei Vorlesungen sehr zweckmäßig und belehrend seyn dürften […, und] dass über die Lehrfähigkeit des Bittwerbers kein Zweifel obwalten könne«.[31] Mit ministeriellem Dekret vom 8. August 1848 wurde »die Abhaltung dieser Vorlesungen auf Einrathen des Lehrkörpers des politechnischen Institutes gestattet«.[32] Die Wiederaufnahme des Lehrbetriebs an diesem Institut, das infolge des Engagements der Professoren und Studenten für die Revolution seit dem 24. März 1848 besetzt und geschlossen gewesen war, erfolgte jedoch erst im Herbst 1849.[33]

---

ebenso das Gutachten von Franz Ficker, Prof. der Ästhetik an der Universität Wien, der hier laut Vorlesungsverzeichnis vom Studienjahr 1835/36 bis zum Studienjahr 1849/50 weitgehend durchgängig die Vorlesung *Ästhetik und Kunstgeschichte (nach eigenen Heften)* hielt, über Eitelberger vom 19.01.1846, in dem es heißt: »Er will ja im Schuljahr 1847 nur die Theorie und Geschichte der Malerei und der Schattenkünste, im nächsten die der Plastik, und endlich im dritten, die der Baukunst vortragen.« AUW, PH PA 1553, Z. 2850, J. 1846.

28 AUW, PH PA 1553, Z. 13034, J. 1847, Schreiben vom 18.03.1847.

29 Im Studienjahr 1849/50 las Eitelberger mit einer Wochenstunde *Geschichte der flammändischen und holländischen Malerei,* im Wintersemester 1850/51 mit zwei Wochenstunden *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern.*

30 TUWA, Direktion des k.k. polytechnischen Instituts in Wien, Z. 38916, J. 1848, Schreiben der *NÖ Landesregierung an Ministerium d. öffentlichen Unterrichts,* 15.08.1848.

31 TUWA, Direktion des k.k. polytechnischen Instituts in WienZ. 1058, J. 1848: Beratungsprotokoll vom 1.08.1848.

32 Hierzu: TUWA, Direktion des k.k. polytechnischen Instituts in Wien, Z. 38916, J. 1848, Schreiben der *NÖ Landesregierung an Ministerium d. öffentlichen Unterrichts,* 15.08.1848.

33 Vorlesungsverzeichnis.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Eitelberger, selbst Sympathisant des politischen Umsturzes, was ihm bei seinen späteren Anstellungen die Vorbehalte Kaiser Franz Josephs einbrachte,[34] ist im Vorlesungsverzeichnis des Studienjahrs 1849/50 – zeitgleich mit seiner einsetzenden Lehrtätigkeit an der Universität – »an der kommerziellen Abtheilung« als Privatdozent »für die Kunstgeschichte« aufgeführt.[35] Der Titel seiner ersten Vorlesung lautete schlicht *Über Kunstgeschichte,* die 60 bis 80 Hörer besuchten.[36] Auch im Vorlesungsverzeichnis für das Studienjahr 1850/51 ist Eitelberger als Privatdozent der Kunstgeschichte geführt, nun aber »für beide Abtheilungen«.[37] Angekündigt war »Über Kunstgeschichte, und zwar die Geschichte der bildenden Künste, vom Anfange der christlichen Zeitrechnung bis auf unsere Tage; […] Dienstag und Donnerstag von 4 bis 5 Uhr«.[38] Doch bereits am 10. Dezember 1850, einen Monat nach dem »Rücktritt Eitelbergers aus dem Prof. Collegium an der Univ. Wien«,[39] bat er in einem Brief auch den Direktor des *Polytechnikums* um Freistellung, indem er ausführte:

> S. Excellenz der Herr Minister des Unterrichts hat mich in das leitende Commite zur Reorganisation der hiesigen Akademie der bildenden Künste berufen und mir zugleich den ehrenden Auftrag gegeben, Vorlesungen über Kunst- und Weltgeschichte zu halten u. einen räsonierenden Catalog aller akademischen Kunstsammlungen zu verfassen. Diese mir zu Theil gewordenen Aufträge nehmen meine Zeit der Art in Anspruch, dass es mir zur Pflicht wird, meine Vorlesungen über Kunstgeschichte am polyt. Institut für dieses Jahr zu schließen.

34 Zu Eitelbergers politischem Engagement und seiner Haltung siehe: T. von Borodajkewycz, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: Festschrift für Hans Sedlmayr (hg. von K. Oettinger/M. Rassem), München 1962, S. 321–348, bes. 324–327.

35 Programm für die ordentlichen und außerordentlichen Vorlesungen, welche am k.k. polytechnischen Institute zu Wien im Studienjahre 1849/50 statt finden werden, Wien 1849, S. 5f. Zu dem Zeitpunkt gab es zwei Abteilungen am Polytechnikum, die technische (u.a. mit den Fächern Elementar-Mathematik, reine höhere Mathematik, darstellende Geometrie, vorbereitender Zeichnungsunterricht und ebenso Landbaukunde in ihrem ganzen Umfange) und die kommerzielle (u.a. mit den Fächern Handelswissenschaft, österreichisches Handels- und Wechselrecht, Geschäfts- und Korrespondenz-Styl für Kaufleute, Warenkunde, Handelsgeographie).

36 Programm für die Vorlesungen 1849/50 (zit. Anm. 35), S. 10. Hierzu auch: Höflechner/Brugger, Etablierung der Kunstgeschichte (zit. Anm. 25), S. 10.

37 Programm für die Vorlesungen 1849/50 (zit. Anm. 35), S. 7.

38 Ebenda, S. 12f.

39 AUW, PH PA 1553, Z. 57, J. 1850, Schreiben vom 03.11.1850.

Zugleich gab er seiner Hoffnung Ausdruck, »im nächsten Schuljahre 1851/52 meine Vorträge im polyt. Institute wieder aufnehmen zu können«.[40]

Dieser Abberufung Eitelbergers an die Akademie vorausgegangen ist sein Gesuch vom 10. Oktober 1849, neben der Universität und dem *Polytechnikum* auch noch dort kunstgeschichtliche Vorlesungen halten zu dürfen.[41] Die Entscheidung über diesen Antrag einen Tag später wurde mit Verweis auf die vom »hohen Ministerium« noch ausstehenden »neuen Statuten« bis auf Weiteres vertagt.[42] Die »Bestellung Eitelbergers […] für die Abhaltung geschichtlicher Vorlesungen« an der Akademie erfolgte dann erst »mit hohem Ministerialerlass vom 14./16.12.1850«.[43] Am *Polytechnikum* ist er das letzte Mal im Vorlesungsverzeichnis 1851/52 unter den »Privat-Dozenten für beide Abtheilungen« genannt,[44] freilich ohne Hinweis auf eine Vorlesung, die er hier nicht mehr antrat.

Eitelbergers Bewerbung am *Polytechnikum* musste vor dem Hintergrund der hier zwischen 1810 und 1812 geführten Diskussionen über die Begründung einer kunsthistorischen Lehrkanzel auf fruchtbaren Boden fallen. Für eine angemessene Einordnung seiner in den Studienjahren 1849/50 und 1850/51 erfolgten Lehrtätigkeit erscheint es jedoch unabdingbar, diese im Kontext der damaligen Situation der akademischen Kunstgeschichte näher zu betrachten.

Kunstgeschichte, auch wenn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an verschiedenen Orten und in diversen Fachkontexten – etwa im Zusammenhang mit Ästhetik (wie an der Universität Wien), Philologie oder bildender Kunst – gelehrt, war um 1850 als autonomes akademisches Fach weder an Polytechniken noch an Universitäten etabliert. Damit gab es für junge Kunsthistoriker wie Eitelberger zu diesem Zeitpunkt auch noch

40 TUWA, Personalakten Eitelberger , Z. 2647, J. 1850: *Eitelberger an den Direktor des polytechnischen Instituts, A. Burg,* Schreiben vom 10.12.1850.

41 UAAbKW, Verwaltungsakten, Z. 299, J. 1849: *Eitelbergers Ansuchen kunstgeschichtliche Vorlesungen an der Akademie der bildenden Künste zu halten.* Brief vom 10.10.1849. Laut Sitzungsbericht vom 11.10.1849 hat Eitelberger »seine Bitte durch folgendes aktivieren […] können: 1. Ist derselbe als Dozent der Kunstgeschichte an der hiesigen Universität, dem Polytechnischen Institut […] berechtigt zu Vorlesungen über diesen Gegenstand, glaubt einiger Maßen Dagethan zu haben, dass er literarische Bildung besitzt, um auf einer der Akademie würdigen Weise dozierend auftreten zu können, 2. sich unter der großen Zahl seiner Zuhörer an der Universität sehr viele Zöglinge der Akademie, denen es vielleicht darum gelangen seyn dürfte, Zeit zu ersparen, statt in das Theresianum zu gehen, die Vorlesungen derselben an der Akademie hören zu können […] und 3. ehrlich glaubt Unterfertigter, dass [es] der Akademie […] selbst daran gelegen seyn kann, über einen für die Kunst so wichtigen Gegenstand eine […] Belehrung der Akademiker zufließen zu sehen«.

42 Ebenda.

43 UAAbKW, Verwaltungsakten, Z. 64, J. 1851. Schreiben vom 17.09.1851.

44 Vorlesungsverzeichnis 1851, S. 8.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

keinen klar definierten akademischen Karriereweg. Dies dürfte auch der Grund dafür gewesen sein, dass beispielsweise Franz Theodor Kugler, seit 1833 als Privatdozent für Kunstgeschichte an der Universität Berlin tätig, 1843 in das Kultusministerium wechselte.[45] Ungeklärt waren damals ebenso die Aufgaben und Ziele, die an das Fach gestellt wurden. Auch wenn der Theologe und Kunstschriftsteller Gottfried Kinkel, seit 1846 außerordentlicher Professor »für die Fächer der neueren Kunst, Literatur und Kulturgeschichte« an der Universität Bonn, in diesem Jahr gegenüber seinem Freund Jakob Burckhardt äußerte: »Kunst- und Kulturhistoriker werden in ein paar Jahren hoffentlich reißend abgehen«,[46] so dürfte dieser besonders die neuen Perspektiven »in der Journalistik und der Erwachsenenbildung […, welche] einen Beitrag zur ästhetischen Bewusstseinsbildung der Bevölkerung versprachen«, im Auge gehabt haben.[47] Im Zentrum der damaligen Diskussionen über das Fach stand der Gedanke an eine Einflussnahme auf das öffentliche Leben.[48] Die Aufgabe in der Ausbildung des eigenen wissenschaftlichen Nachwuchses zu sehen, war zu diesem Zeitpunkt noch undenkbar. So betonte Eitelberger stets, »wie schwer und mühevoll er sich den Weg zur Kunstgeschichte erst selbst bahnen musste«.[49] Diesbezüglich formulierte er in einem Brief an Minister Alexander von Bach vom 8. März 1850: »Ich habe – der erste hier in Wien – einer auf wissenschaftliche Studien begründeten, unabhängigen Kunstkritik Bahn gebrochen, zum ersten Male bin ich als Dozent der Kunstgeschichte aufgetreten, und habe […] Ästhetik der bildenden Künste vorgetragen.«[50]

Besonderes Interesse verdient in diesem Zusammenhang Eitelbergers Bewerbungsschreiben für das *Polytechnikum* vom 26. Juni 1848, in dem er seine kunstgeschichtlichen Vorlesungen an ein spezifisches Publikum adressierte. Zum einen wandte er sich an die Studenten der Architektur, womit er früh ein zentrales Bedürfnis der historistischen Bauwirtschaft bediente. Nur wenige Jahre später setzte eine Gründungswelle kunsthistorischer Professuren an Polytechniken bzw. Bauschulen ein: 1855 die Berufung Jakob Burckhardts ans Polytechnikum in Zürich, 1857 die Wilhelm Lübkes an die Bauakademie Berlin, 1865 und 1868 die Einrichtung von Stellen an der Polytechni-

45 Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 316.

46 Zitiert nach W. Beyrodt, Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker. Darstellung und Briefwechsel, in: Veröffentlichung des Stadtarchivs Bonn, Bd. 23, Bonn 1979, S. 311.

47 Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 317. Franz Xaver Kraus bezeichnete noch 1874 die »Hebung des allgemeinen Geschmacks« als vorrangige Aufgabe der Kunstgeschichte. Kraus, Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen (zit. Anm. 22). Hierzu auch: Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 324.

48 Hierzu und zum Folgenden Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 317.

49 Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 34), S. 327.

50 AT-OeStA/AVA, Nachlässe AN Bach 4.3.8.

schen Schule in Stuttgart, an der Technischen Hochschule in Karlsruhe und an der Königlichen Gewerbeakademie in Berlin, 1869 dann an der Großherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule Darmstadt.[51] So hatte das Fach »Eingang in die Lehrpläne der Polytechniken gefunden, […] bevor es sich an den Universitäten durchsetzen konnte«.[52] Seine Aufgabe bestand darin, »der Baukunst Anregungen und sichere Grundlagen [zu] vermitteln, zugleich aber der geistigen und künstlerischen Bildung der gesamten Studentenschaft neue Impulse geben«.[53]

Dieser allgemeine Bildungsauftrag, der dem Fach bald einen festen Platz im bürgerlichen Bildungsstreben der gründerzeitlichen Gesellschaft sichern sollte,[54] galt auch Eitelbergers zweiter Zielgruppe: die Gewerbeleute, für die er am Sonntag über *Kunst in Bezug auf Handwerke, Handel etc.* lesen wollte. Geplant waren »populäre Vorlesungen«, die im ersten Studienjahr noch der technischen, im zweiten bereits beiden Abteilungen, also auch der kommerziellen, zugeordnet wurden.

Dieser populär-öffentliche Anspruch der Kunstgeschichte, Maßstäbe für die Gestaltung der eigenen Gegenwart zu setzen – eines der Hauptanliegen Eitelbergers sowie seiner Schüler[55] und ebenso von Kugler in Berlin kulturpolitisch vertreten[56] –, war auch 1852 im Stellenprofil von Eitelbergers außerordentlicher Professur für Kunstgeschichte an der Universität fest verankert. Zwar hatte hier der Minister, wie in der zeitgleichen Schaffung der kunstgeschichtlichen Professur in Bonn, für eine klare Abgrenzung von der Ästhetik gesorgt und mit einer grundsätzlichen methodischen Neuorientierung be-

51 Hierzu: Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 323.

52 Hierzu: ebenda, S. 323.

53 R. Rürup, Friedrich Theodor Vischer und die Anfänge der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Karlsruhe, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 113 (= N. F. 74), S. 417. Hierzu ebenso: K. Lankheit, Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik, in: Karlsruher Akademische Reden, N. F. 24, Karlsruhe 1966.

54 Hierzu: W. Schlink, »Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten …«. Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 3: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung (hg. von R. M. Lepsius), Stuttgart 1992, S. 65–81. Zum Thema der Wissenschaftspopularisierung siehe allgemein: A. W. Daum, Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert: bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutschen Öffentlichkeit, 1848–1914, Oldenburg 2002.

55 Hierzu: R. Stalla, unter Mitarbeit von A. Zeese, »Künstler und Gelehrter« – der Universalist Camillo Sitte. Ein Eitelberger-Schüler im Umfeld der »Wiener Schule für Kunstgeschichte«, in: R. Stalla, Camillo Sitte. Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte, Camillo Sitte Gesamtausgabe (hg. von K. Semsroth/M. Mönninger/C. Crasemann Collins), Bd. 5, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 9–86, bes. S. 39–76.

56 Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 317.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

deutende Impulse für die Autonomie des Faches gesetzt.[57] Doch war für den neuen Stelleninhaber neben seinen wissenschaftlichen Verpflichtungen, wie bereits im Organisationsstatut des *Polytechnikums* von 1812 präformiert, weiterhin auch die »Bedeutung für die Bildung und Veredlung des Geschmacks der gewerblichen Tätigkeit« festgeschrieben.[58] Zuvor hatte bereits Prof. Ficker in seinem Gutachten über Eitelbergers Lehrgesuch vom 19. November 1846 festgehalten, dieser »scheint offenbar zugleich den jungen, den angehenden Künstler im Auge zu haben, darum geht er auch auf das Technische ein«.[59] Dementsprechend bestand von den 200 inskribierten Hörern seiner Vorlesungen an der Universität »ein Drittel aus Handwerkern, das zweite Drittel aus Malern und privaten Interessenten, das letzte Drittel aus Studenten«.[60]

Damit sind in Eitelbergers Lehrangebot, mit dem er die Kunstgeschichte am *Polytechnikum* und an der Universität einführte, bereits die Grundzüge jenes von ihm im Oktober 1864 gestarteten öffentlichen Vorlesungsprogramms angelegt, das er nur wenige Monate nach Eröffnung des von ihm gegründeten *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* ins Leben rief. Dieses Programm avancierte innerhalb weniger Monate »zu einer kulturpolitisch wie volkspädagogisch erstrangigen Einrichtung der Stadt«.[61] Die Kunstgeschichte, hier in ein breites Fächerspektrum von Natur- und Geisteswissenschaften eingebunden, wurde, wie auch die anderen Vorlesungen, von prominenten Fachvertretern vorgetragen:[62] von Karl von Lützow, dem späteren Lehrstuhlbegründer am *Polytechnikum*, von Jacob von Falke, Eitelbergers Stellvertreter am Museum und erster Kustos, und von Moriz Thausing, Schüler Eitelbergers, seit 1864 an der Graphischen Sammlung des Erzherzogs Albrecht (Albertina) tätig und später

57 Hierzu: Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 34), bes. S. 321–324; Höflechner/Brugger, Etablierung der Kunstgeschichte (zit. Anm. 25), S. 11–18. Zur Lehrstuhlgründung in Bonn: A. Stange, Lehrstuhl und Institut für Kunstgeschichte an der Universität Bonn (Bonner Mitteilungen, 16), Bonn 1937; H. von Einem, Bonner Gelehrte der Kunstgeschichte von 1818 bis 1935, in: 150 Jahr Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1818–1968 (Bonner Gelehrte. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaften in Bonn, Bd. 5: Geschichtswissenschaften), Bonn 1968, S. 410–431; Dilly, Kunstgeschichte als Institution (zit. Anm. 14), S. 239–241; Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 319 f.

58 Hierzu: Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 34), S. 322 f.

59 AUW, PH PA 1553, Z. 2850, J. 1846.

60 Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 34), S. 323.

61 Stalla, »Künstler und Gelehrter« – der Universalist Camillo Sitte (zit. Anm. 55), S. 20.

62 Hierzu: G. Fabiankowitsch, Das Vermittlungsprogramm des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Ausst. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 175–192; Stalla, »Künstler und Gelehrter« – der Universalist Camillo Sitte (zit. Anm. 55), S. 21–29.

Professor für Kunstgeschichte an der Universität. Während sich diese Redner bevorzugt den historischen Fachthemen zuwandten,[63] widmete sich der Spiritus Rector des Vorlesungsprogramms, der mit einem Überblick »Über die hervorragenden Kunstwerke im österreichischen Museum« eröffnete, in den nachfolgenden Jahren besonders den aktuellen Themenfeldern der Kunstgeschichte.[64]

Eitelbergers Lehrtätigkeit am Polytechnischen Institut verdient auch im Hinblick auf seine nachfolgende Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* Beachtung. Hier gab es nämlich mit dem ehemaligen *Konservatorium für Wissenschaften und Künste* eine prominente, bereits 1817 über die Landesgrenzen hinaus wahrgenommene, technische Lehrsammlung mit weit gefächerten Beständen.[65] Sie war Ort »einer jährlichen öffentlichen Ausstellung von Fabrikats-Produkten«,[66] erhielt am 5. Dezember 1840 durch Schenkung der bedeutenden technologischen Sammlung des Kaisers Ferdinand beträchtlichen Zuwachs und wurde seit 1847 von Jakob Reuter, bis dahin Professor für Warenkunde, Zoologie und Mineralogie am *Polytechnikum*, als erstem Kustos betreut.[67] Unter ihm erhielt sie als »Instruktionsausstellung für Industrie und Gewerbe« ein neues Profil.[68]

Dieser Sammlung dürfte Eitelbergers besonderes Interesse gegolten haben, als er hier im Juni 1848 seine Vorlesungen *für Gewerbsleute über Kunst in Bezug auf Handwerke, Handel, etc.* beantragte. Vielleicht darf in ihr sogar ein erstrangiges Motiv für seine Bewerbung am Polytechnischen Institut gesehen werden. Hatte Franz Ficker bereits 1846 mit Blick auf das neue kunstgeschichtliche Lehrfach an der Universität die dortigen »dürftigen Hilfsmittel« beklagt,[69] so verwies Eitelberger Ende 1852, gleich nach seiner Ernennung zum außerordentlichen Professor, auf die dringliche Notwendigkeit »eines solchen Materials [für seine Vorlesungen], an der Universität ein solches aber nicht vorhanden ist«.[70] Dies zwang ihn zu einem *Ansuchen um Mitbenützug der Lehrmittel und Lokalitäten der Akademie der bildenden Künste* für seine kunstgeschichtlichen Vorlesun-

63 Hierzu: Stalla, »Künstler und Gelehrter« – der Universalist Camillo Sitte (zit. Anm. 55), S. 29–31.

64 1867 der »Kunst der Pariser Weltausstellung«, 1868 der »Kunstbewegung in Wien im Jahre 1868, mit Rücksicht auf die Architekten E. v. d. Nüll und A. v. Sicardsburg«, 1870 der »österreichischen Kunstindustrie in der heutigen Weltlage«. Dazu Stalla, »Künstler und Gelehrter« – der Universalist Camillo Sitte (zit. Anm. 55), S. 29–31.

65 Hierzu: Wöchentlicher Anzeiger für Kunst- und Gewerb-Fleiß im Königreich Bayern, 45, 08.11.1817, Sp. 660–664.

66 Ebenda, Sp. 663.

67 Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915 (zit. Anm. 1), S. 458f.

68 Österreichisches Biographisches Lexikon 1850–1950, Bd. 9, 1985, S. 99.

69 AUW, PH PA 1553, Z. 2850, J. 1846, Gutachten Franz Fickers über Eitelberger, 19.11.1846.

70 AUW, PH PA 1553, Z. 164, J. 1852, Schreiben Eitelbergers vom 13.12.1852.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

gen an der Universität, das er am 15. Dezember 1852 stellte und dabei festhielt, dass »auf diese Weise […] der Mangel eines Museums für die Universität wenigstens einiger Maßen ausgeglichen« würde.[71] Seinem Ansuchen wurde mit Schreiben des Direktors Christian Ruben vom 23. Januar 1853 unter Auflage strenger Bedingungen für den Schadensfall stattgegeben.[72] Die herausragende Bedeutung solcher Vorbildersammlungen für den kunstgeschichtlichen Unterricht verdeutlichte noch knapp 20 Jahre später Alfred Woltmann, Professor für Kunstgeschichte am Polytechnikum Karlsruhe und prominentes Sprachrohr des Faches, der forderte, neue Fachprofessuren nur in jenen Städten zu begründen, die auch über eine adäquate Sammlung verfügten.[73] Für Eitelbergers Lehrkonzept[74] bot die neue Instruktionsausstellung des Wiener *Polytechnikums* jedenfalls eine geeignete Grundlage. Unter dem Eindruck der Kunstsammlung Josef Daniel Böhms – im Vormärz Mittelpunkt der »Kunstgelehrtenwelt« Wiens und »Lehrmaterial für jüngere Künstler und junge strebsame Kunstgelehrte«[75] – ausgebildet, basierte es, neben der Erschließung des Gegenstands aus den schriftlichen Quellen, ganz maßgeblich auf »der technisch-historischen, direkten Beschreibung der Einzelkunstwerke«, um »damit der Gefahr theoretisierenden Geredes zu entgehen«.[76]

Doch nicht nur hinsichtlich Eitelbergers Lehrprogramm am *Polytechnikum* und seines Lehrkonzepts verdient die dortige Sammlung Aufmerksamkeit. Besondere Bedeutung kommt ihr auch mit Blick auf die spätere Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* zu.[77] Hinlänglich bekannt – und auch von Eitelberger

71 AUW, PH PA 1553, Z. 164, J. 1852.

72 AUW, PH PA 1553, Z. 181, J. 1853: *Akademie der bildenden Künste an phil. Fakultät der Univ. Wien: Bestätigung der Hörsaalbenutzung Eitelbergers und Bewilligung unter bestimmten Bedingungen.*

73 A. Woltmann, Die Kunstgeschichte und die Universitäten, in: Allgemeine Zeitung. Beilage zu Nr. 180 vom 29.06.1871, S. 321–323; hierzu ebenso Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 324.

74 Hierzu: Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte (zit. Anm. 24), S. 147 f.; ebenso A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin 2009, S. 31 f.

75 R. Eitelberger von Edelberg, Josef Daniel Böhm, in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 180–227, hier S. 198.

76 Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte (zit. Anm. 24), S. 157; T. Jenni/R. Rosenberg, Die Analyse der Objekte und das Studium der Quellen – Wiens Beitrag zur Etablierung einer universitären Kunstgeschichte, in: Reflexive Innenansichten aus der Universität. Disziplingeschichte zwischen Wissenschaft, Gesellschaft und Politik (hg. von K. A. Fröschl/G. B. Müller/T. Olechowski/B. Schmidt-Lauber), Wien 2015, S. 122–124.

77 Zur Gründungsgeschichte siehe: R. Eitelberger von Edelberg, Die Gründung des Österreichischen Museums. Erinnerungen aus der Zeit vom Juni 1862 bis 20. Mai 1864, in: ders., Österreichi-

selbst stets betont – ist hierfür die erstrangige Bedeutung des 1852 eröffneten *South Kensington Museums,* in dem die »Anwendung der Kunst im Handwerk« als Vorbild für die britische Bevölkerung in einem kommerziellen Kontext gezeigt werden sollte. Bisher kaum hinterfragt wurde hingegen die zentrale Rolle, die hierbei das ehemalige Konservatorium für Wissenschaften und Künste gespielt haben könnte. Ihm darf bei der Entwicklung dieser Idee vielleicht sogar eine Initialwirkung zuerkannt werden. Das *Österreichische Museum* sollte nämlich den Worten Eitelbergers zufolge »den vaterländischen Industriellen die Benützung der Hilfsmittel […] erleichtern, welche die Kunst und Wissenschaft für die Förderung der gewerblichen Tätigkeit und insbesondere für die Hebung des Geschmacks in so reichem Maße bieten«.[78] Diese Ziele waren nicht nur in der Satzung des Polytechnischen Instituts verankert, sondern sie galten auch insbesondere für die dortige Sammlung. Ihr kam dann beim Aufbau seines Museums auch eine große Bedeutung zu. Eitelberger, befugt durch ein allerhöchstes Handschreiben vom 7. März 1863, traf hier »persönlich die Auswahl« jener Exponate, die bei der Eröffnung den Grundstock des *Österreichischen Museums* bildeten.[79]

Eitelbergers zwischen 1849 und 1850 am Polytechnischen Institut in Wien wahrgenommene kunsthistorische Lehrtätigkeit bildet innerhalb seiner Laufbahn zwar nur eine kurze Episode. Gleichwohl darf ihr bei der Beurteilung seiner Pionierleistung hinsichtlich der Neubestimmung des Faches, dem er mit seiner akademischen, musealen und denkmalpflegerischen Tätigkeit, mit seinem Engagement für die zeitgenössische Kunst- und Kulturpraxis und mit seinen publizistischen und bildungspolitischen Interessen gemeinsam mit anderen zur Autonomie verhalf, ein besonderer Rang zuerkannt werden. Diese Lehrtätigkeit erhält vor dem Hintergrund der – oben vorgestellten – Diskussionen der Jahre 1810 bis 1812 um die Einrichtung der ersten kunsthistorischen Lehrkanzel in Wien besonderes Gewicht. Eitelberger war dann der Erste, der sich am *Polytechnikum* mit seinen Vorlesungen dezidiert an Architekten und Gewerbetreibende wandte und sich damit nicht nur den Aufgaben der Gegenwart stellte, sondern auch wichtige Weichenstellungen für die Zukunft vornahm. Umgekehrt verdankt Eitelberger dem spezifischen Profil des Instituts, insbesondere seiner bedeutenden Lehrsammlung, ganz offensichtlich zentrale Anregungen für sein späteres fachliches Selbstverständnis, mit dem er u.a. die Erzeugnisse der Kunst und Industrie in den Fokus rückte. Zugleich

---

sche Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 81–117; Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Ausst. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000; Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 74), S. 34f.

78 Eitelberger, Die Gründung des Österreichischen Museums (zit. Anm. 77), S. 100.

79 Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915 (zit. Anm. 1), S. 277.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

zeugen seine Vorlesungen am *Polytechnikum*, gemeinsam mit denen an der Universität und an der *Akademie der bildenden Künste*, von den damaligen Schwierigkeiten eines akademischen Karrierewegs, der in den 1850er Jahren innerhalb der Kunstgeschichte noch nicht vorgegeben war. Und sie erscheinen symptomatisch für eine Zeit, in der es noch keine strikte Trennung gab, wie das Fach an den unterschiedlichen Hochschultypen unterrichtet werden sollte.[80] Entsprechend zwiespältig präsentierte sich dann das Bild beim ersten internationalen Kunsthistorikerkongress 1873 in Wien, bei dem fast alle Fachkollegen der Polytechniken vertreten waren, Eitelberger als Veranstalter aber der alleinige Vertreter der universitären Kunstgeschichte war.[81] Diese sollte ihren Siegeszug im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vielerorts erst »auf maßgebliches Betreiben gerade der ›Polytechniker‹ […] antreten«.[82] In Wien war es jedoch umgekehrt: Hier war es Eitelberger, der Begründer der universitären Kunstgeschichte, der mit seinen Vorlesungen am *Polytechnikum* die dortige Lehrstuhlgründung mit vorbereitet hatte.

80 Hierzu u.a.: Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 323.

81 Ebenda, S. 321. Die Ankündigung zu dem Kongress in Wien in: Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 39, 11.07.1873, Sp. 617–619. Die Besprechung ebenda, Sp. 703–707.

82 Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach (zit. Anm. 21), S. 324.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

KUNSTPOLITIK UND KUNSTKRITIK

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Timo Hagen

Rudolf von Eitelberger – Architekturkritik zwischen politischer Positionierung und historistischem Normativismus

In seinem Aufsatz *Die deutsche Renaissance und die Kunstbestrebungen der Gegenwart* von 1875, den Rudolf von Eitelberger 1879 im zweiten Band seiner *Gesammelten kunsthistorischen Schriften* erneut veröffentlichte, beschäftigt sich der Autor mit dem großen Interesse, das seinerzeit in Kunstgeschichtsschreibung und Bauwesen der sogenannten deutschen Renaissance entgegengebracht wurde.[1] Er deutet dieses als Symptom einer im Zuge der Gründung des Deutschen Reiches aufgeflammten deutschen Nationalbewegung und konstatiert kritisch: »Die Geschichte ist nicht dazu da, National-Eitelkeiten zu schmeicheln. […] Mit Schlagwörtern, der Tagespolitik entlehnt […], kann Niemandem gedient sein.«[2]

Diese ablehnende Haltung tagespolitisch motivierter Konjunkturen von »Nationalstilen« gegenüber darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass Eitelbergers kunsthistorisches Denken selbst nicht frei von nationalen Kategorisierungen war. Zudem verfolgte er in vielen seiner zahlreichen Äußerungen zum zeitgenössischen Baugeschehen eine explizit vorgetragene kulturpolitische Agenda, die durchaus auf die wechselnden politischen Verhältnisse reagierte.

Wie Eitelberger dabei vorging, wie er die Gattung der Architekturkritik nutzte, um einerseits seine Vorstellung von der kulturellen Identität Österreichs durchzusetzen und so stabilisierend nach innen zu wirken und andererseits die Stellung des Habsburger Reichs im Konzert der europäischen Mächte auszuloten und zu mehren, soll Gegenstand des folgenden Beitrags sein.

---

1 R. Eitelberger von Edelberg, Die deutsche Renaissance und die Kunstbestrebungen der Gegenwart [verfasst August 1875], in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 11, 1876, S. 74–85, S. 106–112, wieder abgedruckt unter dem Titel: Die deutsche Renaissance und die Kunstbewegungen der Gegenwart, in: ders., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 370–404; im Folgenden nach dem Wiederabdruck zitiert.

2 Eitelberger, Die deutsche Renaissance (zit. Anm. 1), S. 402 f.

Ausgehend von Eitelbergers bislang kaum beachtetem Aufsatz *Die kirchliche Architektur in Österreich*[3], den er 1853, kurz nach seiner Ernennung zum ersten außerordentlichen Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien, erstmals veröffentlichte, wird dabei der Bogen geschlagen bis zu seiner Kritik der ›deutschen Renaissance‹ Ende der 1870er Jahre, die sich selbst als kulturpolitische Attacke erweisen wird. Eine wichtige Zwischenstation bildet dabei Eitelbergers ebenfalls noch nicht eingehend analysierter Beitrag *Die Renaissance in Wien* von 1871.[4] Damit wird ein Zeitraum abgedeckt, der nicht nur für die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in Wien unter maßgeblicher Mitwirkung Eitelbergers ein entscheidender war und in dem das Bauwesen durch die Wiener Stadterweiterung in Form der Ringstraße enormen Auftrieb erhielt.[5] Es ist zugleich eine Zeit zahlreicher, die Stellung der Habsburgermonarchie in Europa erschütternder politischer Brüche: Sie schließt den Neoabsolutismus in Reaktion auf die gescheiterte Revolution von 1848/49 ebenso ein wie die Verluste der habsburgischen Besitzungen in Italien infolge der italienischen Unabhängigkeitskriege 1859 und 1866, das Ende des Deutschen Bundes als Resultat der österreichischen Niederlage im Krieg gegen Preußen 1866, den Österreichisch-Ungarischen Ausgleich von 1867 und schließlich die deutsche Reichsgründung im Nachgang des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71.

Es wird zu fragen sein, welche Relevanz diese Ereignisse für Eitelbergers architekturkritische »Positionierung« Österreichs im internationalen Baugeschehen hatten. Der Begriff der »Positionierung« wird hier im Sinne Michaela Mareks verwendet, um Äuße-

3 R. Eitelberger von Edelberg, Die kirchliche Architektur in Oesterreich I–IV, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 1, 1853, Nr. 1 (03.01.), S. 5, Nr. 2 (10.01.), S. 10–12, Nr. 5 (31.01.), S. 29 f., Nr. 6 (07.02.), S. 34 f. Der Text wurde 1852 verfasst und später mit einigen stilistischen Überarbeitungen erneut veröffentlicht in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 349–379.

4 Die Renaissance in Wien [Referat eines Vortrags von Rudolf Eitelberger von Edelberg], in: Neue Freie Presse, Nr. 2617, 06.12.1871, Abendblatt, S. 4; Neuabdruck in: Deutsche Bauzeitung, 6, 1872, S. 10–12.

5 Zu Eitelbergers Beitrag zur Institutionalisierung der Kunstgeschichte siehe M. Rampley, The Idea of a Scientific Discipline: Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna, 1847–1873, in: Art History, 34, 2011, H. 1, S. 54–79. Grundlegend zur Ringstraße: Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph (hg. von R. Wagner-Rieger), 11 Bde., Graz 1969–1970, Wiesbaden 1972–1981 und zuletzt: Die Ringstraße. Das Buch (hg. von A. Fogarassy), Ostfildern 2014; Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße (Ausst.-Kat., Wien Museum, hg. von A. Nierhaus), Wien 2015; H. R. Stühlinger, Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße. Entstehung, Projekte, Auswirkungen, Basel 2015; Vom Werden der Wiener Ringstraße (hg. von H. R. Stühlinger), Wien 2015.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

rungen gesellschaftlicher Ordnungsvorstellungen zu beschreiben – und zwar solche, die weniger mit dem Ziel getätigt wurden, dauerhafte Gültigkeit zu erlangen, als vielmehr im Kontext des jeweils aktuellen identitätspolitischen Diskurses situativ und auf diesen abgestimmt erfolgten.[6] Solche nach innen wie nach außen wirkenden politischen Positionierungen sind jedoch nicht der einzige Antrieb und Faktor des architekturkritischen Schaffens Eitelbergers. Neben dem Selbstverständnis und ästhetischen Empfinden des Autors bestimmten spezifische Geschichtsbilder und Epochenkonzepte bzw. der Wille, diese zu vermitteln, sein Schreiben über die historisch inspirierte Architektur seiner Zeit – ein Phänomen, das hier als »historistischer Normativismus« bezeichnet werden soll.

Zum Stilverständnis Eitelbergers

Der erwähnte Text zur kirchlichen Architektur in Österreich von 1853 bietet auch deshalb einen geeigneten Ausgangspunkt für die folgenden Untersuchungen, weil Eitelberger hier seine Auffassung von (Bau-)Kunst und ihren Aufgaben im Allgemeinen und von Baustilen und den diese konstituierenden Faktoren im Besonderen darlegt.

Zu den konstitutiven Elementen eines Baustils zählt Eitelberger die naturräumlichen Gegebenheiten, das zur Verfügung stehende Material und die Techniken zu seiner Bearbeitung sowie sonstige historische Rahmenbedingungen, daneben aber auch Sitten und Gebräuche seiner Entstehungszeit,[7] insbesondere das »religiöse Gefühl und andere geistliche Einflüsse«[8] sowie das »psychische Leben des Volkes«[9], aus dem der Stil hervorgeht. Auf der Grundlage weiterer Schriften des Autors nennt Edwin Lachnit zudem künstlerische Individualität als einen zusätzlichen Faktor des Eitelberger'schen Kunstverständnisses.[10]

Für Eitelberger ist ein Baustil demnach kein heuristisches Konzept, sondern ein empirischer Befund, in dem sich je ein »bestimmte[r] Volkscharakter architektonisch repräsentirt«[11]. Entsprechend könne man von der Architektur auf die »geistigen und sittlichen Grundlagen«[12] eines Volkes und dessen Entwicklungsstand schließen.

6 Vgl. M. Marek, Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung, Wien/Köln/Weimar 2004, S. 10.

7 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), S. 11.

8 Ebenda, S. 29.

9 Ebenda, S. 11.

10 E. Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 14 f.

11 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), S. 11.

12 Ebenda, S. 12.

Zugleich schreibt Eitelberger der Baukunst eine ethische Aufgabe zu, nämlich die Überlieferung der traditionellen künstlerischen Ausdrucksmittel zur Verkörperung kultureller Spezifika einer Gemeinschaft. Wer diese Traditionen vernachlässige, drohe »augenblicklich in ein leeres Nichts, in ein Meer von Zufälligkeiten« hineinzugeraten – Architektur, die sich nicht auf eine etablierte Formensprache stütze, werde demnach unverständlich und somit inhaltsarm.[13] Sie kann, folgt man dieser Sichtweise, ihre volkspädagogische Aufgabe der Vermittlung kultureller Gemeinschaftswerte nicht länger übernehmen, »die Massen« drohen »sittlicher Barbarei anheimzufallen«, werden orientierungslos.[14]

Diese Überzeugungen brachten Eitelberger dazu, einerseits das zeitgenössische Baugeschehen kritisch zu begleiten, um es in Richtung einer ›historisch korrekten‹ Formensprache im oben genannten Sinn zu lenken und andererseits durch architekturhistorische Forschung das notwendige Grundlagenwissen hierfür zur Verfügung zu stellen.[15]

Bezüglich der Frage, an welche Bautraditionen konkret anzuknüpfen sei, vertrat Eitelberger im Laufe des hier zu untersuchenden Zeitraums durchaus unterschiedliche Standpunkte. Im Beitrag von 1853 bezeichnet er die gesamte heimische Architekturgeschichte der Neuzeit als eine Verfallszeit, weil die Orientierung an der transalpinen klassischen Tradition seit der Renaissance zu einem »Vergessen der organisch aus den Bedürfnissen und dem Volksbewußtsein hervorgewachsenen Kunstformen« des deutschen Volkes geführt hätte.[16] Daraus leitet Eitelberger aber nicht die Forderung nach einem mittelalterlichen Einheitsstil im Baugeschehen der Gegenwart ab, sondern betont die unterschiedliche Eignung bestimmter historischer Stile für bestimmte Bauaufgaben. Er spricht diesbezüglich von einer »geistigen Wahlverwandtschaft« bestimmter »Seelenzustände und Kulturstufen« bzw. der sie repräsentierenden Baustile mit bestimmten Bauaufgaben. Die Diversität der Bauaufgaben sei ein zu berücksichtigendes Resultat des modernen bürgerlichen Lebens, das sich durch eine nie dagewesene Vielgestaltigkeit auszeichne.[17]

Abgelehnt wird hingegen die Kombination unterschiedlicher Stile in ein und demselben Bau, vielmehr sei nach den »reinen Elementen eines jeden Styles« (und damit der

13 Ebenda, S. 5.

14 Ebenda.

15 Eine solche Auffassung von einer »Doppelfunktion des Kunsthistorikers«, dessen wissenschaftliche Grundlagenforschung in gegenwartsorientierte Kunstkritik mündet, konnte Lachnit auch bei Eitelbergers Mitarbeiter Jacob Falke nachweisen. Vgl. Lachnit, Die Wiener Schule (zit. Anm. 10), S. 15 f.

16 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), S. 5.

17 Ebenda, S. 10 f., direktes Zitat S. 11.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 1: Wien, k. k. Hof-Operntheater, Eduard van der Nüll und August Sicard von Sicardsburg, historische Ansichtskarte aus dem Verlag Ledermann, 1907, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

von diesem repräsentierten Kultur) zu streben.[18] Entsprechend kritisch sah Eitelberger auch die von ihm sogenannte romantische Architektur und deren Wiener Hauptwerk, die Hofoper von Eduard van der Nüll und August Sicard von Sicardsburg (1861–1869), mit ihrer freien Kombination von Stilelementen unterschiedlicher Provenienz (Abb. 1).[19] Das angemessene Verhältnis von künstlerischer Freiheit und Berücksichtigung der ›historisch korrekten‹ Grundprinzipien eines jeden Stils war für Eitelberger ein wichtiges Kriterium bei der Beurteilung zeitgenössischer Architektur. Demnach lehnte er auch ein gleichsam archäologisches Kopieren von Einzelformen, das eine Anpassung der Traditionen an die Bedürfnisse der Gegenwart ausschloss, ab.[20] Der letztgenannte »Irrweg« sei insbesondere eine »deutsche Krankheit«, die mit »dem Drange dieser Nation nach Gründlichkeit« zusammenhänge.[21]

18 Ebenda, S. 11.

19 A. Pötschner/R. Franz, Der Wiener Styl. Stildebatten während der Entstehung der Ringstraße, in: Stühlinger (Hg.), Vom Werden der Wiener Ringstraße (zit. Anm. 5), S. 276–295, hier S. 279–281.

20 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), insb. S. 10, S. 12.

21 Ebenda, S. 11.

Die großdeutsche Perspektive in Eitelbergers Schriften bis 1871

Für zukünftige Kirchenbauten forderte Eitelberger ein »Anschließen an lebendige Traditionen der Kunst, in Italien an die Italienische, in Deutschland an die Deutsche; in Oesterreich speziell hätte man guten Grund sich der einheimischen Denkmale mehr zu erinnern, als es bisher der Fall war.«[22] Hierzu suchte er durch sein Engagement für die *k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale,* die ihre Arbeit 1853, im Jahr des ersten Erscheinens des Artikels zur kirchlichen Architektur, aufnahm, sowie durch in die Kronländer und die daraus resultierenden Publikationen den Boden zu bereiten.[23] Eitelberger, während der Revolutionszeit als politischer Journalist tätig, war seinerzeit für eine Annäherung Österreichs an Deutschland eingetreten, die österreichische Monarchie sollte zu einem »organischen Gliede eines großen Deutschlands« werden, dabei aber ein freier Staat in Form einer konstitutionellen Monarchie bleiben, der den Nationalitäten und Konfessionen gleiche Rechte gewähre.[24] Auch nach der Revolution hoffte das deutschliberale Bürgertum, dem Eitelberger wie alle zeitgenössischen Wiener Kunstkritiker angehörte,[25] auf eine Annäherung von Österreich und Preußen, die um die Vorherrschaft im Deutschen Bund rangen.[26] Eitelberger wünschte, dass dieser Annäherungsprozess durch die Erkenntnis gemeinsamer kultureller Tradi-

22 Ebenda, S. 35.

23 Zu den Anfängen der *Central-Commission* siehe: W. Frodl, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 13), Wien/Köln/Graz 1988; zu Eitelberger als Denkmalpfleger und Denkmalkundler siehe den Beitrag von Matthias Noell in diesem Band; siehe außerdem: A. Auf der Heyde, Il Friuli e il suo patrimonio artistico negli scritti di Rudolf Eitelberger von Edelberg: questioni di metodo e politiche della tutela, in: La conservazione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli nell'Ottocento (hg. von G. Perusini/R. Fabiani), Udine 2014, S. 15–26; M. Rampley, The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918, University Park/PA 2013, S. 21–26.

24 T. von Borodajkewycz, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: Festschrift für Hans Sedlmayr (hg. von K. Oettinger/M. Rassem), München 1962, S. 321–348, hier S. 324 f., direktes Zitat auf S. 325; R. Eitelberger von Edelberg, Was hat die Kunst von den Bewegungen der Gegenwart zu hoffen oder zu fürchten? Vorlesung, gehalten bei Eröffnung des Sommer-Curses an der Wiener Hochschule, in: Wiener Zeitung, Nr. 105, 14.04.1848, S. 497 f., und Nr. 106, 15.04.1848, S. 501 f., hier S. 501.

25 E. Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979, S. 437.

26 Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte an deutschsprachigen Universitäten war eines der kleineren Felder, auf dem die Rivalität zwischen Österreich und Preußen ausgetragen wurde. In diesem Zusammenhang ist auch die Ernennung Eitelbergers zum Professor zu sehen (Rampley, The Idea of a Scientific Discipline [zit. Anm. 5], S. 61 f.).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

tionen – im Zuge des Studiums der eigenen Baugeschichte und ihrer Rezeption im Neubauwesen – unterfüttert werde:

> Von der tieferen Erkenntnis unserer Kunst und unserer Bauwerke an der Donau, der Elbe und in der alten polnischen Königsstadt ausgehend, wird sich der Uebergang zu der Kunst des übrigen Deutschland leicht finden; leichter werden wir auf diese Weise uns als Glieder desselben Bundes, als Genossen derselben Kunstrichtung fühlen, als durch einen umgekehrten Versuch.[27]

Nicht der Import deutscher Vorbilder sollte also nach Eitelberger zu einem großdeutschen Selbstverständnis führen, sondern die Erkenntnis des deutschen Erbes in der einheimischen Baukunst und dessen Weitertradierung. Bemerkenswert ist die gleichsam ›binnenkolonisatorische‹ Einbeziehung der »polnischen Königsstadt« Krakau, die erst 1846 von Österreich annektiert worden war und nicht zum Gebiet des Deutschen Bundes gehörte, in das ›großdeutsche‹ Bauerbe. Demnach war Eitelberger Verfechter einer großdeutsch-mitteleuropäischen Lösung, die weit über die Grenzen des alten Reiches hinausgegriffen und auch die transleithanischen Gebiete der Habsburgermonarchie miteinbezogen hätte. Eine solche Lösung wurde von Österreich angestrebt, um sich eine hegemoniale Stellung innerhalb des Bundes zu sichern.[28] Eitelberger schien sie offenbar deshalb möglich, weil er trotz seines Eintretens für eine Gleichberechtigung aller Nationalitäten 1848 von einer kulturellen Hegemonie des Deutschtums auf dem gesamten Gebiet der Monarchie (möglicherweise mit Ausnahme der italienischen Kronländer) ausging.[29] Diese Grundüberzeugung tritt auch in Eitelbergers architekturhistorischen Schriften zum Bauerbe der Kronländer zutage. So konstatierte er 1856 eine Bindung der romanischen Architektur in Ungarn an die Baukunst Mitteleuropas, die sich von der oberen Donau und vom Rhein in einer Wellenbewegung von West nach

27 Eitelberger, Kirchliche Architektur, (zit. Anm. 3), S. 35. – Dies widerlegt die in der Forschungsliteratur anzutreffende Auffassung, Eitelberger habe nach dem Scheitern der Revolution seine »youthful sympathy for German nationalism« hinter sich gelassen (J. Bakoš, Discourses and Strategies. The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses [Schriftenreihe der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 5], Frankfurt a. Main u.a. 2013, S. 176f.).

28 J. Müller, Der Deutsche Bund 1815–1866 (Enzyklopädie deutscher Geschichte, 78), München 2006, insb. S. 35.

29 1848 hatte Eitelberger auch die Ansicht geäußert, dass der Schutz Österreichs und seiner Nationalitäten vor russischer Willkürherrschaft nur durch den Anschluss an Großdeutschland zu gewährleisten sei, was eine »Hegemonie des Deutschen Elements« bedinge, die von den anderen Nationalitäten um des Schutzes ihrer Rechte willen zu akzeptieren sei (Eitelberger, Vorlesung, 1848 [zit. Anm. 24], S. 501).

Ost ausgebreitet habe.[30] Dies impliziert eine deutsche Prägung der romanischen Architektur Ungarns und kann als Legitimation des österreichischen Herrschaftsanspruchs über Ungarn, dessen Autonomiebestrebungen mit der Niederwerfung der Revolution zunächst in die Schranken gewiesen worden waren, gelesen werden.[31] Eitelberger unterstützt diesen Eindruck, wenn er bemerkt, dass die Herausstellung der mitteleuropäischen Provenienz der romanischen Architektur in Ungarn in der Vergangenheit vor allem durch »politische Leidenschaften« verhindert worden sei.[32] Mit ähnlichem Impetus widmete er sich 1857 den mittelalterlichen Bau- und Kunstwerken von Cividale im Friaul, das bis zum Dritten Italienischen Unabhängigkeitskrieg 1866 dem Königreich Lombardo-Venetien innerhalb der Habsburgermonarchie angehörte, als einem Ausdruck der »ungebrochene[n] deutsche[n] Sitte der Langobarden«[33].

Mit Blick auf die kirchliche Architektur der Gegenwart hoffte Eitelberger, dass ein Anlehnen an einheimische Traditionen eine »Zersplitterung der geistigen Kräfte« verhindern könne, und schrieb 1853 fast beschwörend: »Die politischen Bande zwischen dem Deutschen Staate[34] sind fester geknüpft als je, mehr als je sind die geistigen Berührungspunkte mit den übrigen deutschen Staaten gesucht und gefunden wor-

30 R. Eitelberger von Edelberg, Bericht [vom 1. April 1856] über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, S. 91–140; vgl. dazu auch: Bakoš, Discourses and Strategies (zit. Anm. 27), S. 178.

31 A. Auf der Heyde, Gli inizi della Zentral-Commission di Vienna. Un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850–75), in: Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra die frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Absburgico (1850–1918) (hg. von G. Perusini/R. Fabiani), Vicenza 2008, S. 23–38, hier S. 24; ders., Il Friuli (zit. Anm. 23), S. 20f.; E. Marosi (Hg.), Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930 (Ausst.-Kat. Wien, Collegium Hungaricum), Budapest 1983, S. 16f.; Rampley, The Idea of a Scientific Discipline (zit. Anm. 5), S. 63f. – Eitelberger ging zwar von einem grundsätzlich christlich-übernationalen Charakter des romanischen Stils aus, konstatierte jedoch gleichsam dialektale Prägungen durch die aus seiner Sicht kulturtragenden romanisch-germanischen Nationen des Mittelalters (vgl. R. Eitelberger von Edelberg, Der romanische Baustyl im Verhältnis zu den anderen Baustylen des Mittelalters (Zur Orientierung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie III), in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, Nr. 7, S. 117–121, hier S. 118).

32 Eitelberger, Ausflug nach Ungarn (zit. Anm. 30), S. 95f.

33 R. Eitelberger von Edelberg, Cividale in Friaul und seine Monumente, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 2, 1857, S. 233–258, hier S. 235; siehe dazu: Auf der Heyde, Il Friuli (zit. Anm. 23), insb. S. 21f.

34 In der Veröffentlichung von 1879 heißt es, der zwischenzeitlichen Auflösung des Deutschen Bundes Rechnung tragend, stattdessen »mit dem deutschen Staate« (Eitelberger, Kirchliche Architektur [zit. Anm. 3], S. 374).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

den.«[35] Bekanntlich kam es jedoch anders: Der preußisch-österreichische Dualismus mündete in den Deutschen Krieg, der mit der Niederlage der österreichischen Seite in der Schlacht bei Königgrätz endete und eine Auflösung des Deutschen Bundes 1866 nach sich zog.

Doch auch danach bewahrte sich Eitelberger eine, vorsichtig formuliert, ›deutschfreundliche‹ Haltung, wie ein am 17. Oktober 1870 in Wien gehaltener Vortrag,[36] der bezeichnenderweise mit anerkennender Bemerkung 1871 in der Leipziger Kunst-Chronik veröffentlicht wurde,[37] nahelegt. Darin bemerkte Eitelberger zum Thema »Der deutsch-französische Krieg und die Kunstindustrie«, dass nach der französischen Kapitulation von Sedan vom 2. September 1870 »Duodez-Nationen und halbbarbarische Völker« nun nicht mehr an der Machtstellung des deutschen Volkes rütteln dürften,[38] und äußerte die Hoffnung, »daß die Deutschen wieder jene Weltstellung einnehmen werden, die sie vor dem dreißigjährigen Kriege inne hatten […]«.[39] Das geeinigte Deutschland stelle keine Gefahr für Österreich dar, hingegen hätten »die deutschen Armeen für die österreichische Kunstindustrie gearbeitet«, deren schärfster Konkurrent Frankreich sei.[40] Österreich, die »Ostmark der Deutschen«,[41] sei mit Deutschland geographisch, wirtschaftlich, historisch, sprachlich und kulturell verbunden und habe bis in die Gegenwart an dessen Entwicklung als »Culturstaat«[42]

35 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), S. 35.

36 Eine »ausführliche Skizze« des Vortrags erschien zuerst unter dem Titel: Der Einfluß der politischen Ereignisse auf die Kunst-Industrie, in: Die Presse, Nr. 299, 29.10.1870, S. 1 f.; es folgte eine demgegenüber erweiterte und mit kleineren stilistischen Variationen versehene Kleinschrift unter dem Titel: Die österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage. Vortrag gehalten im k.k. österreichischen Museum am 27. October 1870, Wien 1871; diese wurde erneut veröffentlicht unter dem Titel: Der deutsch-französische Krieg und sein Einfluss auf die Kunst-Industrie Österreichs (Vortrag, gehalten im Oesterreichischen Museum am 27. October 1870), in: Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, II (zit. Anm. 1), S. 316–343; siehe außerdem den Bericht über den Vortrag: Einfluß der politischen Ereignisse auf die Kunst-Industrie, in: Neue Freie Presse, Nr. 2216, 28.10.1870, S. 7.

37 Der deutsch-französische Krieg und die Kunstindustrie [Referat eines Vortrages von R. Eitelberger von Edelberg], in: Kunst-Chronik, 6, 1871, S. 17–19. Der abgedruckte Text orientiert sich an dem Artikel aus der *Presse* (zit. Anm. 36).

38 Denkbar ist, dass diese Äußerungen Eitelbergers u.a. auf Dänemark, das Preußen und Österreich im Deutsch-Dänischen Krieg 1864 unterlegen war, und die Nationalbewegung in den polnischen Teilungsgebieten unter preußischer und österreichischer Herrschaft abzielten.

39 Eitelberger, Der Einfluß (zit. Anm. 36), S. 1.

40 Ebenda, S. 2.

41 Eitelberger, Österreichische Kunst-Industrie (zit. Anm. 36), S. 24.

42 Ebenda, S. 14.

Anteil gehabt.[43] Daraus resultiere der vollständig »allgemein-deutsche Charakter« der österreichischen Kunst. Diese historisch gegründete Verbindung, die Eitelberger gar zum »altösterreichischen Staatsprincip« erhebt und die sich gegenwärtig in der Aktivität deutscher Architekten beim Bau der Ringstraße äußere (Eitelberger nennt konkret Gottfried Sempers Entwürfe für das Kaiserforum und Friedrich Schmidts Pläne für das Wiener Rathaus), müsse auch in Zukunft anerkannt werden.[44] Deutschland, das sich nun auf dem Weg zum »Machtstaat« befinde,[45] und Österreich, das in Deutschland seinen wichtigsten Absatzmarkt habe, könnten nur im Verbund zur »Weltgrossmacht« aufsteigen.[46] Eitelbergers Gebrauch des Begriffspaars Kulturstaat/Machtstaat steht die Verwendung dieser Termini in der jüngeren Forschung zur Kulturpolitik der Donaumonarchie diametral entgegen. Letztere konstatiert eine durch die deutsche Reichsgründung befeuerte österreichisch-deutsche Konkurrenzsituation, in der Österreich als »Kulturstaat« gegenüber dem neuen deutschen »Machtstaat« positioniert werden sollte.[47] Eitelberger behielt hingegen seine Haltung auch nach der in seinem Vortrag antizipierten Reichsgründung vom Januar 1871 zunächst bei, was die Publikation desselben als eigenständige Schrift in diesem Jahr nahelegt. Eine Gefahr für die Integrität Österreichs sah Eitelberger nicht im aufstrebenden Deutschland, sondern vielmehr in den Nationalbewegungen der slawischen und romanischen Nationalitäten Cisleithaniens.[48]

---

43 Ebenda, S. 24 f.

44 Ebenda, S. 29. – In einer 1878 verfassten und 1879 veröffentlichten Schrift über Friedrich von Schmidt bekräftigte Eitelberger diese Sichtweise. Wenn Wien nun auch kein politischer »Vorort der deutschen Nation« mehr sei, so habe es diese Rolle auf architektonischem Gebiet unbestritten beibehalten (R. Eitelberger von Edelberg, Friedrich Schmidt. Biographische Skizze [geschrieben 1878], in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I [zit. Anm. 3], S. 380–426, hier S. 388).

45 Eitelberger, Österreichische Kunst-Industrie (zit. Anm. 36), S. 14.

46 Ebenda, S. 30.

47 A. Gottsmann, Staatskunst oder Kulturstaat? Die Kunstpolitik im Selbstverständnis der Donaumonarchie/Staatliche Kunstpolitik in Österreich 1848–1914 (Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, 1), Wien/Köln/Weimar 2017, S. 228 f.; D. Reynolds-Cordileone, The Austrian Museum for Art and Industry: Historicism and National Identity in Vienna 1863–1900, in: Austrian Studies, 16, 2008 (From »Ausgleich« to »Jahrhundertwende«: Literature and Culture, 1867–1890), S. 123–141, hier S. 140 f. – Beide Autoren zitieren Eitelbergers Schrift zum Deutsch-Französischen Krieg und bemerken auch die daraus hervorgehende deutschfreundliche Haltung des Autors (Gottsmann, Staatskunst oder Kulturstaat, 2017, S. 65 f.; Reynolds-Cordileone, Austrian Museum, S. 127). Gleichwohl findet diese Haltung und Eitelbergers Gebrauch des Begriffspaares in den Schlussfolgerungen der beiden Überblickswerke m. E. keine angemessene Berücksichtigung.

48 Eitelberger, Österreichische Kunst-Industrie (zit. Anm. 36), S. 18 f., S. 24, S. 33 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Französische Architektur als Gegenbild

In Frankreich sah Eitelberger Österreichs größten Konkurrenten auf dem für die heimische Kunstindustrie wichtigen deutschen Markt. Er beklagte eine Hegemonie schlechten französischen Geschmacks, der »wie ein Alp auf der deutschen wie auf der österreichischen Kunstindustrie« laste und Publikum und Produzenten in Beschlag nehme.[49]

Bereits 1853 hatte Eitelberger mit Blick auf das zeitgenössische Architekturgeschehen in Frankreich eine »französische Krankheit« diagnostiziert und damit die Begeisterung dortiger Gelehrter und Künstler für byzantinische Kunst gemeint. Letztere sei das Produkt einer barbarischen Verfallszeit, des Niedergangs der antiken Kultur, einer Zeit, in der »Fäulniß [sic!] in alle Adern des Lebens sich einnistete«.[50] Das für ihn nicht nachvollziehbare Interesse an dieser Kunst deutet Eitelberger als Gegenreaktion auf überhastete Modernisierungsprozesse im Zuge der Industrialisierung und als »polaren Gegensatz zu den Ausartungen des Sozialismus und Kommunismus« (gemeint ist die klassizistische Revolutionsarchitektur der Zeit um 1800).[51] Tatsächlich verband sich mit dem Rückgriff auf byzantinische Gestaltungsmuster in der Kirchenbaukunst die Hoffnung katholischer Kreise in Frankreich auf eine christliche Erneuerung (so etwa im Fall der von Léon Vaudoyer entworfenen Kathedrale Sainte-Marie-Majeure in Marseille, die 1852 begonnen wurde).[52] Durch eine Suche nach byzantinischen Traditionslinien in der romanischen Bautradition Frankreichs (insbesondere in Aquitanien) wurde der Stil zudem national aufgewertet.[53] Eitelberger schloss hingegen auf »tiefe Verirrungen des Geschmackes der [französischen] Nation, auf eine Verwirrung der geistigen und sittlichen Grundlagen des Volkes«.[54] Seine Thesen illustrierte er anhand der 1844 geweihten Kirche Saint-Vincent-de-Paul (»hl. Vinzenz und hl. Paul«), die unter wesentlicher Beteiligung des Architekten Jakob Ignaz/Jacques Ignace Hittorf errichtet und nach dessen Vorgaben in Anlehnung an byzantinische Mosaiken polychrom ausgemalt wurde (Abb. 2).[55] Die Termini, mit denen Eitelberger diesen und andere Bauten beschreibt (»Ausartung des Geschmackes«, »buntes Flitterwerk«, Produkt eines »extravaganten Geistes«, »Theatereffekte«), tauchen so oder ähnlich in seinen Äußerungen zu

49 Eitelberger, Der Einfluß (zit. Anm. 36), S. 1.
50 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), S. 11.
51 Ebenda, S. 11 f., hier S. 12.
52 B. Bergdoll, Léon Vaudoyer. Historicism in the Age of Industry, New York (u.a.) 1994, insb. S. 248 f., S. 258–265, S. 274.
53 J. B. Bullen, Byzantium Rediscovered. The Byzantine Revival in Europe and America, London/New York 2003, S. 57–59.
54 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), S. 12.
55 M. Kiene, Jacques Ignace Hittorff: précurseur du Paris d'Haussmann, Paris 2011, S. 89–94.



Abb. 2: Paris, Saint-Vincent-de-Paul, Jacques Ignace Hittorf, 1792–1867, Blick aus dem Mittelschiff zum Sanktuarium.

französischer Architektur immer wieder auf. Der Autor scheint dabei allerdings weniger von den Bauten auf die französische »Volkspsychologie« geschlossen zu haben, als dass er von stereotypen Annahmen über die Beschaffenheit des französischen »Nationalcharakters« ausging und diese in die Architektur gleichsam hineinlas. Im Fall der Kirche Saint-Vincent-de-Paul war es da auch unerheblich, dass ihr Entwerfer eigentlich aus Köln stammte und wiederholt die Staatsbürgerschaft gewechselt hatte.[56]

Wie Richard Kurdiovsky gezeigt hat, fungierte französische Architektur, namentlich diejenige des seit 1852 systematisch zum urbanen »Sinnbild des Second Empire« umgestalteten Paris, zugleich als »Vor- und Gegenbild« des Ausbaus Wiens zur imperialen Metropole. Dabei wurde Paris zwar als Kunstzentrum wahrgenommen, diese Kunst jedoch oftmals als prunksüchtig, oberflächlich, modisch, gedankenlos und lediglich auf schönen Schein aus abgewertet.[57] Gängige deutschnationale Klischees vom Wesen der Romanen, die typischerweise mit dem angeblichen geistigen und seelischen Tiefgang der Deutschen, ihrer Innerlichkeit, kontrastiert wurden, klin-

56 Ebenda, S. 9.

57 R. Kurdiovsky, »Die baulichen Vorgänge in Paris ließen so vieles für Wien hoffen […]«. Paris als Vor- und Gegenbild der Architektur der frühen Ringstraßenzeit, in: Nierhaus (Hg.), Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße (zit. Anm. 5), S. 51–55.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

gen hier durch.[58] Solcherlei Kritik bezog sich keinesfalls nur auf neobyzantinische Bauten: So geißelte Eitelberger 1869 die Rezeption französischer Barockarchitektur durch Schüler van der Nülls in Wien, weil sie »nicht unser Fleisch und Blut« sei. »Das Romanische, mag es wälsch oder fränkisch sein, bleibt uns ewig fremd.«[59] Hintergrund solcher Äußerungen könnten, wie Kurdiovsky bemerkt, neben der national aufgeheizten Stimmung zur Zeit des Deutsch-Französischen Kriegs und wirtschaftlicher Rivalität durchaus auch die außenpolitischen Beziehungen zwischen Frankreich und Österreich gewesen sein.[60] So musste Österreich 1866 nach dem Dritten Italienischen Unabhängigkeitskrieg und der Niederlage gegen das mit Italien verbündete Preußen bei Königgrätz seine venezianischen Besitzungen an Frankreich abtreten, das ebenfalls mit Italien verbündet war und Venetien schließlich an dieses weiterreichte. Bezeichnenderweise wurde die 1869 eingeweihte Hofoper (Abb. 1), die nicht zuletzt Bezüge zu französischer Architektur aus Spätgotik und Renaissance aufweist, vom kritischen Wiener Publikum bekanntlich als »Königgrätz der Architektur« diffamiert.[61]

Was vor diesem Hintergrund zunächst erstaunt, ist die uneingeschränkte Begeisterung, mit der sich Eitelberger 1878 über die von Heinrich Ferstel entworfene Votivkirche, errichtet 1856–1879 (Abb. 3), äußert: In diesem »herrlichsten Denkmale der gothischen Kunst des 19. Jahrhunderts« habe der Architekt französische und deutsche Gotik »auf das Glücklichste vereinigt«.[62] Während Eitelberger in seiner Schrift von 1853 noch statt »Gotik« den Terminus »altdeutscher Stil«[63] verwendete, scheint die nationale Konnotation dieses Baustils für ihn am Ende der 1870er Jahre in den Hintergrund getreten zu sein, zumal die historischen Ursprünge der Gotik in Frankreich zwischenzeitlich allgemein anerkannt waren. Bereits 1856 reflektierte Eitelberger den Gebrauch nationaler Zuschreibungen wie »germanischer Styl« in der stilistischen Terminologie zur mittelalterlichen Baukunst kritisch. Weder eine ausschließlich nationale noch eine ausschließlich kirchliche Deutung dieser Stile sei historisch richtig. Gleichwohl ver-

58 Vgl. etwa: Eitelberger, Der Einfluß (zit. Anm. 36). – Dem Topos der »deutschen Innerlichkeit« als Deutungsmuster deutscher Kunst und kulturkritischer Anforderung an dieselbe sollte noch eine lange Karriere bevorstehen, zu deren wichtigsten Stationen J. Langbehns *Rembrandt als Erzieher* (»Von einem Deutschen«, Leipzig 1890, zahlreiche Neuauflagen) und W. Pinders *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* (Berlin 1925) zählen.

59 R. Eitelberger von Edelberg, Eduard van der Nüll und August v. Siccardsburg, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 4, 1869, S. 177–187, S. 214–218, S. 244–249, hier S. 249.

60 Kurdiovsky, Paris als Vor- und Gegenbild (zit. Anm. 57), S. 52.

61 Pötschner/Franz, Wiener Styl (zit. Anm. 19), S. 282.

62 R. Eitelberger von Eitelberger, Heinrich Ferstel und die Votivkirche [geschrieben 1878], in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 3), S. 271–348, hier S. 278, S. 291.

63 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), S. 10.

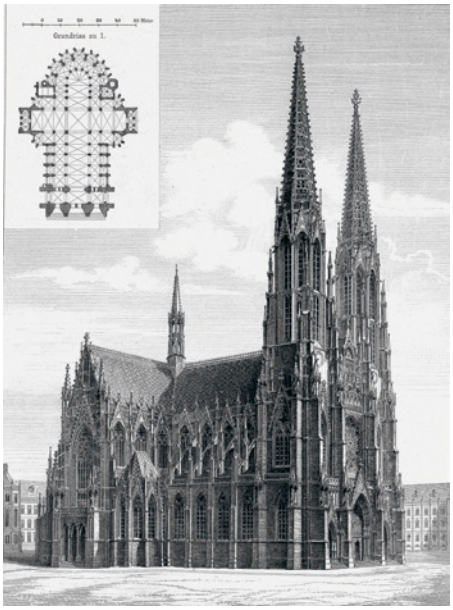


Abb. 3: Wien, Votivkirche, Heinrich Ferstel, Ansicht und Grundriss, in: Denkmäler der Kunst. Zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, 2: Denkmäler der romantischen Kunst (hg. von W. Lübke/C. von Lützow), 3. verb. u. verm. Aufl., Stuttgart 1879, S. 137, Taf. LVIII.

weise der Ausdruck »gothisch« zu Recht auf das in diesem Stil enthaltene »germanische Element«.[64] Im Fall der Votivkirche war die zweifellos auch 1878 noch vorhandene sakrale Konnotation der Gotik jedoch für die Stilwahl mit ausschlaggebend.[65] Sie war besonders dazu geeignet, die Einheit von Monarchie und Kirche als Leitidee des Baus zu verkörpern, der als Denkmal an ein gescheitertes Attentat auf den Kaiser von 1853 fungierte.[66] Diese Umstände könnten eine Adaption französischer Bauformen in den Augen Eitelbergers hier gerechtfertigt haben.[67]

64 Eitelberger, Der Romanische Baustyl (zit. Anm. 31), S. 119–121.

65 Pötschner/Franz, Wiener Styl (zit. Anm. 19), S. 282.

66 A. Nierhaus, Die Dynastie setzt Zeichen. Votivkirche, Hofburg, Heldenplatz, in: Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße (zit. Anm. 5), S. 142–159, hier S. 144.

67 Die Beobachtung Elisabeth Springers, nach der sich die negativen Urteile Wiener Kunstkritiker über französische Architektur auf den Profanbau konzentriert hätten, scheint hier bestätigt, findet jedoch in Eitelbergers Ausführungen zum byzantinischen Kirchenbau einen Widerspruch (Springer, Wiener Ringstraße [zit. Anm. 25], S. 428).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Die ›Wiener Renaissance‹ als Ideal

Dass Eitelberger, wie gesehen, 1853 eine Anlehnung an »italienische Kunsttraditionen in Italien«, an »deutsche in Deutschland« und an »heimische« Traditionen in Österreich forderte und noch 1869 eine Rezeption nicht nur »fränkischer«, sondern auch »wälscher« Kunstformen wegen ihrer »Fremdheit« verwarf, bedarf besonderer Beachtung. Gilt er doch gemeinhin als großer Förderer und ›Chefideologe‹ der sogenannten Wiener Renaissance – jenes Stilkonzepts, das seine formalen Vorbilder vorrangig in der Palazzoarchitektur des italienischen Cinquecento hatte. Bauten solchen Stils wurden seit Mitte der 1860er Jahre in Wien errichtet und dominierten bald die Ringstraße und das Bild der Stadt.[68] In dem eingangs erwähnten, programmatisch *Die Renaissance in Wien* betitelten Vortrag, mit dem Eitelberger die kunstgewerblichen Vorlesungen im gerade fertiggestellten *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* Anfang Dezember 1871 eröffnete und der anschließend in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht wurde,[69] charakterisierte er diesen Stil – als einer dessen wichtigsten Vertreter der Museumsbau (Abb. 4) selbst gilt[70] – folgendermaßen: »Die Stadtanlagen des modernen Wien sind die glänzendste Frucht einer selbstständigen geistigen Arbeit der Kaiserstadt; sie haben keinen fremdländischen Charakter, sie sind specifisch wienerisch; sie haben etwas von dem heiteren, leichtlebigen und genußsüchtigen Wienerthum an sich.« Auch von auswärts kommende Architekten hätten sich diesem »eigenartigen Kunstgenius« fügen müssen, die »Renaissance hat hier entschieden gesiegt«.[71] Die ›Wiener Renaissance‹ zeichne sich zum einen durch künstlerische Individualität in der Rezeption italienischer Architekturformen mit Anleihen aus der griechischen Antike aus.[72] Zum anderen

68 Zur Renaissance-Rezeption in Wien im zentraleuropäischen Kontext vgl. T. Hagen, Gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen in der siebenbürgischen Architektur um 1900, unveröffentl. Diss., Heidelberg 2016, S. 120–126.

69 [Eitelberger], Die Renaissance in Wien (zit. Anm. 4).

70 R. Franz, Vom Kaiserforum zum Exerzierplatz. Die Errichtung und Architektur des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie am Stubenring, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien (Ausst. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 90–102, hier S. 98–102.

71 Nur wenige Monate zuvor hatte Eitelberger mit Blick auf von auswärts kommende Architekten wie Semper und Schmidt den deutschen Anteil am Wiener Baugeschehen unterstrichen (s. o.), während er nun die Integrationskraft des Wiener Lokalkolorits hervorhob. Die dabei implizit gegebene offene Definition eines nicht nur per Geburt zu erwerbenden Wienertums dürfte auch für den aus dem mährischen Olmütz stammenden Eitelberger selbst von Relevanz gewesen sein.

72 Bei der Zuschreibung künstlerischer Individualität hinsichtlich der Re-Interpretation historischer Formen handelt es sich um einen festen Topos im Architekturdiskurs des 19. und frühen

kennzeichne sie eine Auffassung von Malerei und Skulptur als integralem Bestandteil von Architektur.

Die nach dem bisher Gehörten überraschend positive Bewertung des Rückgriffs auf ›fremde‹ italienische Bauformen wird also zum einen aus einer vorgeblich dem Wiener Lokalkolorit entsprechenden Aneignung dieser Formen gerechtfertigt. Bereits 1864 hatte der Wiener Stadtarchivar, -bibliothekar und profilierte Kunstkritiker Karl Weiß seine Präferenz für italienische Vorbilder mit der geographischen Lage Wiens begründet, die bereits im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer Rezeption des italienischen Palazzo geführt habe.[73] Auch in einem Artikel in der Wiener *Neuen Freien Presse* vom Mai 1866 wurde das Italienische mit dem Hinweis auf eine Rezeptionstradition italienischer Architektur im Wiener Bauwesen der frühen Neuzeit gleichsam domestiziert.[74]

Zum anderen, so Eitelberger 1871, entspreche der Blick nach »Hellas« oder nach Florenz und in die Toskana dem »Zuge der humanistischen Bildung des deutschen Volkes«.[75] Der Fokus speziell auf die Florentiner bzw. toskanische Renaissance weist ihn wiederum als Vertreter des liberalen Bürgertums aus, das sich seit Jakob Burckhardts Schriften im besonderen Maße mit den wirtschaftlich erfolgreichen und politisch

20. Jahrhunderts, der positiv besetzt stets zur abgrenzenden Selbstbeschreibung gebraucht wurde (vgl. J. Vybíral, The Vienna School of Art History and (Viennese) Modern Architecture, in: Journal of Art Historiography, 1, 2009 (https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139133_en.pdf [16.05.2018]), S. 1–17, hier S. 6f.). Dies war insb. dann der Fall, wenn Distanz zu den Hinterlassenschaften der jeweils vorangehenden Architektengeneration geschaffen werden sollte. Dem bürgerlich-liberal gesinnten Eitelberger diente dieser Topos auch dazu, die klassizistische Architektur der Restaurationszeit als Sinnbild einer repressiv-zentralistischen Politik des Staates zu diffamieren, die zu einer akademisch-strengen, historische Vorbilder lediglich imitierenden Einheitsarchitektur geführt habe (vgl. N. O. [R. Eitelberger von Edelberg], Einige Bemerkungen über Kunst und Kunstzustände in Pesth, in: Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe. Organ der Kunstvereine in Deutschland, VI, H. 20, 17.05.1855, S. 173–175, hier S. 173f.; zur Publikationstätigkeit Eitelbergers unter dem Pseudonym »N. O.« im *Deutschen Kunstblatt* siehe den Beitrag von E. Ziemer in diesem Band; zu Eitelbergers Haltung gegenüber dem Bauwesen der Restaurationszeit siehe: Rampley, Vienna School [zit. Anm. 23], S. 143; Springer, Wiener Ringstraße [zit. Anm. 25], S. 29f.).

73 K. W[eiss], Die Architektur des neuen Wien, I, in: Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben. Beilage zur k. Wiener Zeitung, 1864, Bd. 4, S. 1551–1555, hier S. 1554; vgl. dazu: Springer, Wiener Ringstraße (zit. Anm. 25), S. 429; J. Rüdiger, Die monumentale Universität. Funktioneller Bau und repräsentative Ausstattung des Hauptgebäudes der Universität Wien, Wien/Köln/Weimar 2015, S. 189–191.

74 O. A., Die Franzosen in der Wiener Architektur, in: Neue Freie Presse, III, Nr. 604, 16.05.1866, Abendblatt, S. 4.

75 [Eitelberger], Die Renaissance in Wien (zit. Anm. 4).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 4: Wien, k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (heute MAK), Heinrich Ferstel, 1868–1871.

mächtigen Familien dieser Epoche und ihrer Kunst identifizierte.[76] Er entspricht aber eher nicht der gebauten Realität in Wien, wo Formengut römischer und venezianischer Provenienz vorherrschend ist. Auch an der Fassade des *Österreichischen Museums* beschränken sich die toskanischen Bezüge auf die künstlerische Ausstattung mit Sgraffiti und glasierten Majolikamedaillons in der Art des Luca della Robbia. Es stellt sich die Frage, inwieweit die gehäufte Rezeption italienischer Renaissanceformen im Wiener Monumentalbau seit Mitte der 1860er Jahre und namentlich seit dem Bau des *Österreichischen Museums* 1868–1871 mehr ist, als nur Teil eines vom aufstrebenden Bürgertum getragenen internationalen Trends. So wäre in Erwägung zu ziehen, ob hier kultureller Revisionismus eine Rolle gespielt haben könnte, der auf das Ende der habsburgischen

76 In Eitelbergers Privatbibliothek waren vorhanden: J. Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, Basel 1860 u. ders., Geschichte der Renaissance in Italien (Geschichte der Baukunst, begr. von F. Kugler, 4.1), Stuttgart 1868. – Lobende Erwähnung finden diese Werke Burckhardts und sein besonders breitenwirksamer Kunstführer *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (Basel 1855) in: Eitelberger, Die deutsche Renaissance (zit. Anm. 1), S. 373. – Julia Rüdiger betont die Bedeutung der kunsthistorischen Lehre Eitelbergers für die Verbreitung der Ideen Burckhardts in Wien (Rüdiger, Die monumentale Universität, 2015 [zit. Anm. 73], S. 189).

Herrschaft in der Toskana und in Venetien 1859 bzw. 1866 reagierte.[77] Dass eine vorschnelle unikausale Deutung allerdings fehl am Platz ist, zeigt eben die große Verbreitung gerade auch von Vorbildern aus der römischen Palastarchitektur.

Die Frage, was Eitelberger bewogen haben könnte, binnen kurzer Zeit einen scheinbar radikalen Kurswechsel hinsichtlich der Eignung italienischer Vorbilder für die Wiener Architektur zu vollziehen, ist somit nicht leicht zu beantworten. Diana Reynolds-Cordileone nimmt an, dass die »kleindeutsche Lösung« der Deutschen Frage, die mit der Reichsgründung infolge des Deutsch-Französischen Krieges zementiert wurde, deutschliberal orientierte Österreicher wie Eitelberger in eine Identitätskrise gestürzt hätte.[78] Wiener Kunsttheoretiker um Eitelberger hätten daraufhin die ›Wiener Renaissance‹ als Teil eines transnationalen Identitätsangebots der Donaumonarchie propagiert. Als maßgebliches Gegenbild hätte dabei das Konzept einer national aufgefassten ›deutschen Renaissance‹ fungiert, wobei Reynolds-Cordileone die Popularisierung dieses Stils auf der »Allgemeinen Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen« in München von 1876 als entscheidenden Anstoß ausmacht.[79]

Dem ist entgegenzuhalten, dass die deutschnationale Haltung Eitelbergers, wie gesehen, weder durch den Krieg noch durch die Reichsgründung beeinträchtigt, ja eher noch befördert wurde. Die Wahl der Vorbilder für die ›Wiener Renaissance‹ begründete er nicht zuletzt aus der Bildungstradition des »deutschen Volkes« heraus. Das Stilkonzept war eine Kopfgeburt des deutschliberalen Wiener Bildungsbürgertums, das einen Anspruch auf kulturelle Hegemonie und Führung der Gesamtmonarchie erhob, der sich

77 Ein paralleles Phänomen zeigt sich in der Kunstgeschichtsschreibung Eitelbergers zum Friaul nach dem Verlust des Gebiets an das vereinigte Italien (vgl. Auf der Heyde, Il Friuli [zit. Anm. 23], S. 26). – Andreas Gottsmann, der seine Studie zur Kunstpolitik in der Donaumonarchie vorrangig auf Archivbestände stützt, die die Tätigkeit der Zentralbehörden dokumentieren, und Kunst und Architektur sowie diese betreffende zeitgenössische Publikationen und aktuelle Sekundärliteratur weitgehend außer Acht lässt, kommt zu einem völlig anderen, erstaunlichen Ergebnis: Er konstatiert eine »Marginalisierung der *Identità italo-austriaca* nach 1866«, die »negative Rückwirkungen auf die Realisierung einer überregionalen habsburgischen Gesamtstaatsidee« gehabt habe (Gottsmann, Staatskunst oder Kulturstaat [zit. Anm. 47], S. 29). Demnach wurde ein kulturelles Entgegenkommen gegenüber den Italienern, die nach dem Verlust Lombardo-Venetiens auf Reichsgebiet verblieben waren, in der Verwaltung als zu riskant gewertet (ebenda, S. 28). – Versucht man, beide Befunde zusammen zu denken, ergibt sich eine aus Sicht dieser Italiener reichlich absurde Situation: Während ihre kulturelle Autonomie nach 1866 keine weitere Förderung staatlicherseits erhielt, wurde »ihr« Architekturerbe zur idealen Verkörperung Wiener Wesensart und damit des Reiches erhoben.

78 Reynolds-Cordileone, Austrian Museum (zit. Anm. 47), S. 126 f.

79 Ebenda, S. 123 f., S. 128, S. 140 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

auch gegen den Partikularismus der Nationalitäten richtete – nur insofern kann die Rede von einem transnational aufgefassten Stil sein. In seinem Text zur *Renaissance in Wien* entwarf Eitelberger – bereits fünf Jahre vor der Münchner Ausstellung und, ohne dass die ›deutsche Renaissance‹ dabei eine Rolle spielte – ein Pariser und ein Berliner Gegenbild zu derselben. So hob er hervor, dass in Berlin im Gegensatz zu Wien »schablonenhaft […] nach den Recepten des modernen Classicismus« gearbeitet werde, in Paris hingegen »nach den Schablonen der französischen Renaissance früherer Jahrhunderte«. Letztere sei zwar »specifisch national«, jedoch »nicht frei von einem barocken Beigeschmacke« und fördere wenig die Malerei und Skulptur. »Sie nimmt daher in der Geschichte der europäischen Civilisation, insbesondere der italienischen Renaissance gegenüber, eine untergeordnete Stellung ein.«[80] Mit ähnlichen Argumenten hatte sich schon der erwähnte Beitrag in der Wiener *Neuen Freien Presse* von 1866 gegen eine Rezeption von Renaissancearchitektur französischer Provenienz in Wien gewandt. Hier benannte der unbekannte Autor die Vermischung gotischer Konstruktionsprinzipien mit Renaissancedekor als Kennzeichen dieser Epoche in Frankreich, während die italienische Renaissance in einer fast ungebrochenen klassischen Tradition stehe und unmittelbar an der griechischen Antike geschult sei.[81] Stilreinheit hatte bei Eitelberger wie gesehen schon 1853 als ein zentrales Bewertungskriterium von Architektur gegolten.

Über die Architektur der Nachschinkelzeit in Berlin referierte er:

> Der Purismus der heutigen Berliner Architektur ist schulmäßig trocken. […] Die Nüchternheit, die sich über die Architektur der Kaiserstadt an der Spree ausbreitet, drückt wie ein Alp auf die gesammte Kunst und Kunst-Industrie und contrastirt stark mit den lebendig bewegten Formen der Renaissance-Bauten in Wien.[82]

Eitelbergers Schüler Albert Ilg griff diesen Topos einer Wesensverschiedenheit der Architektur der beiden Hauptstädte[83] auf und deutete sie dezidiert auch als Folge eines Ge-

80 [Eitelberger], Renaissance in Wien (zit. Anm. 4), S. 4.

81 O. A., Franzosen in der Wiener Architektur (zit. Anm. 74), S. 4.; siehe dazu: Springer, Wiener Ringstraße (zit. Anm. 25), S. 429 f.; Rüdiger, Die monumentale Universität (zit. Anm. 73), S. 191 f.

82 [Eitelberger], Renaissance in Wien (zit. Anm. 4), S. 4.

83 Eitelberger bekräftigte seine Vorstellungen von einem »heiteren, leichtlebigen und genußsüchtigen Wienerthum«, das sich deutlich vom Berliner »Verstandesmensch« mit seiner Neigung zu Kritik und Negation sowie zu »altpreußischer Sparsamkeit« unterscheide, auch in anderem Zusammenhang (R. Eitelberger von Edelberg, Ein Ausflug nach Berlin im Frühjahr 1882, Wien 1882, S. 18–31, abgedruckt in: Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher [1830–1990]. Eine Anthologie [hg. von B. Savoy/P. Sissis], Wien/Köln/Weimar 2013, S. 121–125, hier S. 121).

gensatzes von sinnenfrohem österreichischem Katholizismus und sprödem preußisch-deutschem Protestantismus.[84] Dass auch bei Eitelberger, der sich 1879 vordergründig gegen eine Berücksichtigung konfessioneller Gesichtspunkte bei der Erörterung architektonischer Fragen aussprechen sollte,[85] stereotype Auffassungen von Protestantismus bei der Bewertung preußischer Architektur eine Rolle spielten, darf angesichts seines Aufsatzes zur kirchlichen Architektur von 1853 vermutet werden. Darin heißt es über den »nüchternen Protestantismus« norddeutscher Prägung, dieser habe »fast alles abgestreift, was auf eine selbstständige Kunstentfaltung im religiösen Geiste deuten könnte. In den Zeiten seiner Kulmination ist nichts dafür geschehen.« Er schließt mit der vernichtenden Feststellung, die dreihundertjährige Existenz des norddeutschen Protestantismus gehe »in den Blättern der Kunstgeschichte [fast] spurlos vorüber«.[86]

1866 attestierte ein unbekannter Autor dem 1863–1865 errichteten Neubau des Akademischen Gymnasiums in Wien (Abb. 5), welches der aus einer norddeutschen Pastorenfamilie stammende Konvertit Friedrich Schmidt entworfen hatte, »puritanische Strenge«.[87] Dem hätte Eitelberger, der Schmidt persönlich schätzte und der Ansicht war, das in Württemberg geborene und aufgewachsene »Schwabenkinde« habe sich aufgrund einer »Stammverwandtschaft« des schwäbischen mit dem »Wiener Volksstamm« in Wien rasch »acclimatisirt«, wohl nicht zugestimmt.[88] Der lange Atem solcher Kategorisierungen in der deutschsprachigen Architekturkritik zeigte sich aber kürzlich in einem Feuilletonartikel der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* zur Barockarchitektur und deren Nachbauten des 21. Jahrhunderts in Potsdam. Darin fragen die beiden Autoren Niklas Maak und Claudius Seidl, »ob das pietistische, von protestantischer

84 P. Stachel, Albert Ilg und die »Erfindung« des Barocks als österreichischer »Nationalstil«, in: Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne (hg. von M. Csáky/F. Celestini/U. Tragatschnig), Wien/Köln/Weimar 2007, S. 101–152, hier insb. S. 130f., S. 134–136; ders., »Vollkommen passende Gefäße« und »Gefäße fremder Form«. Die Kritik des Kunsthistorikers Albert Ilg (1847–1896) an der Architektur der Wiener Ringstraße, ihr identitätspolitischer Hintergrund und ihre kunstpolitischen Auswirkungen, in: East Central Europe, 23, 2006, H. 1, S. 269–291, hier insb. S. 276f., S. 281–286. – Die Rolle der ›Wiener Renaissance‹ nahm bei Ilg allerdings der (Neo-)Barock ein. – Zur Bedeutung Eitelbergers und Ilgs für die Idee eines habsburgischen Reichsstils siehe T. Hagen, K. u. k. Militärbauten als Repräsentanten der Gesamtmonarchie in der siebenbürgischen ›Peripherie‹, in: Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur 1618–1918/Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918 (hg. von W. Telesko), Wien/Köln/Weimar 2017, S. 205–223, hier insb. S. 212–215.

85 Eitelberger, Friedrich Schmidt (zit. Anm. 44), S. 398.

86 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), S. 29.

87 O. A., Franzosen in der Wiener Architektur (zit. Anm. 74), S. 4.

88 Eitelberger, Friedrich Schmidt (zit. Anm. 44), S. 388f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 5: Wien, Akademisches Gymnasium, Friedrich Schmidt, 1863–1865.

Wortwörtlichkeit beseelte Preußen und die gegenreformatorische Sinnlichkeit des Barocks, deren Ausdruck ja zu fassen versucht, was mit den Fesseln der Begriffe nicht festzuhalten ist, ob diese beiden jemals etwas miteinander anzufangen wussten«.[89] Mit Blick auf den »karg und gipsern« wirkenden kürzlich rekonstruierten Barberini-Palast heißt es, »diese Kulissenhaftigkeit, das Gipserne und Großspurige, das dann am Ressourcenmangel scheitert«, sei »ja die eigentliche Potsdamer Tradition«, seit Friedrich II. Bauten nach italienischen Vorbildern errichten ließ.[90]

Bei Eitelberger bewirkten die Umbrüche von 1871 nicht eine Abkehr vom deutschnationalen Denken, wohl aber eine Hervorhebung lokaler, regionaler und konfessioneller Eigenheiten der Deutsch-Österreicher in Wien.[91] Insofern diente Eitelberger das Konzept der ›Wiener Renaissance‹ in der Tat dazu, die Reichs- und Residenzstadt und damit Österreich im Konzert der europäischen Mächte nach den Kriegsniederlagen und der Gründung des Deutschen Reiches als eigenständige Macht neu zu positionieren, wie Ilona Sármany-Parsons schreibt.[92] Einige Jahre später sollte Eitelberger dann

89 N. Maak/C. Seidl, Make Potsdam schön again, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 13, 02.04.2017, S. 41 f., hier S. 41.

90 Ebenda, S. 42.

91 Zum komplexen Verhältnis von deutscher und österreichisch-imperialer Identität in Eitelbergers Schriften siehe auch: Rampley, Vienna School (zit. Anm. 23), S. 145 f.

92 Vgl. I. Sármany-Parsons, Wahlverwandtschaften in der Architektur des Historismus in der Donaumonarchie. Eine architekturhistorische Skizze, in: Mitteleuropa. Idee, Wissenschaft und Kultur

die angebliche Fähigkeit des »Wiener Volkscharakters«, Externes, namentlich das geistige Gut »anderer deutscher Stämme«, zu domestizieren, dazu dienen, ein Fortleben des ›großdeutschen Gedankens‹ in Wien zu insinuieren, während er »dem Berliner« geistigen Partikularismus unterstellte.[93] Das Einsetzen des Kulturkampfes im Deutschen Reich im Laufe des Jahres 1871 dürfte für die in der Architekturkritik hervortretende katholisch-protestantische Polarisierung keine Rolle gespielt haben, war Eitelberger als Liberaler doch alles andere als klerikal gesinnt.[94]

Wie wenig relevant die Baugestalt selbst für Eitelbergers Architekturkritik bisweilen war, veranschaulicht im Übrigen der Fall des Gebäudes der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest von 1862–1865 (Abb. 6). Am vom Berliner Architekten Friedrich August Stüler entworfenen Akademiebau beobachtete Eitelberger den »kühlen Classicismus der Berliner Schule«,[95] obgleich diese dekorreiche und plastisch stark durchgebildete Adaption venezianischer Seicento-Architektur mit Berliner Bauten der Nachschinkelzeit wie Stülers ab 1843 erbautem *Neuem Museum* (Abb. 7) kaum etwas gemein hat. Maßgeblich für das Urteil dürfte der Ärger darüber gewesen sein, dass im nach Autonomie strebenden Ungarn dieser Repräsentationsbau nicht nach einem Alternativentwurf Heinrich Ferstels ausgeführt wurde.[96] Dem aus dem Wiener Bürgertum stammenden Entwerfer des *Österreichischen Museums* attestierte Eitelberger, »als Architekt der echteste Ausdruck des heutigen österreichischen Volksstammes« zu sein.[97] Dass Eitelbergers Konzept einer dem Berliner Bauwesen überlegenen ›Wiener Renaissance‹ dort nicht auf ungeteilte Zustimmung stieß, verwundert kaum. So wurde sein gleichnamiger Beitrag in der Berliner *Deutschen Bauzeitung* mit dem distanzierend-spöttischen Vorsatz eingeleitet, es handele sich um Eitelbergers »Glaubensbekenntnis«.[98]

Die Planungs- und Bauphase des *Österreichischen Museums* 1866–1871, in welche Eitelberger als Museumsdirektor maßgeblich involviert war, fällt, dies sei abschließend nochmals unterstrichen, wohl nicht von ungefähr mit seinem Sinneswandel hinsichtlich der Vorbildhaftigkeit italienischer Renaissanceformen zusammen. Der rund einen

---

im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht (Zentraleuropastudien, 4, hg. von G. R. Plaschka), Wien 1997, S. 145–174, hier S. 172.

93 Eitelberger, Friedrich Schmidt (zit. Anm. 44), S. 389.

94 Vgl. etwa Rampley, The Idea of a Scientific Discipline (zit. Anm. 5), S. 60f.

95 Eitelberger, Heinrich Ferstel (zit. Anm. 62), S. 295.

96 Vgl. ebenda.

97 Ebenda, S. 338. – Zum (freundschaftlichen) Verhältnis Eitelbergers und Ferstels siehe ferner: R. Wagner-Rieger, Heinrich von Ferstel – Rudolf von Eitelberger, in: Tausend Jahre Österreich. Eine biographische Chronik, 2: Vom Biedermeier bis zur Gründung der modernen Parteien (hg. von W. Pollak), Wien/München 1973, S. 298–302.

98 [Eitelberger], Die Renaissance in Wien (zit. Anm. 4), S. 10.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 6: Budapest, Ungarische Akademie der Wissenschaften, Friedrich August Stüler, 1862–1865, Fotografie von Timo Hagen.



Abb. 7: Berlin, Neues Museum, Friedrich August Stüler, 1843–1855, Fassade zur Spree.

Monat nach Eröffnung des Museums gehaltene Vortrag über die ›Wiener Renaissance‹ dürfte nicht zuletzt den Zweck gehabt haben, den Neubau als »lehrhafte Demonstration« und »Anschauungsbeispiel« einer Kombination unterschiedlicher Kunstgattungen und kunsthandwerklicher Techniken zu positionieren, die Eitelberger in diesem Stil mustergültig verwirklicht sah.[99]

Die ›deutsche Renaissance‹ als Irrweg

Während die ›deutsche Renaissance‹ 1871 noch kein Thema für Eitelberger war, widmete er ihr einige Jahre später, im August 1875 – und damit immer noch vor der Münchner Ausstellung –, die eingangs zitierte Streitschrift, in der er das Revival nordalpiner Renaissanceformen als nationalbewegtes Symptom der deutschen Reichsgründung deutete. Nachdem Eitelberger den Text 1879 im zweiten Band seiner *Gesammelten kunsthistorischen Schriften* erneut veröffentlicht hatte, ließ eine Gegendarstellung aus dem Deutschen Reich nicht lange auf sich warten. 1880 publizierte der Stuttgarter Kunstgeschichtsprofessor Wilhelm Lübke im *Repertorium für Kunstwissenschaft* eine Besprechung der ersten beiden Bände der *Gesammelten kunsthistorischen Schriften,* die er als Summe dessen verstand, »was einer der ausgezeichnetsten heutigen Kunstgelehrten, das Haupt der österreichischen kunsthistorischen Schule, drei Decennien hindurch für die Entfaltung der heimischen Kunst und des Kunstgewerbes in unablässiger patriotischer Hingabe gewirkt und geleistet hat«.[100] Lübke stellt völlig zu Recht fest: »Auf Oesterreich und dessen künstlerische Entwicklung bezieht sich hier Alles; und zwar sind es ausschliesslich die Bestrebungen der mächtig ringenden Gegenwart, denen sowohl die historischen als die pädagogischen Aufsätze […] gewidmet sind.«[101] Ausführlich geht Lübke dann jedoch nur auf Eitelbergers Äußerungen zur ›deutschen Renaissance‹ ein, hatte dieser darin doch Lübkes »Geschichte der deutschen Renaissance«[102] mit

99 Zur Funktion des Neubaus als Musterarchitektur siehe: Franz, Vom Kaiserforum zum Exerzierplatz (zit. Anm. 70), S. 100–102. – Julia Rüdiger schreibt treffend, »die ausschließliche Verwendung von Renaissanceformen an dieser wichtigen Kunstinstitution« setze »dem Stil selbst ein Denkmal« (Rüdiger, Die monumentale Universität [zit. Anm. 73], S. 197).

100 W. Lübke, Gesammelte kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger v. Edelberg. 1. u. 2. Bd. Wien 1879 (Litteraturbericht), in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 3, 1880, S. 223–229, hier S. 223.

101 Ebenda.

102 W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance (Geschichte der Baukunst, begr. von F. Kugler, 5.1–5.2), Stuttgart 1872 u. 1873. – Der Titel wird in der Liste der aus Eitelbergers Privatbibliothek stammenden Publikationen nicht aufgeführt.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

einer Verherrlichung des Deutschtums im Kontext der deutschen Reichsgründung in Verbindung gebracht.[103] Lübke, der sich den Seitenhieb auf den ihm seit einem Vierteljahrhundert persönlich bekannten Eitelberger,[104] dieser sei »wie die meisten seiner schriftstellernden Landsleute, nicht einmal frei von Austriacismen«, nicht hatte verkneifen können,[105] schrieb: »In der That hat der ›deutsche Chauvinismus‹[106] jener Tage nichts mit dem Rückgreifen zu unserer heimischen Renaissance zu schaffen, wie auch mein Buch mit demselben nichts zu thun hat.« Es sei schlicht eine wissenschaftliche Arbeit gewesen, die sich aus Lübkes Verpflichtung zur Fortführung von Kuglers *Geschichte der Baukunst* ergeben habe und von langer Hand vorbereitet gewesen sei.[107]

Dass Eitelberger, der 1870 noch selbst die deutschen Erfolge im Deutsch-Französischen Krieg bejubelt hatte und dem die politische Indienstnahme von Kunst, wie vielfach gesehen, ein täglich Brot war, sich in derlei Konflikte mit einem seit Langem geschätzten Kollegen begab,[108] bedarf einer näheren Erklärung. Wie die Lektüre seines Textes zeigt, ging Eitelberger auch am Ende der 1870er Jahre von einer nationalen Bedingtheit von Kunst aus und war von seiner deutschfreundlichen Position keinesfalls abgerückt. So wünschte er, der »Künstlergenius der deutschen Nation« möge aus den Bestrebungen einer Renaissance der Künste »als Sieger hervorgehen«.[109] Allerdings meinte er, in der kunsthistorischen Betrachtung der ›deutschen Renaissance‹ neben der »energische[n] Kraft des deutschen Stammes« auch ästhetische Mängel, fehlende Stileinheit und -reinheit sowie eine unausgeglichene Anwendung der Gattungen zu erkennen. Für die Kunstproduktion der Gegenwart sah Eitelberger daher nicht in einer tagespolitisch motivierten Nabelschau das Mittel der Wahl, sondern eben im Blick nach Italien und Griechenland.[110] Einerseits war sein Urteil über die Rezeption der deut-

103 Eitelberger, Die deutsche Renaissance (zit. Anm. 1), S. 374 f.; dazu: Lübke, Gesammelte Schriften Eitelbergers (zit. Anm. 100), S. 228 f.

104 Lübke, Gesammelte Schriften Eitelbergers (zit. Anm. 100), S. 224.

105 Ebenda, S. 226.

106 Lübke zitiert aus: Eitelberger, Friedrich Schmidt (zit. Anm. 44), S. 399; dort heißt es über die ›deutsche Renaissance‹, dieselbe sei »ein Mischstil, ein Stil der Verfallszeit, der in der deutschen Kunst- und Kunst-Literatur erst nach dem Tage von Sedan wieder in Schwung gekommen ist, da man um jeden Preis das Deutschtum verherrlichen wollte. Doch die Tage des deutschen Chauvinismus sind vorüber […]«.

107 Lübke, Gesammelte Schriften Eitelbergers (zit. Anm. 100), S. 229.

108 So wurden Lübkes Schriften in den *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* als Grundlagenwerke empfohlen und im Zeitraum von Eitelbergers Mitgliedschaft in der Commission 1861–1863 veröffentlichte Lübke dort auch selbst (siehe den Beitrag von E. Ziemer in diesem Band).

109 Eitelberger, Die deutsche Renaissance (zit. Anm. 1), S. 404.

110 Ebenda, S. 402–404, direktes Zitat auf S. 402.



Abb. 8: Friedrich Schmidt, Verwaltungsgebäude der Oesterreichischen Nationalbank, Fassade gegen die Minoritengasse, Tuschfeder, aquarelliert, 1873, Wien Museum.

schen Renaissance also von seinen normativen Stilkonzepten und stilgeschichtlichen Ordnungsvorstellungen geprägt, die auch schon zu einer Abwertung der französischen Renaissance gegenüber der italienischen als lediglich abgeleitet und unrein geführt hatten. Andererseits dürfte die durchaus protestantische Konnotation des Baustils eine Rolle gespielt haben, der mit Nürnberger Patriziern statt mit den Florentiner Medici in Verbindung gebracht wurde.[111] Lübke selbst deutete die ›deutsche Renaissance‹ als eine Wiedergeburt deutscher Kultur nach der Befreiung von römischer Unterdrückung durch die Reformation und kritisierte harsch die diesbezügliche Abwehrhaltung des habsburgischen Kaiserhauses, die zum Zerfall Deutschlands geführt hätte.[112] Dies gibt

111 Reynolds-Cordileone, Austrian Museum (zit. Anm. 47), S. 129. – Die protestantische Konnotation des Stils thematisiert auch Albert Ilg in seinen Schriften wiederholt in expliziter Weise (vgl. Stachel, »Vollkommen passende Gefäße« [zit. Anm. 84], S. 283–285).

112 Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance (zit. Anm. 102), insb. S. 5 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Matthew Rampley dazu Anlass, Lübkes Publikation im Licht des Deutschen Krieges und des Kulturkampfes zu deuten.[113]

Schließlich steht zu vermuten, dass Eitelberger in der ›deutschen Renaissance‹ nicht nur eine bedauerliche Fehlentwicklung im Deutschen Reich sah, sondern auch eine Konkurrenz für die ›Wiener Renaissance‹ in Österreich. 1872–1875 war dort mit dem Verwaltungsgebäude der Oesterreichischen Nationalbank ein von Friedrich Schmidt entworfener erster prominenter Vertreter dieses Stils in Wien errichtet worden (Abb. 8). Eitelberger sah sich genötigt, die aus seiner Sicht limitierten Möglichkeiten dieses Stils mit der spitzen Bemerkung herauszustellen, Schmidts Bauten im Stil der ›deutschen Renaissance‹ trügen »den Charakter der bürgerlichen Verhältnisse an sich, für welche sie geschaffen« seien.[114] Eine Anlehnung an die italienische Renaissance bot dagegen aus Eitelbergers Sicht die Möglichkeit, seine normativen Stilideale mit deutschliberal-bildungsbürgerlich-wienerischen Identitätswerten und einer wirtschaftspolitisch gewünschten gleichmäßigen Förderung unterschiedlicher Kunstgattungen so zu verknüpfen, dass das Ergebnis der imperialen Repräsentation im Konzert der Mächte förderlich war.

Schlussfolgerungen und Ausblick

Wenn in diesem Beitrag viel von Identitätskonzepten und Geschichtsbildern die Rede war, die mit Architektur in Verbindung gebracht wurden, und wenig von den Bauten selbst, so spiegelt dies durchaus die Struktur der Texte Eitelbergers wider. Dieser verzichtet nicht selten ganz darauf, konkrete Bauten zu benennen oder abzubilden, anhand derer der Leser seine oft apodiktischen Ausführungen nachvollziehen könnte. Eine nähere formale Beschreibung wird fast nie gegeben und wenn doch, so konzentriert sie sich häufig auf die malerische Ausstattung der Bauten und weniger auf die Architektur selbst. Entsprechend finden sich in Eitelbergers Schriften auch eher selten ästhetische, auf rein formalen Beobachtungen fußende Beurteilungen.

Diese Befunde überraschen, wenn man bedenkt, dass Quellenpositivismus und Empirismus als Grundcharakteristika der kunsthistorischen Methode der frühen *Wiener Schule* gelten. Eitelberger selbst initiierte groß angelegte Schriftquelleneditionen[115] und

113 Rampley, Vienna School (zit. Anm. 23), S. 97 f.

114 Eitelberger, Friedrich Schmidt (zit. Anm. 44), S. 399.

115 A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin/München 2009.

erwarb sich wie angedeutet Verdienste um die systematische Erfassung und Beschreibung von Denkmalbeständen. Trotz des politisch-ideologischen Antriebs, der auch hinter diesen Projekten stand, sieht Rampley daher in den Anfängen der *Wiener Schule* eine Abkehr vom spekulativen Idealismus früherer Kunstforscher,[116] während Lachnit einen lediglich »materialistisch verkleideten Idealismus« konstatiert.[117] Der sich hier scheinbar eröffnenden Diskrepanz zwischen dem Vorgehen des Architekturkritikers und dem des Kunsthistorikers Eitelberger zum Trotz war letzterer stets im Wirken des Ersteren präsent. Geschichtsvorstellungen und Epochenkonzepte Eitelbergers flossen maßgeblich in seine Beurteilung zeitgenössischer historisierender Architektur mit ein. Die Einforderung ›historischer Korrektheit‹ beim Zitieren historischer Architekturstile und die Ablehnung der Vermischung mehrerer Stile in ein und demselben Gebäude deuten dabei letztlich auf ein zweifaches Unbehagen hin: ein Unbehagen einerseits gegenüber der Infragestellung historischer Gewissheiten und gerade mühsam etablierter Epochenordnungen und andererseits – im Zeitalter sich verstärkender Nationalbewegungen – gegenüber Transkulturationserscheinungen.

Als eine wichtige Voraussetzung für die von Eitelberger praktizierte Vermittlung von Identitätskonzepten und politischen Positionierungen im Medium der Architekturkritik erwies sich sein empiristisches Stilverständnis gekoppelt mit der Überzeugung, dass Architektur eine ethische Aufgabe in der Vermittlung kultureller Spezifika und Gemeinschaftswerte habe. Seine Überzeugung, dass allein traditionsgebundene Architektur verständlich sei und damit das Potential habe, dieser Mission nachzukommen und Gemeinschaft zu stiften, unterstreicht Eitelbergers Rolle als Vordenker des Historismus in Wien.

Der historistische Normativismus Eitelbergers kennt einen engen Kanon idealer Kulturepochen. Hierzu zählen – allen voran, in gleichsam winckelmannscher Tradition – die griechische Antike, aber auch die Gotik und ab Mitte der 1860er/Anfang der 1870er Jahre die italienische Renaissance. Dem gegenüber stehen Erscheinungsformen mehr oder minder ausgeprägten kulturellen Verfalls – so etwa römische Antike, byzantinische Kunst, Rokoko und »Zopf« – sowie »unreine«, lediglich »abgeleitete« oder »copirte« Stilformen wie deutsche und französische Renaissance und der Klassizismus. Während etwa die Idealisierung der griechischen Antike eine Konstante in den Schriften Eitelbergers darstellt, sind in anderen Fällen offenbar vom Fortgang der Forschung beeinflusste Verschiebungen zu beobachten, etwa, wenn der Terminus »altdeutsch« durch »gothisch« ersetzt wird oder Burckhardts Schriften zu einer positiven Bewertung der italienischen Renaissance beitrugen.

116 Rampley, The Idea of a Scientific Discipline (zit. Anm. 5), insb. S. 76 f.
117 Lachnit, Die Wiener Schule (zit. Anm. 10), S. 24.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Diese normativen Epochenkonzepte wurden von Eitelberger entsprechend dem sich aus der aktuellen politischen Konstellation ergebenden Argumentationsbedarf näher ausgedeutet. Das Paradebeispiel hierfür sind seine Äußerungen zu klassizistischer Architektur, die Eitelberger regelmäßig als auf archäologischem Kopistentum basierende, karge Einheitsarchitektur beschrieb. Sie bildete damit das Gegenbild zu einem von ihm favorisierten historisierenden Stilpluralismus, der differenzierte Bauaussagen ermögliche und künstlerische Individualität zulasse, wodurch er modernen Anforderungen gerecht werden könne. Dieser Klassizismus konnte mal als Sinnbild der repressiv-zentralistischen Politik des Metternich'schen Systems fungieren, mal als »Ausartung des Sozialismus und Kommunismus«[118] der Französischen Revolution gelten und mal Stereotype von preußisch-protestantischer Nüchternheit bestätigen.

Solcherlei situativ eingesetzte politische Positionierungen fußten auf einem Selbstverständnis Eitelbergers, das während des gesamten Untersuchungszeitraums von der Zeit der Revolution 1848/49 bis zum Ende der 1870er Jahre weitgehend konstant gewesen zu sein scheint. In diesem Selbstverständnis verbanden sich bildungsbürgerliche Ideale mit liberalen, die konstitutionelle Monarchie unter Führung des Hauses Habsburg favorisierenden politischen Ideen und der Überzeugung, als Teil einer deutschen Kulturelite für die innere Stabilität und das äußere Ansehen Österreichs verantwortlich zu sein. Eitelberger sah sich selbst als Teil einer großdeutschen Kulturgemeinschaft, der er eine hegemoniale Stellung innerhalb des Habsburger Reichs beimaß.

Zur Zeit des Neoabsolutismus forderte Eitelberger 1853 für den zeitgenössischen Kirchenbau eine Orientierung an heimischen Vorbildern des Mittelalters, wie dies in Deutschland seit der Romantik praktiziert wurde. Das Aufdecken gemeinsamer Traditionen sollte den angeblichen Isolationismus der Restaurationszeit mit ihrer klassizistischen Architektur überwinden und großdeutsches Bewusstsein fördern.[119] Sein Postulat einer Hegemonie deutscher Kultur in Mitteleuropa richtete sich auch gegen die Nationalbewegungen der nichtdeutschen Untertanen des Habsburger Reichs, die als Gefahr für dessen Integrität wahrgenommen wurden.

Nach der Zementierung der ›kleindeutschen Lösung‹ der Deutschen Frage 1871 begannen Stereotype von lokal, regional und konfessionell bedingten Ausprägungen dieses Deutschtums eine größere Rolle in Eitelbergers Denken zu spielen und fanden ihren prägendsten Ausdruck im Konzept der ›Wiener Renaissance‹. Dessen versuchsweise Deutung als kulturrevisionistische Offensive in Reaktion auf das Ende der habsburgischen Herrschaft in der Toskana und in Venetien 1859 bzw. 1866 bedarf einer

118 Eitelberger, Kirchliche Architektur (zit. Anm. 3), S. 12.

119 Eitelberger beklagte eine Abtrennung Österreichs vom Geistesleben in Deutschland in der Restaurationszeit (Springer, Wiener Ringstraße [zit. Anm. 25], S. 30, S. 32, S. 431).

näheren Überprüfung im Rahmen weiterer Untersuchungen. In jedem Fall fungierte die ›Wiener Renaissance‹ als ein Programm zur gattungsübergreifenden Förderung der Kunstproduktion, einem von Eitelberger als besonders wichtig erachteten Zweig der österreichischen Wirtschaft.

Teil des Eitelberger'schen Selbstverständnisses war auch eine dezidiert antifranzösische und von negativen Stereotypen über französische und romanische Mentalität geprägte Haltung. Französische Architektur vom Neobyzantinismus bis zur Neorenaissance diente ihm wiederholt als Gegenbild zur von ihm favorisierten Baukultur, wobei die völkerpsychologischen Zuschreibungen unabhängig vom Stil der angesprochenen Architektur relativ konstant blieben.

Eitelbergers Streitschrift wider die ›deutsche Renaissance‹ von 1875 schließlich war stark von einer normativen Auffassung von stilistischer Reinheit geprägt, der er hier höheres Gewicht beimaß als nationalen Traditionen – nicht zuletzt, um so den Aufstieg eines Konkurrenten zu seinem Identitätsbildungs- und Wirtschaftsförderungsprogramm der ›Wiener Renaissance‹ zu verhindern.

Die Durchschlagskraft der »therapeutischen«[120] Interventionen Eitelbergers im Baugeschehen der Habsburgermonarchie zu bewerten, bedürfte einer eigenen Studie. So scheint es bemerkenswert, dass schon kurz nach Eitelbergers Aufsatz zur kirchlichen Architektur von 1853 sich der aus seiner Sicht zutiefst pathologische Neobyzantinismus zum Stil der Wahl unterschiedlichster nichtkatholischer Konfessionen in der gesamten Monarchie zu entwickeln begann. Dabei hatte sich der Autor in den 1850er Jahren in einer Reihe von Beiträgen in den *Mittheilungen der Central-Commission* darum bemüht, byzantinische klar von romanischer Architektur abzugrenzen, um eine Ansprache romanischer Bauwerke auf dem Gebiet der Monarchie als »byzantinisch« zu

120 Mit dem Begriffspaar »diagnostisch« und »therapeutisch« charakterisiert Edwin Lachnit mögliche Formen »der bewußten Annäherung des Kunsthistorikers an die zeitgenössische Kunst«. Während es sich bei Ersterem um eine »objektiv konstatierende Kenntnisnahme der künstlerischen Erscheinungen in ihrer historischen Entwicklung« handelt, beschreibt die »therapeutische« Intervention »ein aktives Eingreifen in das aktuelle Kunstgeschehen aufgrund eines subjektiven Kunsturteils, einer genauen Vorstellung davon, was Kunst zu leisten, welche Aufgaben sie zu erfüllen habe.« Diese Intervention kann in Form publizistischer Vermittlung mit pädagogischem Anspruch erfolgen und »unter Umständen in eine Bevormundung durch den Kunsthistoriker ausarten – dann nämlich, wenn sich das wissenschaftliche Selbstverständnis einer ideologischen Überzeugung fügt und sich der Gelehrte als Wegweiser der Kunstentwicklung versteht, der dem Schaffenden wie dem Rezipienten ausschließlich gültige Normen vorgibt.« (Lachnit, Die Wiener Schule [zit. Anm. 10], S. 8 f.). Dass letzteres auf Eitelberger, »mehr Kunstdemagoge als Kunsthistoriker« (ebenda, S. 24), durchaus zutrifft, kann als ein Ergebnis dieses Beitrags gelten.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

verhindern.[121] Dabei ging es ihm nicht nur darum, eine positiv besetzte Epoche des Neuanfangs von einer »Verfallsepoche« abzugrenzen, sondern auch um die Verortung Österreich-Ungarns im »Westen« – und nicht im »Orient«.[122] Wie Rampley gezeigt hat, waren solche Bemühungen, die Eitelberger in seinen Publikationen zu Dalmatien fortführte,[123] auch politisch motiviert: Durch die Marginalisierung des byzantinischen Erbes in dem Kronland sollte einem wachsenden Einfluss Russlands entgegengewirkt werden, den dieses unter dem Schlagwort des Panslawismus und mit Hilfe der orthodoxen Kirche auf die südslawischen Untertanen Habsburgs ausübe.[124] Nichts einzuwenden hatte Eitelberger bezeichnenderweise gegen die Verwendung byzantinischer Stilelemente im Fall der von Ludwig Förster entworfenen Großen Synagoge in Pest von 1854–1859.[125] Inwieweit Eitelbergers inkludierende und exkludierende gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen von den Betroffenen aufgenommen wurden und seine Schriften sich auf ihre Bauvorhaben auswirkten, ist somit eine durchaus brisante Frage.

Aus Jindřich Vybírals Untersuchung der kunstkritischen Schriften jüngerer Vertreter der *Wiener Schule* zum zeitgenössischen Architekturgeschehen geht hervor, dass auch im frühen 20. Jahrhundert Kunsthistoriker in diesem Genre den Pfad strenger Wissenschaftlichkeit verließen, um mittels subjektiver und zeitgebundener Interpretationen den ›korrekten‹ Weg zukünftiger Entwicklungen aufzuzeigen, wobei die Absicherung der Argumentation mittels formaler Analysen ebenso wie eine entsprechende Dokumentation vernachlässigt wurde.[126] Noch zu Lebzeiten Eitelbergers hatte Albert Ilg damit begonnen, das zeitgenössische Baugeschehen mit pädagogischem Impetus und aus ideologisch-politischem Blickwinkel zu kommentieren.[127]

---

121 R. Eitelberger von Edelberg, Byzantinisch und romanisch/Die byzantinischen Bauformen/Der romanische Baustyl im Verhältnis zu den anderen Baustylen des Mittelalters (Zur Orientierung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie I–III), in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, Nr. 4, S. 49–53, Nr. 5, S. 69–77, Nr. 7, S. 117–121.

122 Rampley, Vienna School (zit. Anm. 23), S. 169 f.

123 R. Eitelberger von Edelberg, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Traù, Spalato und Ragusa, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 5, 1861, S. 129–312; in erweiterter Form erneut veröffentlicht unter dem Titel: Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Nona, Sebenico, Traù, Spalato und Ragusa (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, IV), Wien 1884.

124 Rampley, Vienna School (zit. Anm. 23), S. 23–25, S. 170 f.

125 N. O. [Eitelberger], Kunstzustände in Pesth (zit. Anm. 72), S. 174.

126 Vybíral, The Vienna School of Art History (zit. Anm. 72), insb. S. 16.

127 Stachel, »Vollkommen passende Gefäße« (zit. Anm. 84).

Ilg konnte dabei trotz einer hinsichtlich der Bewertung einzelner Stilepochen deutlich divergierenden Auffassung identitätspolitische Interpretationsmuster und Topoi seines Lehrers, mit dem er sich 1876 überworfen hatte,[128] aufgreifen. Dies veranschaulicht, wie sehr sich politisch gefärbte Kunstkritik von ihrem Gegenstand lösen konnte – eine Beobachtung, die auch auf den quellenpositivistischen Kunsthistoriker Eitelberger zutrifft.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, AKON (Inv.-Nr. AKON_AK046_328). – Abb. 2: Pline, 2013, CC BY-SA 3.0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Paris-10-ardt-Eglise-Saint-Vincent-de-Paul-DSC_0455.jpg [03.12.2018]. – Abb. 3: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Votivkirche_Wien-Ferstel-187x.jpg [13.12.2018] CC BY-SA 3.0. – Abb. 4: Gugerell, 2013, CC0 1.0 Universal, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Wien_01_Museum_f%C3%BCr_angewandte_Kunst_a.jpg [03.12.2018]. – Abb. 5: Thomas Ledl, 2015, CC BY-SA 3.0 AT, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Beethovenplatz_1.jpg [03.12.2018]. – Abb. 6: Timo Hagen, 2009. – Abb. 7: Janericloebe, 2009, Public Domain, https://de.wikipedia.org/wiki/Neues_Museum_(Berlin)#/media/File:Berlin_Neues_Museum_001.JPG [03.12.2018]. – Abb. 8: Wien Museum (Inv.-Nr. 157.005/38).

128 Ebenda, S. 271.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Jindřich Vybíral

Rudolf von Eitelberger als Ideologe der Wiener Ringstraße

Die Wiener Ringstraße stellt mit ihren Dominanten, die symbolisch den öffentlichen Raum besetzen, ein ideales Gebilde für die Anwendung sozialhistorischer Interpretationsansätze dar. Forscher und Forscherinnen, die unterschiedliche Generationen und methodologische Positionen vertreten, nehmen es als gesichert an, dass dieser Boulevard Ausdruck einer bestimmten Lebenseinstellung und mit einer bestimmten Ideologie konnotiert ist: »Sie war ein räumliches Narrativ, das die politische Macht und kulturelle Eleganz des aufsteigenden liberalen Bürgertums widerspiegelte«, lesen wir in der 2015 veröffentlichen Publikation zum Eröffnungsjubiläum der Ringstraße.[1] Dieser Zugang hat sich besonders dank der vielfach ausgezeichneten Publikation *Fin-de-siècle Vienna* des Kulturhistorikers Carl Schorske aus dem Jahr 1979 etabliert, in der es der Autor unternahm, die Zusammenhänge zwischen österreichischer Politik und Kultur zu untersuchen. Schorske charakterisierte die Ringstraße als »a visual expression of the values of a social class«, konkret als »an iconographic index to the mind of ascendent Austrian liberalism«.[2] Er war felsenfest überzeugt, dass »liberal city fathers […] ›projected their image‹ no less consciously than the managers of the Chase Manhattan Bank a few years ago«[3] und dass am Ring »the third estate celebrated in architecture the triumph of constitutional *Recht* over imperial *Macht*«[4]. Historiker und Historikerinnen, die mit den Umständen der Errichtung der Wiener Ringstraße vertraut sind, können dieser Meinung nicht vorbehaltlos zustimmen. Es ist bekannt, dass die Initiative zur Stadterweiterung nicht von den »Stadtvätern« ausgegangen ist, sondern von den Repräsentanten des neoabsolutistischen Staates mit dem Innenminister Alexander Bach an der Spitze und dass die Dominanten der Ringstraße die Zentralmacht in der Stadt manifestieren sollten.[5] Die Ringstraßeninterpretation von Schorske beruht eher auf

1 H. Hakkarainen, Humor, Satire und Karikatur. Das humoristische Imaginarium der Wiener Ringstraße, in: Vom Werden der Wiener Ringstraße (hg. von H. R. Stühlinger), Wien 2015, S. 223–243, hier S. 242.

2 C. E. Schorske, Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture, Cambridge 1979, S. 46 und S. 47.

3 Ebenda, S. 47.

4 Ebenda, S. 51.

5 H. R. Stühlinger, Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße. Entstehung, Projekte, Auswirkungen, Basel 2015, S. 239.

Assoziationen als auf Beweisen. Gleichzeitig illustriert sie eine essentialistische Position, nach welcher Kunstwerke eine inhärente und unveränderliche Bedeutung haben und Architektur als eine spezifische »petrifizierte Ideologie« zu deuten ist.[6]

Persönlich identifiziere ich mich eher mit der Meinung des amerikanischen Historikers Charles S. Maier, der bei der Analyse der urbanen Visionen des Habsburgerreiches davon abrät, »stilistische Klassifizierungen nach ideologischen Kriterien vorzunehmen«.[7] Nach Maier hatte »die Regierungsform des jeweiligen Landes […] praktisch keinen Einfluss auf den Stil der Baudenkmäler der Gründerzeit, denn bei stilistischen Zielsetzungen ging es nicht um Demokratie oder Monarchie«.[8] Gleichzeitig muss ich zugeben, dass auch mich lange Zeit jene Interpretationsmodelle faszinierten, nach welchen die unterschiedlichen Architekturstile des Historismus als Zeichen horizontaler und vertikaler Loyalitäten zu interpretieren sind. Ich werde daher unter der schon angeführten methodischen Skepsis und mit der Unterstützung der publizierten Texte Eitelbergers versuchen, eine Analyse der Wiener Stile der Ringstraßenära in einem gesellschaftspolitischen und sprachlichen Zusammenhang durchzuführen, so wie es sich Friedrich Achleitner vor Jahren gewünscht hat.[9] Dazu führt mich die weit verbreitete Überzeugung, dass Eitelberger nicht nur ein Kommentator der Transformation der Wiener Architektur war, sondern auch »Sprachrohr der Staatsregierung«[10] und Mitgestalter der österreichischen Kulturpolitik. Falls die architektonischen Formen der Ringstraße politisch aufgeladen sind, sollten gerade seine Texte den Schlüssel dazu bieten (Abb. 1).

Die Kernfrage, die ich zu beantworten versuche, lautet demnach: Existierte ein kausales Verhältnis zwischen den politischen Ansichten Eitelbergers und seinen ästhetischen Präferenzen? Vorläufig erlaube ich mir, Eitelberger als Liberalen zu charakterisieren, der sich in die Dienste der politischen Restauration gestellt hat. Seine im Jahre 1848 veröffentlichen Texte zeigen seinen Glauben an die Naturrechte des einzelnen

6 J. Maran/H. Schwengel/U. Thaler, Konstruktion der Macht. Architektur, Ideologie und soziales Handeln, Hamburg 2009, S. 10.

7 Ch. S. Maier, Stadt, Kaiserreich und imperiales Klima als Voraussetzung für urbane Visionen, in: Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937 (hg. von E. Blau/M. Platzer), München/London/New York 1999, S. 24–42, hier S. 39.

8 Ebenda, S. 29.

9 F. Achleitner, Pluralismus der Moderne. Zum architektonischen ›Sprachenproblem‹ in Zentraleuropa, in: Blau/Platzer (Hg.), Mythos Großstadt (zit. Anm. 7), S. 94–106, hier S. 97.

10 Stühlinger, Wettbewerb (zit. Anm. 5), S. 293. Vgl. G. Vasold, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Freiburg im Breisgau 2004, S. 86.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

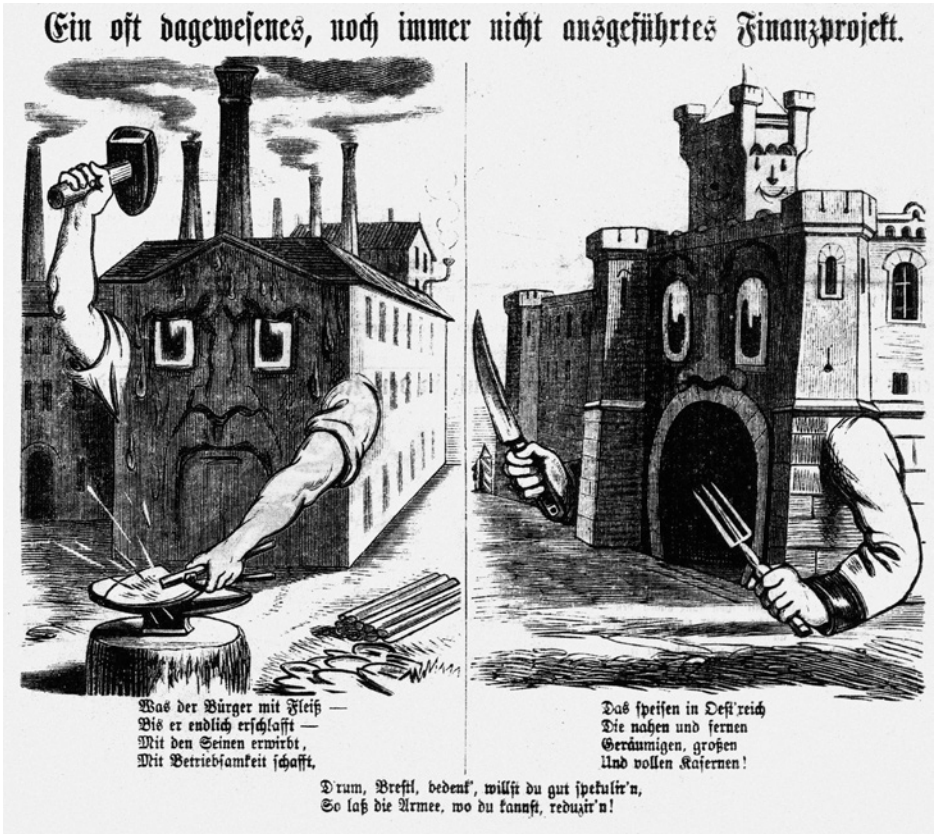


Abb. 1: Bürgerliberalismus oder imperiale Macht? »Was der Bürger […] mit Betriebsamkeit schafft, das speisen in Oest'reich […] die Kasernen.« Kikeriki, 9.4.1868.

Menschen, die Anerkennung der Freiheit als höchstes Gut, zeitweise auch einen aufgeklärten Universalismus und seinen Respekt vor den nichtdeutschen Völkern:

> Die Freiheit verlangt die Entnationalisierung des Staates wie die Entkirchlichung desselben; der Staat als solcher, ist weder deutsch noch czechisch, weder ruthenisch noch wallachisch, weder katholisch noch jüdisch, – sondern als freier Staat so geordnet, daß der Czeche wie der Deutsche, der Ruthene wie der Pole, der Christ wie der Jude in seiner Freiheit neben einander ungehindert existiren kann.[11]

11 R. Eitelberger von Edelberg, [Wien, 13. Oct.], in: Wiener Zeitung, Nr. 282, 13.10.1848, Abend-Beilage, S. 720.

Der so geäußerte Gedanke des zu unterdrückenden Nationalempfindens im Namen der Multiethnizität der österreichischen politischen Nation war jedoch nicht fester Bestandteil seines Denkens. Seine essentielle Komponente bildete im Gegenteil der großdeutsche Nationalismus. »Nach Deutschland hin wirft uns der Zug unserer Nationalität und der Gang unserer Politik«, schrieb Eitelberger im gleichen Jahr, und in seinem Artikel lesen wir weiter, dass »die Erhaltung Oesterreichs als Staates [sic] an die Hegemonie des deutschen Elementes gebunden ist«.[12] Später mäßigte er den Ton seiner Deklarationen etwas, doch seine Überzeugung änderte er nicht. Auch das Jahr 1871 scheint in dieser Hinsicht kein markanter Meilenstein zu sein. Eitelberger schreibt weiter über Künstler »deutsch-österreichischer Nation« und stellt Wien als deutsche Stadt dar: »Daß die Kunst Wiens ein Glied der großen deutschen Kunst ist, steht außer Frage.«[13] Mit Beunruhigung beobachtete er die politische und kulturelle Emanzipation der nichtdeutschen Völker der Habsburgermonarchie, in deren Folge »fühlt sich der Deutsch-Österreicher in den deutsch-österreichischen Landen in seiner eigenen nationalen Existenz plötzlich bedroht«.[14] Es kann nicht außer Acht gelassen werden, dass Eitelberger die Hegemonie des deutschen Volkes und die Unterordnung der anderen Ethnien als Bedingung des Volksfriedens sah, obwohl er wiederholt in seinen Texten die nationale Unbefangenheit verkündigte.

Eitelbergers politische Haltungen können heute als nicht ganz konsistent und durch die Machtkonstellationen bedingt erscheinen. Die Ambivalenzen und Widersprüche, die man nur im Kontext der geschichtlichen Ereignisse versteht, finden wir auch in seinen Äußerungen zur Architektur des damaligen Wien. In den Artikeln, die er in seine gesammelten Schriften aufnahm, zeigte er das Gesicht eines Liberalen und eines Vertreters des ästhetischen Relativismus, der für eine stilistische Pluralität der zeitgenössischen Architektur plädierte. Aus dieser Position heraus lehnte er sowohl eine Bevorzugung wie auch eine Benachteiligung aller vorangegangenen Stile als Muster für die Gegenwart ab: »Das Urtheil über die architektonische Schönheit ist nur zu einem geringen Theile abhängig von der Werthschätzung des Stils selbst.«[15] Obgleich er die

12 R. Eitelberger von Edelberg, Was hat die Kunst von den Bewegungen der Gegenwart zu hoffen, oder zu fürchten? (Schluß), in: Wiener Zeitung, Nr. 106, 15.04.1848, S. 501 f.

13 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunst-Entwicklung des heutigen Wien. Retrospective Betrachtungen aus Anlass der historischen Kunst-Ausstellung der Wiener Akademie [1877], in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 1–36, hier S. 30.

14 R. Eitelberger von Edelberg, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848 [1877], in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 13), S. 36–60, hier S. 47.

15 R. Eitelberger von Edelberg, Heinrich Ferstel und die Votivkirche, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 13), S. 271–348, hier S. 282.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 2: Stilistische Pluralität der historistischen Architektur: »Die ästhetische Gürtelbahn. Wollte man alle Schrullen unserer Künstler berücksichtigen, so müßte jeder Waggon nach Hansen im byzantinischen, der Tender im Renaissance- und die Lokomotive im gotischen Style hergestellt werden«. Kikeriki, 3.11.1881.

Verwendung gotischer Formen für Theaterbauten und antiker für katholische Kirchen ablehnte, vertrat er nicht einmal die Position des typologischen Eklektizismus, der die Korrespondenz der Stilmodi mit den konkreten Funktionen durchsetzte, konsequent. Im Gegenteil verlangte er die Bewertung der Bauten nach der ästhetischen Qualität und nicht nach den konzeptuellen Schemen. Nach seiner Überzeugung sind »die Stilrichtungen […] eben nicht bloß von prinzipieller und doctrinärer Wirklichkeit; man interessiert sich für die selben wegen der Kunstwerke, die während der Dauer ihrer Herrschaft geschaffen wurden«.[16] Die dogmatische Bevorzugung der konkreten Idiome hielt er für unvereinbar mit dem Prinzip des freien künstlerischen Schaffens. »Der Architekt baut ohnedies nicht mit Gesinnungen, sondern mit constructiven Elementen […], denn das Abhaspeln von Doktrinen ist für einen denkenden und praktischen Künstler von sehr zweifelhaftem Werthe.«[17] Als Bereich für ideologisch motivierte Interpretationen betrachtete er ausschließlich das Gebiet der politischen Publizistik. »Sind diese Schriftgelehrten liberal, so ist es begreiflich, daß sie für die Antike und die Renaissance schwärmen und die moderne Gothik bekämpfen […]; sind sie clerical und conservativ gesinnt, so thun sie das Umgekehrte.«[18] (Abb. 2)

Anhand von Erinnerungen seiner Mitarbeiter kann man jedoch ein zweites Gesicht Eitelbergers rekonstruieren – das Gesicht des loyalen Beamten, der »das Heil nur in der absoluten Unterwerfung des gesamten Schaffens unter der Aegide des Staatsge-

16 Eitelberger, Die Kunst-Entwicklung (zit. Anm. 13), S. 15.

17 R. Eitelberger von Edelberg, Friedrich Schmidt. Biographische Skizze, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 13), S. 380–426, hier S. 397 f.

18 Ebenda, S. 398.

dankens« sah und dessen höchstes Ziel es war, »dem gesamten Kunstschaffen in Oesterreich einen festen Gang und ein bewußtes Wollen zu verleihen«.[19] Welches sollte jedoch das normative Modell sein, das Eitelberger angeblich durchzusetzen versuchte? Laut Camillo Sitte hat sich sein ehemaliger Lehrer die Aufgabe gestellt, den Stil zu erneuern, der heute am meisten mit dem politischen Liberalismus und mit der supranationalen Identifikationspolitik des österreichischen Staates verbunden wird, also »die reine, italienische Renaissance für die moderne Welt wieder zu erwecken«.[20] Es ist nicht schwer, Argumente zur Unterstützung dieser Behauptung zu finden. Eitelberger hat tatsächlich 1871 mit Befriedigung den Triumph der Renaissancearchitektur in der österreichischen Hauptstadt festgestellt und plädierte offen für italienische und griechische Vorlagen als Ausgangspunkt der modernen österreichischen Architektur: »Die Wiener Renaissance lehnt sich größtentheils an die italienische Renaissance an«, deklarierte er in einem öffentlichen Vortrag. »In diesem Anlehnen an Italien und Griechenland folgen unsere Künstler einem gesunden Instinkt […]. Denn all unser künstlerischer Fortschritt beruht darauf, daß die geistig reinigende Atmosphäre, die aus Toscana und Hellas zu uns herüberstreift, immer mehr sich verbreitet.«[21] Doch hatte seine Auffassung der italienisch orientierten Neorenaissance wenig gemein mit Sempers »kosmopolitischer Architektur der Zukunft«, die laut manchem Historiker seitens der österreichischen Staatsverwaltung als Ausdruck des multiethnischen Konzeptes der Monarchie bevorzugt wurde.[22] Eitelberger hat seine ästhetische Präferenz im Grunde auf gegenteilige Argumente gestützt. Die Formen der italienischen Renaissance entsprachen ihm zufolge dem Wiener Temperament und verkörperten die lokale, wenn nicht nationale Identität. Der aus dem Süden importierte Stil hatte für ihn »etwas von dem heiteren, leichtlebigen und genußsüchtigen Wienerthum an sich« und seine moderne Rezeption bot eine effektive Möglichkeit, um »im eigenen Hause auf eigenen Füßen« zu stehen.[23] (Abb. 3)

Eine derart kuriose Begründung der Rezeption der italienischen Renaissance können wir kaum als einen der »oft wunderlichen Rösselsprünge seiner Ideen«[24] abtun, die

19 A. Ilg, Rudolf Eitelberger, in: Die Presse, Nr. 109, 21.04.1885, S. 1–3, hier S. 3 und S. 1.

20 C. Sitte, Rudolf v. Eitelberger, in: Neue Illustrirte Zeitung, Nr. 31, 26.04.1885, S. 483 und S. 486, hier S. 486.

21 Die Renaissance in Wien, in: Neue Freie Presse, Nr. 2617, 06.12.1871, Abendblatt S. 4 (Aufzeichnung eines Vortrags von R. Eitelberger).

22 P. Haiko, Semper und Hasenauer. Kosmopolitische Neorenaissance versus Österreichischer Neobarock, in: Stilstreit und Einheitskunstwerk (hg. von H. Laudel/C. Wenzel), Dresden 1998, S. 199–208, hier S. 204 f.

23 [Eitelberger], Die Renaissance in Wien (zit. Anm. 21).

24 Ilg, Eitelberger (zit. Anm. 19), S. 1.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 3: Kosmopolitische Architektur in Wien: »Alles ausländisches Fabrikat! Die Architektur Werk eines Franzosen. […] Bildhauer-Produkte aus Italien bezogen. […] Aus Wien war blos das Geld, welches für alle diese Dinge ins Ausland wandern mußte.« Kikeriki, 7.8.1879.

Albert Ilg in der fachlichen Produktion Eitelbergers diagnostizierte. Falls das ästhetische Denken des Wiener Professors eine essentielle Komponente enthielt, so war es gerade die Aufforderung, an die heimische Tradition anzuknüpfen. »In Österreich speziell hätte man guten Grund sich der einheimischen Denkmale mehr zu erinnern, als es bisher der Fall war«, schrieb Eitelberger im Jahre 1852. »Das Beste, was bis jetzt in unserem Vaterlande geleistet wurde, schliesst sich auch an heimische Traditionen an.«[25] Gegen die klassizistische Form als Träger einer Universalvision grenzte er sich scharf ab, wie seine Ausführungen über die Bautätigkeit in der Vormärzzeit zeigen: »Der Classicismus der damaligen Zeit wirkte nivellierend und schuf eine Art kosmopolitischer Kunst, die weder mit den Anschauungen der Völker übereinstimmte, noch den religiösen oder poetischen Gefühlen Genüge geleistet hätte.« Die damalige Architektur entbehrte seiner Meinung nach jeder Botschaft – sie war »confessionslos, unnational und unpoetisch«.[26]

Es würde der Logik dieses Denkens entsprechen, wenn Eitelberger das österreichische Barock als attraktives »Identifikationsangebot« für die zeitgenössische Architektur geschätzt hätte, so wie später Ilg. Doch genau in diesem Moment treten die ideologischen Grenzen seines ästhetischen Denkens deutlich hervor. Der Direktor des *Österreichischen Museums* sah im Barock keineswegs die Erinnerung an die Hochblüte der Habsburgerdynastie, sondern den Ausdruck der unerwünschten Verbindungen zur

25 R. Eitelberger von Edelberg, Die kirchliche Architektur in Österreich [1853], in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 13), S. 349–379, hier S. 374.

26 Eitelberger, Die Kunst-Entwicklung (zit. Anm. 13), S. 9.

französischen Kultur, die er auf Grund der politischen Konnotationen strikt ablehnte. So meinte er: »Die französische Renaissance-Bewegung ist specifisch national; sie ist geistreich durch und durch; […] aber sie hat keine Elemente in sich, um das Volk für ideale Aufgaben der Kunst zu erziehen […].«[27] Gerade die barocken Tendenzen der zeitgenössischen französischen Architektur waren für ihn ein Beweis für ihren geringen Wert und Verfall: »Die französische Renaissance-Bewegung […] ist selbst in ihren reinsten Formen nicht frei von einem barocken Beigeschmacke. Sie nimmt daher in der Geschichte der europäischen Civilisation, insbesondere der italienischen Renaissance gegenüber, eine untergeordnete Stellung ein.«[28] Diese Meinung vertritt Eitelberger, als er sich gegen die angebliche Verwendung des französischen Stils im Museumsprojekt Carl Hasenauers aussprach.[29] Es ist wahrscheinlich, dass entweder aus seiner Feder oder zumindest aus seinem Umfeld der anonyme Artikel aus dem Jahr 1866 stammt, der folgende dringliche Frage formuliert: »Wie kommt aber überhaupt Wien dazu, in der Architektur französische Renaissance zu pflegen?« Dieser Trend sei im direkten Widerspruch zu der heimischen Kunsttradition, die auf der Rezeption der italienischen Kunst gegründet ist: »Die italienische Renaissance ist und bleibt das Schönste, was die neuere Profan-Baukunst geschaffen. […] Wenn wir schon auf die Reproduktion vorhandener Stylformen angewiesen sind, so sollen wir stets das Beste und Vollendetste anstreben.«[30]

Man kann mit Berechtigung vermuten, dass Eitelbergers Lobgesang an die italienische Renaissance zum größten Teil als Argument gegen die »Kontamination« der Wiener Architektur durch die französischen Modelle diente. Aber wie kam es dazu, dass die Kultur, die Eitelberger so lange bewunderte, nun einen solchen Unwillen hervorrief? Waren seine Attacken gegen die barocken Tendenzen der französischen Architektur durch ein normatives ästhetisches Empfinden motiviert, das man in seiner Ablehnung der ›deutschen Renaissance‹ als abgeleitetem, hybridem Stil ahnen kann?[31]

Oder leiteten ihn andere Anregungen? Die Antwort bietet uns der Vortrag aus dem Jahr 1870, in dem Eitelberger die außenpolitischen Bedingungen für die Entwicklung der österreichischen materiellen Kultur analysiert. Hier hat er nicht mehr die abgedroschenen Phrasen über den Verfall wiederholt, sondern offen die »Präponderanz des

27 [Eitelberger], Die Renaissance in Wien (zit. Anm. 21).

28 Ebenda.

29 Ueber den Bau der k.k. Museen. Denkschrift des Directors v. Eitelberger, Neue Freie Presse, Nr. 1202, 04.01.1868, Abendblatt, S. 4.

30 O. A., Die Franzosen in der Wiener Architektur, in: Neue Freie Presse, Nr. 614, 16.05.1866, Abendblatt, S. 4.

31 R. Eitelberger von Edelberg, Die deutsche Renaissance und die Kunstbewegungen der Gegenwart [1876], in: ders., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 370–404.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

französischen Geschmackes« sowie die »unbestreitbare Superiorität der französischen Kunst-Industrie« anerkannt. Aus seinen Ausführungen geht hervor, dass die französische Konkurrenz nicht den guten Geschmack, sondern die ökonomischen Interessen Österreichs und der deutschen Länder bedrohte. »Das Uebergewicht der Franzosen auf diesem Gebiete […] lastete wie ein Alp auf der deutschen und auf der österreichischen Kunst-Industrie und erschwerte jeden Versuch zu Emancipation.«[32]

Auf Grund der Zeitungsartikel, die er seit den 1860er Jahren publizierte, könnte man darauf schließen, dass Eitelberger mehr ein Nationalist als ein Liberaler war und dass er der österreichischen Kunst wirklich einen »einheitlich-heimatlichen Charakter aufzudrücken« versuchte. Dabei »fühlte er centralistisch und im edlen Sinne autokratisch«[33]. Wir können sogar spekulieren, ob er unter dem Aufruf zur Anknüpfung an die heimischen Traditionen nicht ein Revival der gotischen Architektur im Sinne hatte, die er aufrichtig bewunderte. »Es liegt in dem gothischen Stile eine unverwüstliche künstlerische Schönheit. Das Erhabene, das Majestätische, das Mystisch-geheimnisvolle kommt bei ihm, wie bei dem Ägyptischen, zur vollen Geltung«, so tat er seine Begeisterung in einem Text aus dem Jahr 1878 kund.[34] Es ist bekannt, dass Heinrich Ferstel als Autor der Votivkirche und ein weiterer Promoter der Neugotik, nämlich Friedrich Schmidt, seine favorisierten Architekten waren. Die neogotische Architektur hat er für Österreich besonders auf Grund des »vorwiegend künstlerischen Charakters« hervorgehoben. Gleichzeitig hat er sie als Gegenpart zur banalen Architektur der Ringumgebung gesehen, »welche ihren Ausgangspunkt von der Stadterweiterung nahm und bei welcher es sich in erster Linie darum handelte, die grosse Bau-Bewegung in Wien geschäftlich auszubeuten«.[35]

Bei genauer Lektüre seiner Texte über die Architektur der Ringstraßenära kann man nicht übersehen, dass Eitelberger seine ästhetischen Präferenzen einerseits explizit formulierte, andererseits zwischen den Zeilen ausdrückte oder gar verbarg. Dies bestätigt den Eindruck von einer gespaltenen Persönlichkeit Eitelbergers als Kommentator des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens. Auf der einen Seite plädierte er für die Autonomie der Kunst und kritisierte politische Restriktionen, auf der anderen Seite bestritt er

32 Die österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage (Nach einer Vorlesung des Herrn Directors v. Eitelberger im Oesterreichischen Museum), in: Neue Freie Presse, Nr. 2236, 17.11.1870, Abendblatt, S. 6. Vgl. R. Eitelberger von Edelberg, Der deutsch-französische Krieg und sein Einfluss auf die Kunst-Industrie Österreichs (Vortrag, gehalten im Oesterreichischen Museum am 27. October 1870), in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, II (zit. in Anm. 31), S. 316–343.

33 Ilg, Eitelberger (zit. Anm. 19), S. 1.

34 Eitelberger, Heinrich Ferstel (zit. Anm. 15), S. 283.

35 Ebenda, S. 285.

diese Autonomie und versuchte eine enge Verknüpfung zwischen Kunst und politischen Programmen beziehungsweise Interessen durchzusetzen. Bei der Analyse seiner Texte ist es wichtig, sich wiederholt die Frage zu stellen, ob es sich mehr um ein kritisches ästhetisches Denken oder um politische Publizistik handelt. Als Kritiker und Historiker schätzte Eitelberger die Arbeit im reinen Stil, er kritisierte den »romantischen« Eklektizismus eines Eduard van der Nüll und verachtete die banale Bauproduktion. Als loyaler Beamter unterdrückte er seine persönlichen Präferenzen und förderte das Geschehen, das er als nützlich »für Wien und Oesterreich überhaupt« erachtete.[36] Seine Anschauungen waren dabei nicht kohärent, sondern entstanden pragmatisch als Reaktion auf die aktuellen Ereignisse. Eine beständige Verbindung zwischen Eitelbergers politischen Ansichten und seinen ästhetischen Präferenzen lässt sich deshalb nicht finden. Gleichzeitig zeigen seine Texte, dass die Staatsmacht Österreichs weder explizite Anforderungen hinsichtlich des architektonischen Ausdrucks der Staatsgebäude formulierte, noch solche hatte. Die »Wiener Stile« der Ringstraßenära konnten verschiedene politische Inhalte tragen und ihre ikonologischen Prädikate waren arbiträr. Eine eindeutige Wichtigkeit hatten nur die allgemeinen Attribute der Architektur der Macht – wie im Fall des Parlaments »hervorragende Großartigkeit, Einfachheit, Würde und Adel«.[37] (Abb. 4)

Es ist sicherlich legitim, sich der Erforschung ideologischer Implikationen der einzelnen Bauten der Ringstraßenära zu widmen, doch das Nachdenken über den politischen Sinn der »Wiener Stile« *en bloc* kann meiner Meinung nach nur zu sehr pauschalen Aussagen führen. Und auch wenn meine Schlussfolgerung skeptisch klingt, will ich damit nicht sagen, dass die Frage nach der Beziehung zwischen Liberalismus und Ringstraßenarchitektur nicht relevant wäre. Die Texte Eitelbergers zeigen nämlich, dass sich der politische Liberalismus nicht primär mittels architektonischer Symbolik realisierte, sondern vielmehr in der Art, wie er die Kursrichtung der öffentlichen Bauten vorgab. Eitelberger prangerte die Kulturpolitik des Vormärz an, die er mit dem Begriff »System polizeilicher Bevormundung« charakterisierte.[38] So bezeichnete er die Praxis der bürokratischen Institution des Hofbaurates, der über die Auswahl der Künstler und Baustile im Fall der Staatsaufträge sowie über die Bautätigkeit der Gemeinden, der Körperschaften und sogar der Privatpersonen entschied. Durch die Beseitigung dieser Zensurpraxis sollte die Architektur ihre wichtigste Bedingung für eine erfolgreiche Entwicklung erhalten – die Freiheit. »In der Freiheit der Bewegung der Künstler und der Mannig-

36 [Eitelberger], Die österreichische Kunst-Industrie (zit. Anm. 32), S. 6.

37 Wettbewerbsprogramm zit. nach R. Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970, S. 178.

38 R. Eitelberger von Edelberg, Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 13), S. 104–157, hier S. 114.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 4: Großartigkeit und Würde des neuen Parlamentshauses: »Uneingeweihte Fremde werden beim ersten Anblick vermuthen, daß sie vor einem Zirkus stehen.« Kikeriki, 27.11.1881.

faltigkeit der Kunstwerke liegt ein bedeutsames Element des Fortschrittes auf dem Gebiete der Kunst.«[39] Von dem reformierten Hofbaurat erwartete Eitelberger, »daß er das Recht des Künstlers, das Recht der freien Concurrenz, das Recht der emancipirten Gemeinden und Corporationen und das Unrecht einer jeden directen oder undirecten Kunst-Censur anerkenne«.[40] Laut Eitelberger war es nicht notwendig, den Architekten irgendwelche Direktiven aufzuerlegen, denn der Staat hatte einen demokratischen Mechanismus, der die Durchsetzung der politischen Ideen in der öffentlichen Architektur ermöglichte. Es handelte sich um »die Frage der Einführung der öffentlichen Preisbewerbungen bei Staatsbauten«, mit deren Hilfe waren »die Würde des Staates und der Kunst vertreten«.[41] Es war wohl teilweise auch auf Grund seiner Initiative, als im März 1849 die architektonische Abteilung der *Akademie der bildenden Künste* dem betreffenden Ministerium eine Denkschrift vorlegte, die eine Wettbewerbsausschreibung bei der Vergabe der Entwürfe für die öffentlichen Bauten forderte. Aufgrund dieser Anregung verfasste das Ministerium noch im gleichen Monat die erste Rechtsnorm für die Wettbewerbsmechanismen.[42] Im Jahr 1872 versuchte Eitelberger noch vergebens, eine Reform dieser Norm durchzusetzen, die die öffentlichen Ausschreibungen durch geladene Wettbewerbe ersetzen sollte.[43]

39 Ebenda, S. 141.

40 R. Eitelberger von Edelberg, Die Reform des Hofbaurathes, in: Wiener Zeitung, Nr. 117, 27.04.1848, S. 559 f.

41 R. Eitelberger von Edelberg, Ed. van der Nüll und August von Siccardsburg [1869], in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 13), S. 228–270, hier S. 245.

42 Vgl.: (Austria.), Die Architectur-Abtheilung…, in: Wiener Zeitung, Nr. 80, 03.04.1849, Abend-Beilage, S. 1 f.; W. Z., Für Baukunst, in: Oesterreichisches Volksblatt [ehem. Bürgerblatt] für Verstand, Herz und gute Laune, Nr. 56, 07.04.1849, S. 223.

43 Bericht des Comités betreffend die bauliche Entwicklung Wiens hinsichtlich der Regelung des Concurrenzwesens, in: Wochenschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins, Nr. 15, 12.04.1889, S. 144–146, hier S. 146.

Wir kommen nun auf die zu Beginn gestellte Frage nach politischen Implikationen der Ringstraßenarchitektur zurück: Die Ringstraßenarchitektur ist tatsächlich eine Frucht des österreichischen Liberalismus – dieser manifestierte sich jedoch weder in normativen und stilistischen Modellen, noch in einer inhärenten architektonischen Qualität, sondern in der kreativen Wahlmöglichkeit, welche die politische Macht den Architekten noch vor dem sogenannten Oktoberdiplom 1860 bot. Die Liberalisierungsmaßnahmen der neoabsolutistischen Regierung sowie die diskriminierende Politik der Liberalen verkomplizieren die einfachen Schemen der heutigen Kulturgeschichte erheblich.

Abbildungsnachweis: Abb. 1-4: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ANNO.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Martin Engel

Rudolf von Eitelberger und die Wiener Bildhauerschule

Am Donnerstag, dem 2. November 1876, hielt Rudolf von Eitelberger im Vortragssaal des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* eine Vorlesung über *Die Plastik Wien's in diesem Jahrhundert.*[1] Der Vortrag fand im damaligen *Vorlesesaal* statt, der zur Erstausstattung des alten Museumsgebäudes gehörte und heute der Bibliothek zugeordnet ist. Die Vorlesung war Teil der regelmäßigen Veranstaltungen des *Österreichischen Museums* und mit 272 Zuhörern sehr gut besucht.[2] Diese öffentlichen Donnerstagsvorträge richteten sich weniger an spezialisierte Fachkollegen als an das interessierte Wiener Publikum und dienten im weitesten Sinne der Volksbildung. Insofern irritiert es ein wenig, dass Eitelberger mit der provokanten Behauptung beginnt: »Die Plastik ist jener Zweig der bildenden Kunst, für welchen das deutsche Publicum am wenigsten praktisches Verständnis hat.« Diese Formulierung lässt aufhorchen und es stellt sich die Frage, ob Eitelberger seinen Vortrag mit einem selbst gesetzten erzieherischen Auftrag verknüpft und was er mit dem Begriff *praktisches Verständnis* wohl meint. Der Titel seines Vortrages lenkt die Erwartungen des Publikums jedenfalls in die Richtung, hier erstmals einen zusammenfassenden Überblick über die Entwicklung und den aktuellen Stand der Wiener Bildhauerkunst zu hören. Doch Eitelberger geht in seinem Vortrag – so viel sei an dieser Stelle schon vorausgeschickt – auf einzelne Kunstwerke nicht näher ein, sondern widmet sich mehr den Rahmenbedingungen der Kunsterziehung und Kunstproduktion. Ein Handicap war sicherlich, dass Eitelberger seinen Vortrag ohne

1 Die Vorlesung wurde als Beilage der Mittheilungen des k.k. oesterr. Museums für Kunst und Industrie, Nr. 136, Wien 1877 veröffentlicht. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Zwei Jahre später wurde die Vorlesung im Band 1 der *Gesammelten kunsthistorischen Schriften* Eitelbergers erneut gedruckt und mit einem *Exkurs über die neuesten Porträtstatuen der Wiener Künstler* erweitert. Vgl. R. Eitelberger von Edelberg, Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert. Vorlesung gehalten im Österr. Museum am 31. October 1876 (mit einem Exkurse über die jüngsten Porträtstatuen der Wiener Künstler, geschrieben 1878), in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 104–157.

2 Jahresbericht des k.k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie für 1876, S. 9. – In diesem Jahresbericht wird der Vortrag unter dem Titel »die Plastik in Österreich« gelistet. Nicht erklärbar ist, warum die gedruckte Version des Vortrags auf den 31. Oktober 1876 datiert wurde. – Zu den Vorlesungen im Allgemeinen siehe: Kunstchronik, 3, 1868, S. 73 (Korrespondenz aus Wien).

Lichtbilder halten musste. Die technische Entwicklung war noch nicht so weit fortgeschritten und so war es für ihn und seine Zeitgenossen schwierig, in einem kunsthistorischen Vortrag die Kunstwerke und ihre individuelle Erscheinung augenscheinlich zu präsentieren und vergleichend zu analysieren. Ob Eitelberger sozusagen als Vorstufe des Lichtbildvortrages Fotografien herumreichte, um einzelne Statuen und Figurengruppen anschaulich in Erinnerung zu rufen, ist nicht bekannt.[3] Zweifellos musste er sich auf die Denkmälerkenntnis seiner Zuhörer und auf deren umfassendes Vorverständnis in Fragen der Bildhauerkunst verlassen.

Der etwa eineinhalbstündige Vortrag lässt sich schwer in wenigen Worten zusammenfassen. Das wesentliche Thema ist die Verknüpfung von Politik und Kunst, wobei die Argumentation – wohl aus rhetorischen Erwägungen – etwas verschlungen ist und sich an verschiedenen Stellen wiederholt. Grob gesagt teilt sich der Vortrag in drei Teile. Der erste Teil umfasst einen summarischen Überblick über die Wiener Bildhauerei der Barockzeit und den Niedergang der Kunst in der Ära Metternichs. Der zweite Teil erläutert die Entwicklung der Bildhauerei seit dem Umbruch von 1848 unter der Regierung Kaiser Franz Josephs I., wobei vor allem die Neuorganisation der Akademie der Künste thematisiert wird. Im dritten Teil befasst sich Eitelberger mit den sich ändernden Bedingungen für die Bildhauerei in den Zeiten des Baubooms an der Wiener Ringstraße und den Folgen des Bankenkrachs von 1873. In diesem letzten Teil wird am deutlichsten greifbar, wie intensiv Eitelberger in die neuesten Entwicklungen des Wiener Kunstschaffens verstrickt war.

Die sperrige Form des Vortrags mag ein Grund dafür sein, dass der Text in der Forschung zur Wiener Bildhauerei bislang wenig Beachtung fand und infolgedessen auch die Rolle Eitelbergers für die Entstehung der Wiener Bildhauerschule in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterschätzt wurde. Selbst in Walter Krauses verdienstvoller Studie zur *Plastik der Wiener Ringstraße* wird Eitelberger als eine Randfigur dargestellt und vor allem auf seine »lebhafte Neigung, überall dabei zu sein und sich teils mit, teils ohne Erfolg wichtig zu machen«, hingewiesen.[4] Anhand zahlreicher Briefe und Denkschriften, die sich in Eitelbergers Nachlass in der Wienbibliothek im Rathaus erhalten haben, kann nun gezeigt werden, dass er in freundschaftlichem Kontakt zu den

3 Auf dem allerersten Kunsthistorikerkongress, der auf Eitelbergers Initiative 1873 in Wien stattgefunden hat, wird ausführlich vom Nutzen und Nachteil der Fotografie für die Kunstgeschichte debattiert. Dazu: M. Engel/F. Polleross/V. Widorn, Vom Gipsabguss zum Digitalbild, in: Gelehrte Objekte? – Wege zum Wissen (Ausst.-Kat. Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde), Wien 2013, S. 168.

4 W. Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900 (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 9,3), Wiesbaden 1980, S. 65.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

wichtigen Wiener Bildhauern stand und in seiner Funktion als Rat des Ministers für Kultus und Unterricht eine wichtige Steuerungs- und Vermittlerrolle hatte.

Im Folgenden werde ich zuerst Eitelbergers Vortrag, der ja der Ausgangspunkt meiner Untersuchung ist, etwas ausführlicher vorstellen und der Frage nachgehen, warum der Autor sich so intensiv um die Bildhauerei bemüht und welche Themen er verschweigt beziehungsweise nicht für Wert erachtet, vor dem interessierten Publikum zu erörtern. Im zweiten, sehr viel kürzeren Teil werde ich Eitelbergers persönliche Verflechtungen mit der Wiener Bildhauerschule aufzeigen.

»Die Plastik Wien's in diesem Jahrhundert«

In klassischer kunsthistorischer Manier knüpft Eitelberger in seinem Vortrag an die Bildhauerei der Barockzeit an und nennt einige Hauptwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, wie die *Mariensäule am Hof,* die *Dreifaltigkeitssäule am Graben,* den *Vermählungsbrunnen am Hohen Markt,* die Reliefs an den *Säulen der Karlskirche,* Raphael Donners *Mehlmarktbrunnen* und einige mehr (Abb. 1). Eine beschreibende Analyse dieser Werke, mit deren Hilfe die Qualitäten und spezifischen Eigenheiten der Barockkunst hätten dargelegt werden können, unterbleibt. Stattdessen werden der Wandel zur »modern-antiken Weltanschauung« und der »Verfall der Barockkunst« festgestellt und der Fokus sogleich auf die Künstlerschaft und deren Karrieremöglichkeiten gerichtet:

> Mit dem Verfall der Barockkunst verfiel auch die grosse Zahl der Praktiker und Routinisten, die in den Palästen und Gartenanlagen der Grossen und in den prunkvollen Kirchen Beschäftigung fanden, während durch das Studium der antiken Kunst in den akademischen Kreisen die Plastik neue Gesichtspunkte gewann und sich dadurch ein Gegensatz zwischen dem handwerklich routinierten Künstler und dem akademisch geschulten bildete, den man früher nicht kannte, ein Gegensatz, der bis auf den heutigen Tag nicht ganz verschwunden ist.[5]

Ganz wesentlich habe die infolge der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege einsetzende Unsicherheit aller staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse zum Niedergang der Kunst und insbesondere der Plastik geführt.

Laut Eitelberger ragen nur zwei Werke aus dieser Zeit heraus: Antonio Canovas *Grabmal für die Erzherzogin Marie Christine* in der Augustinerkirche von 1805 und das *Reiterdenkmal für Kaiser Joseph II.* von Franz Anton Zauner (1746–1822), das 1807 enthüllt wurde (Abb. 2). Zauners Reiterstandbild wird von Eitelberger schonungslos zer-

5 Eitelberger, Plastik Wiens (zit. Anm. 1), S. 4.



Abb. 1: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Vermählungsbrunnen auf dem Hohen Markt in Wien, 1732, Fotografie von Bruno Reiffenstein.



Abb. 2: Franz Anton Zauner, Reiterstandbild für Kaiser Joseph II. auf dem Josefsplatz in Wien, 1795–1807, Fotografie von Bruno Reiffenstein.

pflückt. Seiner Meinung nach trägt es »den Stempel des modernen Classicismus der Zeit, in der es entstanden ist.«[6] Ohne weitere Umschweife folgt die Behauptung, es sei »nicht das Werk eines genialen Künstlers und kann sich […] mit der Reiterfigur des Churfürsten Maximilian I. von Thorwaldsen in München nicht messen«.[7] Das Ergebnis sei aber dennoch beachtlich, weil Zauner sich an großen Vorbildern orientiert und sich an die Regeln der Kunst gehalten habe.

Summarisch werden dann Zauners Kollegen Johann Martin Fischer (1740–1820), Leopold Kiesling (1770–1827), Josef Klieber (1773–1850), Johann Nepomuk Schaller (1777–1842), Josef Kähßmann (1784–1854) und Bartolomeo Bongiovanni (1791–1864) abgehandelt, die an der Akademie »ausschließlich in der Richtung der Antike« wirkten. Laut Eitelberger hatten sie allesamt keine schöpferische Begabung und nicht »die Kraft eine Schule zu bilden«.[8] Obwohl ihre Werke »über ein geistiges Mittelmaß, wie es damals auch an anderen Akademien Mitteleuropas herrschte«, nicht hinausgin-

6 Ebenda, S. 5.
7 Ebenda.
8 Ebenda, S. 6.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 3: Leopold Kiesling, Mars und Venus mit Amor, 1809, Wien, Belvedere.

gen, wären sie allerdings solchen Künstlern wie Pompeo Marchesi (1789–1858) überlegen, der aus politischen Gründen und wegen seiner italienischen Herkunft bevorzugt wurde und deshalb den Auftrag für das *Denkmal für Kaiser Franz II. (I.)* erhalten habe.[9] Mit diesem Verdikt verknüpft Eitelberger einen Seitenhieb gegen die österreichischen Bildhauer im Allgemeinen. Marchesi sei wohl auch deswegen bevorzugt worden, weil er über eine beeindruckende Bildung verfügt habe und im gesellschaftlichen Umgang glänzte, was man von den Wiener Bildhauern nicht sagen könne.[10]

Generell ist Eitelbergers Argumentation national konnotiert, wobei er die damals gängigen Stereotype, aber auch recht eigenwillige Vorurteile verwendete. Aus seiner Überzeugung, dass der deutschen Nation der Sinn für Schönheit nicht in ausreichendem Maß gegeben sei und dass »der Deutsche« kein plastisches Formgefühl habe und selbst die gröbsten Fehler nicht bemerke, »weil sein Auge nicht gewohnt ist, die Gestalt zu sehen«, konstruiert Eitelberger den bereits im ersten Satz formulierten Auftrag, dass »der Deutsche zur plastischen Kunst erzogen werden« muss.[11] Wichtig ist dabei, dass

9 Ebenda, S. 7.
10 Ebenda.
11 Ebenda, S. 8.

dies nicht nur die Rezipienten betrifft, sondern auch die Produzenten, die zukünftigen deutschen Bildhauer.

Eitelberger kommt damit zu seinem wichtigsten Thema, der Kunstförderung. Mit großer Kenntnis der Materie referiert er die verschiedenen Missstände bei der Vergabe der als »Kaiserpreise« bekannten Romstipendien. Früher sei den Romstipendiaten »die Ausführung von Gruppen in Marmor« ermöglicht worden und die so geschaffenen Werke seien in den Besitz des Kaiserhauses übergegangen (Abb. 3).[12] Leider habe man »das System, mit den Kaiserpreisen auch Aufträge zu verbinden, in Folge eines falsch verstandenen Liberalismus fallen lassen«.[13] Nach Protesten aus der Künstlerschaft würden inzwischen zwar mehr Preise vergeben, aber die erteilten Romstipendien seien nun viel zu kurz, »um einem Bildhauer wirklich zu nützen. In der Regel muss er gerade dann Rom verlassen, wenn er sich über die Bildhauerkunst und die plastischen Werke des Alterthums hinlänglich unterrichtet hat.«[14] Deutlich ist in seinen Ausführungen zu spüren, dass er bezüglich der Künstlerförderung schon mehrere Versuche gestartet hatte, die Situation zu verbessern, und er verweist selbst auf einen Artikel, den er am 16. April 1873 in der *Wiener Abendpost* zu diesem Thema veröffentlicht hatte.[15] In seinem Nachlass haben sich zudem Notizen zu einer Denkschrift erhalten, in der er sich ebenfalls mit der Situation der österreichischen Romstipendiaten befasst. Diesen Notizen ist eine wohl aus dem Ministerium stammende Liste mit allen im Winter 1872/73 im Palazzo Venezia wohnenden Stipendiaten samt detaillierten Angaben zu deren Aufenthaltsdauer und Finanzierung beigefügt. Seine grundsätzliche Überzeugung, die Eitelberger im Vergleich mit dem preußischen und französischen System der Kunstförderung erläutert, lautet hier wie dort, dass das künstlerische Talent Anleitung brauche und genügend Zeit zum Reifen. Beides sei in der gegenwärtigen Situation nicht gegeben:

> Das preußische System begreift sich, das französische rechtfertigt sich von selbst. Was aber weder zu begreifen, noch zu rechtfertigen ist, das ist das System, jüngere Künstler mit Staatsstipendien nach Rom zu senden auf eine kurze Zeit, ohne Aufträge, ohne Leitung, ohne eine andere Verpflichtung als die, während zwei Jahren zu machen was sie wollen […].[16]

12 Stellvertretend sei hier die 3-figurige Marmorgruppe »Mars und Venus mit Amor« gezeigt, die Leopold Kiesling 1809 in Rom geschaffen hat. Zu den Hofaufträgen siehe auch: S. Krasa-Florian, Johann Nepomuk Schaller, Innsbruck 2009, S. 107–113.

13 Eitelberger, Plastik Wiens (zit. Anm. 1), S. 9.

14 Ebenda.

15 Vgl. R. Eitelberger von Edelberg, Künstlerbild[ung] im heutigen Rom, in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 87, 16. April 1873, S. 692 f.

16 Ebenda, S. 692.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Dieses klare Plädoyer für ein strengeres Erziehungssystem verknüpft Eitelberger mit der Forderung, den österreichischen Bildhauern anspruchsvolle Aufträge zu monumentalen Werken zu geben, damit sie sich daran erproben können und an der gestellten Aufgabe wachsen.

Doch kehren wir zurück zu Eitelbergers Analyse der vorrevolutionären ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Kirche, Staat und Adel als Auftraggeber von monumentalen Werken der Bildhauerei kaum in Erscheinung traten. Die Ursache für die im internationalen Vergleich auffallend große Zurückhaltung bei Aufträgen für öffentliche Denkmäler sieht Eitelberger in der falschen Regierungsform, insbesondere im System der polizeilichen Bevormundung, das Österreich bis zur Revolution 1848 beherrscht habe.[17] Mit Denkmälern werde das Andenken an jene befestigt, »die sich für die Familie und die Gemeinde, für die Kirche und für den Staat, für das Volk oder für die Dynastie hervorragende Verdienste erworben haben.« Laut Eitelberger werde die Denkmalskunst als Ausdruck des Interesses des Volkes an Staat und Gesellschaft jedoch »getödtet in dem Augenblicke, wo es nicht gestattet ist, diese Interessen auszusprechen und das Volk […] zum Schweigen verurteilt« sei.[18] In der Ära Metternich sei selbst die österreichische Geschichtsforschung zensuriert und daran gehindert worden, sich mit der eigenen Vergangenheit zu beschäftigen. In diesem staatlichen »Bevormundungssystem«, das auch den Kirchenbau – ein traditionelles Betätigungsfeld für Bildhauer – reglementierte, sieht Eitelberger den Grund, dass damals keine bedeutende Kunst in Österreich entstehen konnte.

Zusammengefasst lauten die Kernaussagen des ersten Teils von Eitelbergers Vortrag folgendermaßen: Auf Grund des nationalen Charakters der Deutschen gab es nur wenige für die Bildhauerkunst geeignete Talente. Diese wenigen Talente wurden nur unzureichend gefördert. Ihnen fehlte es an Anleitung und an anspruchsvollen Aufträgen und schließlich wurde auch das öffentliche Interesse an Denkmälern durch staatliche Bevormundung unterdrückt.

Im zweiten Teil seines Vortrags thematisiert Eitelberger den gesellschaftlichen und künstlerischen Umschwung, der sich bereits kurz vor der Revolution von 1848 andeutete und – laut Eitelberger – in Franz Bauers großer Nischenfigur an der Fassade der Johann-Nepomuk-Kirche in der Praterstraße greifbar wird (Abb. 4). Doch weder das Kunstwerk noch der Bildhauer Franz Bauer (1798–1872), der als akademischer Lehrer durchaus bedeutende Schüler hatte, werden kommentiert. Wichtiger sind wiederum die Rahmenbedingungen, die unter Kaiser Franz Joseph I. grundlegend erneuert wurden. Der aus Prag kommende Kultusminister Graf Leo von Thun-Hohenstein und sein für

17 Eitelberger, Plastik Wiens (zit. Anm. 1), S. 10.
18 Ebenda, S. 10.



Abb. 4: Franz Bauer, Hl. Ferdinand, Nischenfigur an der Fassade der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien, um 1846, Fotografie von Karl Pani.

alle Kunstangelegenheiten zuständiger Bruder Franz Anton von Thun-Hohenstein, der sich schon in Prag als Mitglied der *Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde* mit der Förderung der monumentalen Plastik befasst hatte, werden als die beiden entscheidenden Köpfe hinter dieser Erneuerung genannt, ohne jedoch ins Einzelne zu gehen.

Eitelberger behauptet dann in der für ihn charakteristischen, apodiktischen Argumentationsweise, dass in den ersten 25 Regierungsjahren von Kaiser Franz Joseph I. sich die Situation für die Plastik so grundlegend verbessert habe, dass Wien auf diesem Gebiete inzwischen den anderen deutschen Kunstzentren München, Berlin und Dresden ebenbürtig und teils überlegen sei. Nachdem er die Dresdener Schule mit den Bildhauern Ernst Rietschel (1804–1861), Ernst Julius Hähnel (1811–1891) und Johannes Schilling (1828–1910), die wiederum aus der Berliner Bildhauerschule von Christian Daniel Rauch hervorgegangen seien, gebührend gewürdigt hatte, widmet er sich der Situation an der Wiener Akademie, nicht ohne zuvor sein Credo zu wiederholen, dass vor allem die Bildhauerei »der wohlbegründeten Tradition und der Schulung« bedürfe.[19] Eitelberger, der schon an der ersten Akademiereform im Jahr 1852 beteiligt war, ist bestens informiert über die Struktur und Entwicklung der Curricula. Wortreich erläutert er, dass es damals keine nennenswerte Bildhauerschule gegeben habe, dass die Bildhauerei

19 Eitelberger, Plastik Wiens (zit. Anm. 1), S. 15.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

nur in ihren Grundlagen gelehrt wurde, dass Ateliers nicht zur Verfügung standen und die (wenigen) talentierten Zöglinge in andere Kunstzentren geschickt wurden. Ein Teil ging nach Rom und wurde dort – wie schon erläutert – mehr oder weniger sich selbst überlassen, der andere Teil ging nach Dresden, wo er in den wohleingerichteten Staatsateliers der Professoren Hähnel und Schilling zu eigenständigen Bildhauern ausgebildet wurde. Genannt werden in diesem Zusammenhang die drei in Wien tätigen, herausragenden Bildhauer Carl Kundmann (1838–1919), Johannes Benk (1844–1914) und Josef Tautenhayn d. Ä. (1837–1911).

Nach der jüngsten Reform und Neustrukturierung der Akademie der Künste, an der Eitelberger wiederum maßgeblich beteiligt war, brauche man den Wettbewerb mit den Akademien in München, Berlin und Dresden nicht zu scheuen. Die Akademie sei insgesamt gut aufgestellt und im Bereich der Bildhauerei »wirken zwei hervorragende Künstler, Kundmann und Zumbusch, die sich nach ihren Kunstrichtungen glücklich ergänzen«.[20] Endlich besitze die Akademie auch Bildhauerateliers und mit der Berufung eines Anatomen sowie der Aufstellung des Museums für Gipsabgüsse seien »die Wege für die Zukunft geebnet, soweit dies eben durch Akademien und Schulen geschehen kann«.[21]

Wichtig für die günstige Entwicklung der Wiener Bildhauerei sei aber auch der Wandel in der Gesellschaft seit der Revolution von 1848. Eitelberger verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff *Bewegungsjahre,* in denen Erinnerungen an längst vergessene Ereignisse wieder lebendig wurden. »Die moderne Gesellschaft hat das Bedürfnis, ihren Heroen Gedächtnisstätten zu errichten; sie kann der Denkmalssprache nicht entbehren.«[22] Der Kaiser, »als ächtes Kind seiner Zeit«, trat an die Spitze der Bewegung und gab den Auftrag zu dem ersten hervorragenden Denkmal, »welches auf diesem historischen Gedankenprocess beruht«: der kolossalen *Reiterfigur des Erzherzogs Karl* (Abb. 5).

Typisch für Eitelbergers Vortrag ist, dass nun nicht die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk erfolgt, sondern wiederum die Darlegung der Rahmenbedingungen für die Kunst. In diesem Fall ist es die Technik des Bronzegusses, die Anton Fernkorn (1813–1878) aus München nach Wien mitbrachte und daraufhin mit dem Aufbau der *k. k. Erzgießerei* beauftragt wurde. Letztlich handele es sich auch hierbei um ein lobenswertes Werk des Kaisers, »ihm allein verdankt Wien die Erzgießerei und die monumentale Plastik bis auf den heutigen Tag«.[23] Im weiteren Verlauf erörtert Eitelberger dann die

20 Ebenda, S. 16.
21 Ebenda.
22 Ebenda.
23 Ebenda, S. 17.



Abb. 5: Anton Fernkorn, Reiterstandbild Erzherzog Karl auf dem Heldenplatz in Wien, 1853–1859, Fotografie von Johanna Fiegl.

verschiedenen Techniken und Materialien der Bildhauerei und es hat den Anschein, als wolle er damit das »praktische Verständnis für die Bildhauerei« fördern, auf dessen Mangel er in seinem einleitenden Satz ja ausdrücklich hingewiesen hatte.

Am Beispiel der Terrakotta lässt sich zeigen, wie raffiniert Eitelberger durchaus herbe Kritik an Theophil Hansen übt, ohne dessen Namen zu nennen. Terrakotta sei an sich ein gutes Material, das bereits in der Renaissance »geistvoll« als architektonisches Schmuckelement eingesetzt wurde. In Wien habe die Verwendung von Terrakotta einen enormen Aufschwung erlebt, nicht zuletzt weil sich dieses Material für die »industrielle […] Erzeugung architektonischer Verzierungsglieder« eigne. »Aber auf dem Felde der figuralen Plastik wird die Terracotta selten mit großem künstlerischem Interesse gepflegt und das kunstgebildete Publicum Wiens hat alle Ursache sich über die übermäßige Verwendung von Terracottafiguren zu beklagen.«[24] Seiner Meinung nach bleiben Terrakottafiguren bei den Fassadendekorationen ein Surrogat. Man verwende sie, weil das Geld für Figuren aus besserem Material fehle, und es sei ein künstlerischer Widerspruch, das billige Material an Fassaden anzubringen, an denen man besser mit Stein arbeiten sollte. Terrakottafiguren hätten zudem die unangenehme Eigenschaft, »dass sie, je höher sie angebracht stehen, desto weniger deutlich sind; es kommt höchstens

24 Ebenda, S. 25.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 6: Theophil Hansen, Akademie der bildenden Künste, Wien, Nischen mit Tonfiguren nach dem Apoll von Belvedere und dem Herkules Farnese, 1877, Fotografie von Martin Engel.

die Silhouette, aber fast nirgends die bildhauerische Arbeit zur Geltung«.[25] Mit dieser allgemeinen Äußerung übt Eitelberger, der mit seinen Urteilen ohnehin nicht zimperlich war, massive Kritik an dem neuen Akademiegebäude am Schillerplatz, das zum Zeitpunkt des Vortrags kurz vor der Vollendung stand (Abb. 6). Theophil Hansen, der die meisten seiner Monumentalbauten mit Terrakottafassaden ausstattete, ließ dort große Nischenfiguren aufstellen, die in Kooperation mit der Wienerberger Ziegelfabrik entstanden. Für Eitelberger, der die Bildhauerei mit anspruchsvollen Aufträgen fördern wollte, musste dies ein Affront gewesen sein. Was wäre sinnvoller gewesen, als an der Fassade der *Akademie der bildenden Künste* die Bildhauerei als eine der drei großen Künste würdig zu präsentieren! Offenbar war Eitelbergers Einfluss in dieser Angelegenheit nicht groß genug, und so blieb ihm nichts anderes übrig als die Feststellung:

25 Ebenda, S. 26.

»mit der fabriksmäßigen Erzeugung von Figuren in Terracotta degradierte sich die Plastik selbst.«[26] Ob Eitelberger für die Kritik an Hansens Neubau ein wichtiger Stichwortgeber war oder ob er dieser Kritik nur eine weitere Facette hinzufügte, ist bislang nicht geklärt. Auf jeden Fall verfasste er zur Ehrenrettung des Architekten im Frühjahr 1877 eine Denkschrift, in der er seine Kritik relativierte und auf die »architektonischen Schönheiten« des Gebäudes hinwies.[27]

Von den vielen Wendungen, die Eitelbergers Vorlesung im weiteren Verlauf noch nimmt, möchte ich abschließend nur noch einen Punkt herausgreifen: seine Bemühungen um die Verbesserung der Auftragslage für die Wiener Bildhauer, nicht zuletzt deshalb, weil Eitelberger hier dem »Publicum«, an das er seine Vorlesung ja richtet, eine besondere Bedeutung zukommen lässt.

In Umkehrung der Verhältnisse in der Ära Metternichs sieht Eitelberger nun den Staat und die Stadt Wien in der Pflicht, Gelegenheiten zu schaffen, aus denen Aufträge für Denkmäler und Bauplastik entstehen können. Eine solche Gelegenheit bestehe zum Beispiel in der Hebung der Grabkultur in Wien. Entsprechend seiner deduktiven Methode stellt Eitelberger zuerst die Behauptung auf, dass Grabkult und Bildhauerkunst zu allen Zeiten Hand in Hand gegangen seien. Dann diagnostiziert er, dass die Nachfrage bei den Grabdenkmälern vergleichsweise unterentwickelt sei, und empfiehlt daher der Stadt Wien, die Aufmerksamkeit des Publikums darauf zu lenken und Räume zu schaffen, »die für die Aufnahme von monumentalen Grabdenkmälern geeignet sind«.[28] Nicht auflösbar ist bislang die Frage, ob Eitelberger mit seinem Hinweis lediglich den zwei Jahre zuvor eröffneten Wiener Zentralfriedhof ins Bewusstsein seines »Publicums« bringen wollte oder ob er schon die zukünftigen Verbesserungen im Auge hatte, wie zum Beispiel die Schaffung der Ehrengräberanlage, die 1881 vom Gemeinderat beschlossen wurde und tatsächlich zu einer Aufsehen erregenden Ansammlung beachtlicher Grabdenkmäler führte.[29]

Auch bei der Wiener Stadterweiterung weist Eitelberger dem »Publicum« eine wichtige Rolle zu. Zwar habe das Großprojekt der Wiener Ringstraße »das Terrain für bildhauerische Tätigkeit ungeheuer erweitert; aber im Ganzen und im Grossen den Strom

26 Ebenda.

27 Die auf den 13. Mai 1877 datierte Denkschrift ist in den Archivalien des Ministeriums für Cultus und Unterricht erhalten. – Dazu: A. Nierhaus, Theophil Hansens Akademie der bildenden Künste – ein »Lehrgebäude« des Historismus, in: Theophil Hansen und die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste (hg. von B. Bastl/C. Reiter/E. Schober), Weitra 2011, S. 88–91, bes. Anm. 35.

28 Eitelberger, Plastik Wiens (zit. Anm. 1), S. 20.

29 Zur Geschichte des Wiener Zentralfriedhofs und zu seinen Grabdenkmälern siehe: H. Havelka, Der Wiener Zentralfriedhof, Wien 1989 und B. Haubold, Die Grabdenkmäler des Wiener Zentralfriedhofs von 1874 bis 1918, Münster 1990.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

der Kunst mehr verbreitert als vertieft und mehr Gelegenheit geschaffen für Bildhauer, die sich mit decorativen Aufgaben beschäftigen«.[30] Die Anfangsperiode dieses Baubooms sei gekennzeichnet von einem überstürzten Baugeschehen, das zu einer Vermehrung der Zahl der Bildhauer führte, ohne das Interesse an den plastischen Kunstwerken entsprechend zu vermehren. Die Bankenkrise von 1873 mit ihren verheerenden Folgen zwinge zur Neubesinnung. Die Aufgabe des Staates sei es nun, die Mittel für die Werke der Bildhauerei zur Verfügung zu stellen, insbesondere bei den großen öffentlichen Bauwerken, an denen die Bildhauerei verstärkt zum Einsatz kommen soll. Eitelberger nennt das Parlament, das Burgtheater, die Hofmuseen und das Rathaus (Abb. 7). »Nicht bald wird wieder so ein günstiger Moment eintreten, die figurale Plastik zur Geltung zu bringen.«[31] Die Bildhauerkunst habe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter der Sparsamkeit gelitten und leide gegenwärtig unter der Finanznot. Die Rettung begreift Eitelberger als eine zentrale Aufgabe des Staates, denn – so seine Aufforderung – »die Zukunft dieser Kunst kann nur gesichert werden, wenn […] die Förderung […] der Bildhauerei, nicht als eine Nebensache, sondern als eine Frage der staatlichen Cultur« betrachtet werde.[32] Eine wichtige Aufgabe hierbei sei es, »dem betheiligten Publicum ein Interesse für die selbstständige Bildhauerkunst einzuflößen«.[33] Dafür müsse das Interesse am einzelnen Kunstwerk geweckt werden, denn »solange es dem Publicum gleichgiltig ist, ob die Statue von dem A oder B gemacht wird, solange werden äussere Massregeln die Bildhauerei nicht heben«.[34] Seine Aussichten für die Zukunft sind insgesamt positiv, denn die äußeren Verhältnisse hätten sich bereits zugunsten der Bildhauerei gewandelt. Nicht zuletzt würden die humanistischen Studien an den Universitäten, die klassische Archäologie und die Kunstgeschichte die geistige Atmosphäre schaffen, die zum Gedeihen der Plastik unerlässlich sei.

Die Kernaussagen des zweiten und dritten Teils seiner Vorlesung lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Unter Kaiser Franz Joseph I. hat sich die Situation für die Bildhauerei grundlegend verbessert. Die Wiener Bildhauerschule wurde an der *Akademie der bildenden Künste* neu strukturiert und ist nun bestens gerüstet für die Ausbildung der jungen Talente. Die Auftragslage leidet zwar unter der aktuellen Finanznot, aber die staatlichen Großprojekte bieten einmalige Chancen, die Bildhauer nicht nur sozial abzusichern, sondern zu Höchstleistungen zu motivieren, insbesondere wenn das Interesse des Wiener »Publicums« an dieser Kunstgattung gezielt entwickelt wird. Überspitzt

30 Eitelberger, Plastik Wiens (zit. Anm. 1), S. 21.
31 Ebenda, S. 29.
32 Ebenda, S. 30.
33 Ebenda, S. 27.
34 Ebenda, S. 29.



Abb. 7: Theophil Hansen, Parlamentsgebäude in Wien, 1871–1883, Fotografie von Hannes Unterlercher.

formuliert sind es weniger kunsthistorische Analysen als politische Statements, die Eitelberger als intimer Kenner und einflussreicher Gestalter der Verhältnisse vorträgt.

Die Wiener Bildhauerschule

Die Wiener Bildhauerschule ist zu einem guten Teil das Werk von Rudolf von Eitelberger, der am 28. März 1872 vom Unterrichtsminister Karl von Stremayr mit der Ausarbeitung eines neuen Statutes für die Wiener *Akademie der bildenden Künste* beauftragt wurde.[35] Das Statut wurde dem Kaiser gut vier Monate später am 3. August 1872 zusammen mit dem sogenannten Motivenbericht zur Genehmigung vorgelegt. In diesen Erläuterungen finden sich viele Argumente und Gedanken wieder, die Eitelberger vier Jahre später in seiner Vorlesung zur Wiener Plastik erneut verwendete. Interessant ist nun, dass sich darin auch der Hinweis findet, dass die wichtigsten Entscheidungen hinsichtlich der Bildhauerschule – die Besetzung der beiden neuen Professuren und die

35 K. Köck, Dr. Karl Stremayr in seinem Verhältnis zur Wissenschaft, Kunst und Industrie, phil. Diss. Wien 1950 und W. Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, S. 217.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

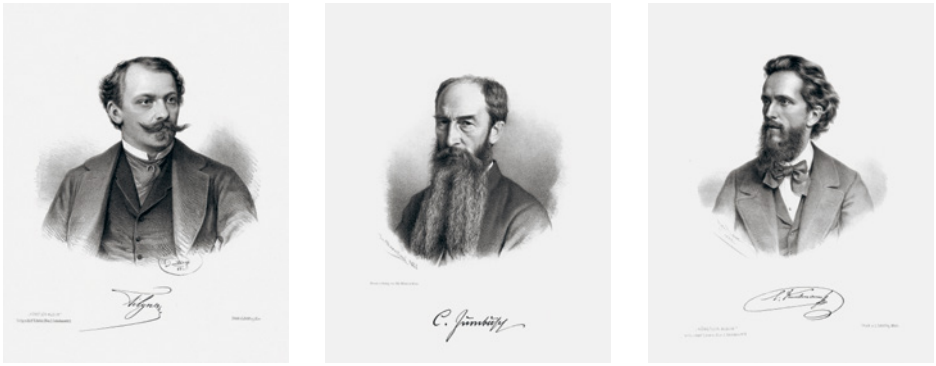


Abb. 8: Porträts der Bildhauer Viktor Tilgner, Caspar Zumbusch und Carl Kundmann, Lithografien von Adolf Dauthage, 1881; Josef Marastoni, 1888; Josef Bauer, 1888, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.

Schaffung der neuen Bildhauerateliers im Botanischen Garten – zu diesem Zeitpunkt bereits getroffen worden waren. Mit den beiden Bildhauern Carl Kundmann und Caspar Zumbusch, deren Berufung laut Eitelberger gemäß den Vorschlägen des Rates der Akademie der Künste erfolgt sei, stand er in freundschaftlichem Kontakt. In Eitelbergers Nachlass in der Wienbibliothek sind zahlreiche Briefe erhalten, mit denen sich diese Freundschaft ansatzweise rekonstruieren lässt. Leider haben sich nur die Briefe erhalten, die an Eitelberger gerichtet waren. Die von Eitelberger selbst geschriebenen Briefe sind bislang nicht nachweisbar und wohl weitgehend verloren. In unserem Zusammenhang sind auch die Briefe von Viktor Tilgner interessant, mit dem Eitelberger ebenfalls in freundschaftlichem Kontakt stand. Ein Grundzug all dieser Briefe ist, dass die drei Bildhauer ihm stets ihre Dankbarkeit für seine Förderung und das von ihm in sie gesetzte Vertrauen versicherten (Abb. 8).

Von Carl Kundmann sind zwei undatierte Briefe aus der Zeit um 1864 erhalten, in denen er sich herzlich für Eitelbergers Unterstützung bedankt und ihm über die problematische Entwicklung des Auftrags der Wiener Bürgerschaft für den Figurenschmuck der Schwarzenberg-Brücke berichtete. Offenbar haben sich die beiden schon zuvor über die aktuelle Lage der Bildhauerei unterhalten. Nicht nur, dass sich Kundmann über die Auftragsbedingungen beklagt und lieber auf den Auftrag verzichten würde, als unter Zeitdruck zu arbeiten. Er rekurriert auch auf Eitelbergers Position, dass die traurigen Resultate dieser Hetzerei wohl daran schuld seien, dass »die vaterländische Bildhauerei noch nicht jene Anerkennung genießt, welche ihren Schwesterkünste(n) der Architektur und Malerei bereits gesichert« sei.[36] Wenig später hatte Eitelberger bei dem Wettbe-

36 Wienbibliothek im Rathaus (im Folgenden kurz »WBR« genannt), H.I.N. 22.351 und 22.352.

werb um das *Schubert-Denkmal* erneut Gelegenheit, Kundmann zu fördern. Eitelberger war Mitglied der Jury und als Direktor des *Österreichischen Museums* Gastgeber der Ausstellung der eingereichten Modelle.[37] Eitelberger, der in seiner Vorlesung Kundmanns Talent immer wieder lobend erwähnt, weist dem *Schubert-Denkmal* eine zentrale Rolle für die Bewusstseinsbildung des Wiener Publikums zu. Es habe – wie kein anderes Werk eines österreichischen Künstlers – geschafft, »die Bedeutung der Plastik Allen einleuchtend zu machen«.[38] Anfang der 1880er Jahre suchte Kundmann in mehreren Briefen die Unterstützung Eitelbergers bei der ungewissen Wahl des Standorts für das Wiener *Tegethoff-Denkmal*.[39] Der Tonfall in diesen Briefen ist merklich kühler und fordernder. Vermutlich war die Freundschaft etwas abgekühlt durch die offensichtliche Bevorzugung des Kollegen Caspar Zumbusch.

Mit Zumbusch verbindet Eitelberger ebenfalls ein freundschaftliches Verhältnis, das sich auch in allen Briefen widerspiegelt. Von Anfang an ist – zumindest von Seiten Zumbuschs – ein herzlicher Ton angeschlagen. Offen und direkt werden Probleme und Wünsche angesprochen. Der erste Brief stammt vom 27. September 1867, in dem Zumbusch das Angebot, an die Wiener *Akademie der bildenden Künste* zu kommen, dankend ablehnt.[40] Er habe gerade den sehr großen und ehrenwerten Auftrag für das Monument für König Maximilian erhalten, das ihn noch mehrere Jahre an München binden werde. Im Frühjahr 1872 folgen dann einige Briefe, aus denen hervorgeht, dass Eitelberger Zumbusch zur Teilnahme an der Wiener Weltausstellung eingeladen hat und zum Atelierbesuch nach München kommen wollte.[41] Beim Gegenbesuch in Wien wurde dann wohl das Angebot zum Wechsel an die Wiener Akademie erneuert, was zu einem regen Briefwechsel führte, in dem Zumbusch alle Bedenken und Einschränkungen, vor allem aber seine Wünsche nach einer schönen Wohnung, einem Atelier und bedeutenden Aufträgen zum Ausdruck brachte. Für einen gelungenen Einstieg in Wien brauche es einen Auftrag mit Renommee, dann könne er eine Schule der monumentalen Plastik etablieren und auch glänzende Resultate erzielen.[42] In einem dieser Briefe erwähnt Zumbusch auch die Berufung von Carl Kundmann, die ganz mit seinen eigenen Wünschen zusammenpasse.[43]

37 A. Rojik, Schubert im Bild der Ringstraßenzeit. Der Musiker- und Denkmalkult des Wiener Bürgertums mit Fokus auf dem Schubertdenkmal im Stadtpark, Masterarbeit Univ. Wien, 2016, S. 42.

38 Eitelberger, Plastik Wiens (zit. Anm. 1), S. 21.

39 WBR, H.I.N. 22.354, Brief vom 17.09.1880; H.I.N. 22.355, Brief vom 14.10.1880; H.I.N. 22.357, Brief vom 21.06.1882; H.I.N. 22.358, Brief vom 08.07.1882.

40 WBR, H.I.N. 22.785, Brief vom 27.09.1867.

41 WBR, H.I.N. 22.786, Brief vom 20.02.1872.

42 WBR, H.I.N. 22.789, Brief vom 03.04.1872.

43 WBR, H.I.N. 22.787, Brief vom 12.03.1872.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Am 23. Mai 1872 berichtet er, dass er zusammen mit Kundmann den Bauplatz für die neuen Bildhaueratelieres angesehen habe. In einem Gasthaus habe er sogleich einen Entwurf für das neue Atelier gezeichnet und diesen bereits einem jungen Architekten zur Reinzeichnung übergeben.[44] Am 9. Juni 1872 berichtet er, dass Kundmann ihn in seinem Münchner Atelier besucht habe und dass man bei dieser Gelegenheit die Pläne für die neuen Bildhaueratelieres besprochen habe.[45]

Eitelberger wurde von Zumbusch also bestens über sämtliche Fortschritte informiert. Leider wissen wir nicht, welche Empfehlungen und Zusagen Eitelberger im Namen des Ministeriums oder der *Akademie der bildenden Künste* geben konnte. Als Zumbusch dann endlich vom Ministerium den offiziellen Ruf nach Wien erhielt, freute er sich über die großzügigen Zuwendungen und schrieb: »Alles das habe ich nur Ihnen zu verdanken.«[46]

Im März 1875 musste sich Eitelberger in einem Gutachten zu den drei eingereichten Entwürfen für das *Maria-Theresia-Denkmal* über die unterschiedlichen Kunstauffassungen der beiden Akademieprofessoren Kundmann und Zumbusch äußern.[47] In seiner Vorlesung hatte Eitelberger behauptet, dass sich Kundmann und Zumbusch ideal ergänzen, ohne dies jedoch mit Argumenten zu untermauern. Diese finden sich in dem genannten Gutachten, in dem er die »Frage des Styl-Prinzips in den Vordergrund« stellt und Kundmann der idealen, Zumbusch dagegen der historisch-malerischen Kunstauffassung zuordnet. Kundmann setze sich »über die historischen Details des Programms hinweg, […] um den idealen Charakter der Kaiserin« durch die sehr schöne Haltung und Gewandung darzustellen. Zumbusch stelle dagegen »den Porträt-Charakter in den Vordergrund«. Besonderen Gefallen findet er an Zumbuschs neuer »Art der Gruppenbildung«, (also) bei den vielen darzustellenden Personen der Zeitgeschichte, die je nach Bedeutung im Vordergrund erscheinen oder mehr in den Hintergrund gerückt sind. Der Entwurf von Johannes Benk, der ebenfalls zu dem eingeschränkten Wettbewerb eingeladen worden war, sei nach seiner »subjektiven Auffassung« der schwächste. Benk halte sich zwar am genauesten an die Ausschreibung, aber er versuche sowohl dem realistischen als auch dem idealistischen Zuge zu entsprechen und verfolge nicht entschieden genug ein einziges Prinzip. Letztlich empfiehlt Eitelberger den Entwurf Zumbuschs, rät aber doch, eine richtige Jury hinzuzuziehen, bestehend aus zwei Künstlern der Akademie, zwei Mitgliedern der Künstlergenossenschaft und zwei Künstlern aus dem Aus-

44 WBR, H.I.N. 22.793, Brief vom 23.05.1872. – Zur Rolle Stremayrs in der Atelierfrage siehe: Köck, Dr. Karl Stremayr (zit. Anm. 35), S. 138 f.

45 WBR, H.I.N. 22.794, Brief vom 09.06.1872.

46 WBR, H.I.N. 22.792, Brief vom 05.05.1872.

47 WBR, H.I.N. 23.474.

land. Zumindest solle man aber den Künstlern Gelegenheit geben, ihre Entwürfe selbst zu erläutern. Offenbar hatte er Skrupel, sich zwischen den beiden Freunden entscheiden zu müssen.

Viktor Tilgner hatte auf der Wiener Weltausstellung 1873 für die Büste der Schauspielerin Charlotte Wolters eine Goldmedaille erhalten und damit seinen Ruhm als Porträtbildhauer der Wiener Gesellschaft begründet. Spätestens seit dieser Zeit kannten sich Tilgner und Eitelberger persönlich. Intensiveren Kontakt pflegten die beiden in den Jahren um 1877. In einem undatierten Brief entschuldigt sich Tilgner dafür, dass Eitelberger vergeblich versucht habe, ihn zu besuchen, und berichtet dann ausführlich, dass er für eine (leider ungenannte) Figurengruppe, an der er aktuell arbeite, ein kleines Modell angefertigt habe, um daran Korrekturen vorzunehmen, die er noch ins Große übernehmen wolle. Eitelberger war offenbar in die Arbeit Tilgners bestens eingeweiht, denn selbst von kleinen Details ist die Rede. Im gleichen Brief berichtet Tilgner auch von den »Kaisermodellen«, von denen er »bis jetzt nichts als die Idee im Kopfe fertig« habe. Unlängst sei ihm vom Fürsten Schwarzenberg ein Atelier angeboten worden, dort werde er »die Figur Seiner Majestät […] zu modellieren anfangen« und Eitelberger um sein Urteil bitten, sobald die Modelle fertig seien.[48]

In einem weiteren undatierten Brief berichtet er vom Atelierbesuch des Kaisers, der sich die Modelle für eine Porträtstatue anschaute und sich für den Entwurf in der Kleidung entschied, die er gewöhnlich bei Audienzen trägt.[49] Bei dieser Gelegenheit habe er dem Kaiser auch den Bronzegießer Hohmann vorgestellt und bittet nun Eitelberger ebenfalls um die Förderung dieses Bronzegießers.

Auch in den anderen erhaltenen Briefen geht es immer um kleinere oder größere Hilfeleistungen. Einmal bittet Tilgner um die Genehmigung, ein altes Buch von Wendel Ditterlin aus der Bibliothek des *Österreichischen Museums* entleihen zu dürfen, weil er sich davon Anregungen für die Gestaltung eines Sockels verspricht.[50] Ein anderes Mal bittet er um Eitelbergers Hilfe bei der zukünftigen Aufstellung der »Triton- und Nymphe-Gruppe«, deren Rückkehr von der Pariser Weltausstellung des Jahres 1878 bevorstehe. Angeblich hatte man ihm gegenüber die Idee geäußert, diese Figurengruppe im Theseustempel aufzustellen. Von Eitelberger möchte Tilgner nun gerne wissen, an welche Beamten er sich zu wenden habe.[51] Weitere Nachrichten in dieser Sache fehlen, doch die »Triton- und Nymphe Gruppe« wurde – zu einem Brunnen umgearbeitet – im Jahr 1880 im Volksgarten aufgestellt.

48 WBR, H.I.N. 22.733.
49 WBR, H.I.N. 22.732.
50 WBR, H.I.N. 22.726.
51 WBR, H.I.N. 22.734, Brief vom 21.12.1878.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Fazit

Eitelberger vermittelt in seinem Vortrag viel von dem Erfahrungswissen, das er im direkten Umgang mit den Bildhauern – sei es in Gremien oder in den Ateliers oder bei freundschaftlichen Gesprächen – erworben hat. Bei seiner Darstellung der zeitgenössischen Wiener Bildhauerei ist er nicht als kunsthistorischer Chronist oder feinsinniger Analytiker am Werk. Er ist selbst Akteur, der sich auf Grund seiner herausgehobenen Stellung mit verschiedenen Themen befassen musste und tiefere Einblicke in die Materie hatte als die meisten seiner Zeitgenossen. Als Beauftragter des Ministeriums war er in die Reform der Akademie der Künste involviert und als Mitglied des Herrenhauses konnte er auf politischer Ebene die Förderung der Künste beeinflussen. All dies Wissen ist auch in seinen Vortrag *Die Plastik Wien's in diesem Jahrhundert* eingeflossen. Offenbar ist es ihm auch gelungen, das Wiener Publikum für die Bildhauerei zu begeistern. Auf jeden Fall ist Eitelbergers erster grundlegender Beitrag zur Wiener Plastik im 19. Jahrhundert weniger wegen seiner wissenschaftlichen Methode interessant, sondern vielmehr als Quelle für die Rahmenbedingungen, die die Blüte der Wiener Bildhauerei im 19. Jahrhundert ermöglichten.

Abbildungsnachweis: Abb. 1, 2: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Fotothek (Inv.-Nr. 156580 und 163955). – Abb. 3: Wien, Belvedere (Inv.-Nr. 2555). – Abb. 4: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Foto: Karl Pani, 2016. – Abb. 5: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Wiener Ringstraßen-Archiv (Inv.-Nr. III/5-1115). – Abb. 6: Martin Engel. – Abb. 7: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Foto: Hannes Unterlercher, 2008. – Abb. 8: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv.-Nr. PORT_00003366_01; PORT_00079256_01; PORT_00000945_01).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Matthias Noell

Denkmalkunde

Rudolf von Eitelberger und die Grundlegung einer neuen Disziplin

Rudolf von Eitelberger ist nur über eine relativ kurze Zeitspanne im engeren Gebiet der staatlichen Denkmalpflege tätig gewesen – auch wenn ihn das Thema als Kunsthistoriker wesentlich länger begleitete. Sein erhöhtes Engagement fällt recht genau in jenen Zeitraum, in dem er zunächst 1852 eine außerordentliche und zwölf Jahre später, also 1864, eine ordentliche Professur für Kunstgeschichte an der Universität Wien antrat und Direktor des neu gegründeten *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* wurde. In der Rezeption dieses eminenten Wissenschaftlers und Kulturpolitikers wird diese Episode daher eher als Randerscheinung behandelt.

Die Aufgabe, über Eitelberger als Denkmalpfleger zu schreiben, birgt zudem das Problem, dass die Quellenlage trotz eingehender Untersuchungen unter anderem von Walter Frodl keine vertieften Aussagen über sein diesbezügliches Engagement zulässt. Auch sein immerhin fast 4000 Positionen umfassender, jedoch nur fragmentarisch erhaltener Briefverkehr richtet sich nur in einem relativ kleinen Teil an einschlägig bekannte Denkmalpfleger, und ausgerechnet in den genannten frühen Jahren ist überhaupt kein aussagekräftiger Austausch erkennbar. Und selbst wenn sich immerhin in den Jahren ab etwa 1870 Kontakte unter anderem mit seinen deutschen Kollegen Cornelius Gurlitt, Rudolf Bergau, Rudolf Redtenbacher oder Georg von Bezold abzeichnen, hat sich kein einziger Brief nach oder aus Frankreich erhalten – ein Land, dessen Positionen zur Denkmalpflege er, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus wahrnahm. Schließlich lässt auch seine Privatbibliothek kein systematisches Sammeln zu einem der hier angesprochenen Themenfelder erkennen und somit keine eindeutigen Rückschlüsse zu.[1] Es können hier also lediglich die bekannten Materialien neu gewichtet und ausgewertet werden. Ein vergleichender Blick wird dabei helfen, die österreichische Geschichte denkmalpflegerischer Institutionen in einem internationalen, und das heißt in diesem Fall: französisch-preußischen Diskussionsrahmen zu positionieren.

1 Vgl. Eitelbergers Teilnachlass in der Wienbibliothek im Rathaus. Eine Liste des Bestands ist über die Homepage der Institution aufrufbar: http://www.wienbibliothek.at/ – Die Bestände der Privatbibliothek wurden in die Bibliothek des MAK eingearbeitet, siehe S. 478 ff. dieses Bandes.

Die Zentralkommission und der Beginn der institutionellen Denkmalpflege in Österreich

Fassen wir zu Beginn die wesentlichen Fakten der institutionellen Werdung der österreichischen Denkmalpflege zusammen: Der Antrag auf Einrichtung der *kaiserlich königlichen Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* wurde 1850 durch eine *Allerhöchste Entschließung* genehmigt, die Behörde aber erst drei Jahre später – die Akte war wohl aufgrund von Umstrukturierungsmaßnahmen einige Zeit liegen geblieben – schließlich auch ins Leben gerufen. Das war im internationalen Vergleich, wie man auch in Wien seinerzeit selbst immer wieder betonte – sicherlich, um die Einrichtung auf diese Weise als dringlich darzustellen und zu beschleunigen – durchaus spät. Die ersten modernen staatlichen Einrichtungen zum Schutz und Erhalt der Denkmale waren zu diesem Zeitpunkt vor allem in Frankreich und in den deutschen Staaten bereits seit mehreren Jahren tätig: 1830 waren in Frankreich mit Ludovic Vitet der erste *Inspecteur général des monuments historiques en France* ernannt, 1837 die *Commission des monuments historiques* gegründet worden. In Bayern hatte 1835 unter direkter Berufung auf das französische Vorbild, über das man sich Informationen aus der französischen Verwaltung hatte kommen lassen, Sulpiz Boisserée seine Stelle als Leiter der neu gegründeten *Generalinspektion der plastischen Denkmäler des Reiches* angetreten, seit 1843 wirkte auch Ferdinand von Quast als Konservator der Denkmäler in Preußen. Vor allem aber hatten in Frankreich und Deutschland die zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten historischer Vereine und Privatgelehrter zu einem, verglichen mit der kunsthistorisch nahezu unerforschten Donaumonarchie, breit aufgefächerten Wissensstand beigetragen. Zwar hatte es 1833 einen ersten Vorstoß eines vierköpfigen Autorenkollektivs um Eduard Melly zur Beschreibung der Denkmale gegeben, diesem Vorschlag war die Verwaltung jedoch nicht gefolgt.[2]

Die Arbeit in den ersten drei Jahren der Zentralkommission war überwiegend dem Aufbau der Institution mit ihren gegen Ende des Jahres 1855 zuständigen 58 Konservatoren und 41 Korrespondenten sowie der Ausarbeitung von Instruktionen gewidmet. Angesichts der enormen Ausdehnung des Verwaltungsgebiets und der zurückhaltenden Finanzierung war dies eine durchaus beachtliche Leistung. Hinzu kamen Erhaltungsmaßnahmen auf einer eigentlich ungenügenden rechtlichen Grundlage – das erste österreichische Denkmalschutzgesetz wurde nach unzähligen Anläufen erst 1923 verabschiedet. Der erste Präsident der Zentralkommission Karl Czoernig von Czernhausen

2 W. Frodl, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 13), Wien u.a. 1988, S. 51 f. Der Brief stammt wohl von Leopold Ernst, Gustav Adolf Heider, Eduard Melly und Ferdinand Max Wolfarth.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

amtierte zehn Jahre und zog sich 1863 in sein Amt als Leiter der statistischen Zentralkommission zurück, das er seit 1862 zusätzlich bekleidete, um jetzt Joseph Alexander von Helfert Platz zu machen, der 1860/61 interimistischer Unterrichtsminister gewesen war und für den eine neue Aufgabe gesucht wurde. Die Kommission war unter Czoernig zunächst im Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten geführt worden, in dem dieser auch tätig war, 1859 wurde sie jedoch dem Ministerium für Kultus und Unterricht unterstellt. Helfert sollte diesen Posten bis 1910, also erstaunliche 47 Jahre lang, bekleiden.

Dass die Leitung einer solchen staatlichen Einrichtung zunächst bei einem modernen Statistiker, der Czoernig in erster Linie war, gelandet war, und nicht etwa bei einem Baubeamten, was im Ressort der öffentlichen Bauten ja durchaus plausibel gewesen wäre, liegt einerseits am persönlichen administrativen Geschick Czoernigs beim Aufbau und der Leitung staatlicher Einrichtungen. Andererseits aber dürfte die Beauftragung Czoernigs auch das Grundverständnis ausdrücken, das man der neuen Behörde zumaß, hatte doch die französische Bezeichnung des Denkmalinventars als *Statistique monumentale* die Runde gemacht. Arcisse de Caumont hatte den Begriff und sein Konzept um 1828 aufgebracht und propagiert, im französischen Unterrichtsministerium wurde er 1835 in einem Bericht von François Guizot erstmals verwendet. Zwei Jahre später war eine erste Musterstatistik beauftragt und von Ernest-Louis-Hippolyte-Théodore Grille de Beuzelin angefertigt worden und wurde in Europa durch die Behörden gereicht.[3] In Wien wiederum wurde der Begriff der »Statistik« bereits 1833 in dem Melly und seinen Freunden zugeschriebenen Brief übernommen, außerhalb Frankreichs eine durchaus frühe Verwendung:

> Von den österreichischen Denkmälern kann behauptet werden, daß nicht der hundertste Teil der bedeutenderen herausgegeben, viel weniger nach den jetzigen Anforderungen der wissenschaftlichen und künstlerischen Darstellung bekannt gemacht wurde. Man hat keine Statistik, keine Übersicht, keine Gesamtherausgabe der österreichischen Denkmäler […] Hauptaufgabe […] wäre somit, eine Statistik in Angriff zu nehmen und die bedeutendsten […] Denkmale in einer wissenschaftlichen und künstlerisch würdigen […] Weise bekannt zu machen.[4]

3 Vgl. M. Noell, Die Erfindung des Denkmalinventars. Denkmalstatistik in Frankreich und Deutschland zwischen 1789 und 1910, in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 59, 2008, H. 1, S. 19–26; E. L. H. T. Grille de Beuzelin, Statistique monumentale. Spécimen. Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique sur les monuments historiques des arrondissements de Nancy et de Toul (Département de la Meurthe), 2 Bde., Paris 1837. Auch in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet sich, wie in zahlreichen weiteren staatlichen Bibliotheken, ein Exemplar.

4 Zitat des Briefs mit Auslassungen in: Frodl, Idee und Verwirklichung (zit. Anm. 1), S. 51 f. Vgl. auch A. Lehne, Entstehung und Entwicklung der Österreichischen Kunsttopographie, in: Kunst

Es ist anzunehmen, dass die Autoren das französische Konzept aus Arcisse de Caumonts Schriften – dieser kündigte die *Statistique monumentale du Calvados* seit 1830 an und publizierte Teile seit 1842, den ersten zusammenhängenden Band aber erst 1846 – oder aber aus Guizots Ministerium und seinem Umfeld kannten und dieses Wissen in Wien zumindest in einem kleinen Kreis verbreitet war. Schließlich stand Melly, wenn auch erst später, in schriftlichem Kontakt mit Adolphe-Napoléon Didron aus dem *Comité historique des arts et des monuments.* Auch in den vorbereitenden *Grundzügen einer Instruction für die Central-Commission* von 1850 und in den drei Jahre später folgenden *Gesetzlichen Bestimmungen über den Wirkungskreis der k. k. Central-Commission* war in Wien erneut von einer »archäologischen oder monumentalen Statistik« die Rede, im *Jahrbuch der Zentralkommission* wurde noch 1857 der Begriff »Monumental-Statistik« verwendet.[5]

Die starke Ausrichtung der Zentralkommission an den Konzepten der Nachbarstaaten Deutschland und Frankreich und die Rolle Eitelbergers bei der Suche nach einer eigenen Positionierung wird noch näher zu thematisieren sein; Czoernig jedenfalls passte als Leiter der neuen Institution mit seinem Profil perfekt in die Diskussionen seiner Zeit. Hatte er doch in den 1850er Jahren begonnen, statistisch-ethnografische Erhebungen durchzuführen, die vor allem die Verteilung der Sprachzugehörigkeit im Vielvölkerstaat aufzeigten.[6] Diese kolorierten Karten wiederum zeigen zahlreiche Schnittmengen mit den Versuchen, die Verteilung von Baustilen und damit die regiona-

---

und Architektur in der Schweiz, 59, 2008, H. 1, S. 51–69.

5 Grundzüge einer Instruktion für die Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale [1850], in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, S. 5–9; Gesetzliche Bestimmungen über den Wirkungskreis der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, der Konnservatoren und Baubeamten [1853], abgedr. in: Frodl, Idee und Verwirklichung (zit. Anm. 1), Anhang 11, S. 196, vgl. auch ebenda S. 86–90; Bericht über die Wirksamkeit der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale im Jahre 1856 und ersten Semester 1857, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 2, 1857, S. XVII–XLIII, hier S. XX.

6 K. Freiherr von Czoernig-Czernhausen, Ethnographische Karte der Oesterreichischen Monarchie, hg. v. der k.k. Direction der administrativen Statistik, Wien 1855, 2. Auflage 1868; ders., Ethnographie der österreichischen Monarchie, 3 Bde., Wien 1855–1857; ders., Über die Ethnographie Österreichs, Wien 1858. Vgl. hierzu u.a. S. Weichlein, Zählen und Ordnen. Der Blick auf die Ränder der Nationen im späten 19. Jahrhundert, in: Ränder der Moderne. Neue Perspektiven auf die Europäische Geschichte (1800–1930) (hg. von C. Dejung/M. Lengwiler), Köln u.a. 2016, S. 115–146, hier S. 123–131. Zur Geschichte der Statistik vgl. T. M. Porter, The rise of statistical thinking. 1820–1900, Princeton 1986; Geschichte der Staatsbeschreibung. Ausgewählte Quellentexte 1456–1813 (hg. von M. Rassem/J. Stagl), Berlin 1994; L. Schweber, Disciplining Statistics. Demography and Vital Statistics in France and England 1830–1885, Durham 2006.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

len Bauschulen des Mittelalters kartografisch darzustellen. Die ersten österreichischen Versuche der Denkmalkartierung wiederum liefen zeitlich parallel zu Czoernigs eigenen Arbeiten und waren, nicht weiter verwunderlich, direkt mit der Arbeit der Zentralkommission verbunden: »Archäologische Karten haben den Zweck, die Resultate kunstgeschichtlicher Forschungen für den Überblick bereit zu halten, und vorzugsweise die geographische Verbreitung der verschiedenen Stylgattungen anschaulich zu machen.«[7]

Die Kartierungen stellten jedoch nur eine methodische Aufarbeitung der gesammelten Daten dar, mit dem Zweck, den zitierten »Überblick« zu gewährleisten. Auf dem 3. Internationalen Kongress für Statistik bezeichnete Czoernig »verlässliche Erhebungen« als die Grundlage für die administrative Statistik und auch hierin ähneln sich die Vorgehensweisen der beiden beschreibenden und abbildenden Tätigkeitsfelder.[8] Denn zunächst einmal ging es der Zentralkommission wie ihren europäischen Schwesterbehörden um eben diese »verlässliche« Erfassung, Beschreibung und Veröffentlichung der zu einem überwiegenden Teil unbekannten Denkmale. Erst die Bekanntmachung, so folgte Eitelberger der allgemeinen Einschätzung seiner Zeit, würde eine Erhaltung der Denkmale ermöglichen:

> Denn das wichtigste Mittel, sie [die Denkmale, M. N.] zu erhalten, ist sie der Vergessenheit zu entziehen, ihren Werth anschaulich darzulegen, und das Interesse für sie zu erregen. […] Der grösste Schutz, der Monumenten zu Theil werden kann, ist, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sie zu richten, das Publikum zu dem Wächter derselben zu machen. Das Publikum zu diesem Zwecke zu erziehen, ist aber keine Aufgabe geringer Art, sie ist keine gelehrte Aufgabe, sondern eine praktische.[9]

---

7 G. H. [= G. Heider], [Rezension] Archäologische Karte des Königreiches Böhmen, zusammengestellt und herausgegeben von Anton Schmitt, Prag 1856, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 3, 1858, H. 1, S. 26. Auch Eduard Melly scheint schon früh die Denkmalkarte als Bestandteil der Inventarisation aufgefasst zu haben, vgl. hierzu Frodl, Idee und Verwirklichung (zit. Anm. 1), S. 50f. und Anm. 119. Vgl. auch M. Noell, Der Wille zum Überblick. Die Denkmalkarte als visueller Bestandteil der Denkmalstatistik des 19. Jahrhunderts, in: Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichtsschreibung (hg. von C. Heck/W. Cortjaens), München und Berlin 2014 (= Transformationen des Visuellen 2), S. 132–149.

8 Vgl. Der statistische Kongreß in Wien, in: Ergänzungs-Conversationslexikon der neuesten Zeit auf das Jahr 1857/58, Bd. 13, Leipzig/Meißen o. J., S. 215–226, hier S. 223.

9 R. Eitelberger von Edelberg, Die Aufgabe der Alterthumskunde in Österreich, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, S. 1–3, hier S. 1 u. S. 2.

Die Publikation dieser wissenschaftlichen Erkenntnisse wurde in den beiden 1856 unter Czoernig neu geschaffenen Publikationsorganen, dem *Jahrbuch* und den *Mittheilungen,* vorgenommen. Eitelberger fasste die Ziele 1856 in den *Mittheilungen* folgendermaßen zusammen:

> Es ist nöthig vorerst zu beschreiben. Eine sehr einfache Aufgabe! wird Jemand ausrufen – aber doch eine schwere, werden wir hinzufügen. Es ist nicht so leicht ein Monument genau zu beschreiben, und es gibt nicht so viele gute Beschreibungen, dass man aus der Menge derselben auf die Leichtigkeit in der Kunst des Beschreibens schliessen könnte. In vielen Fällen kann man eine genaue Beschreibung nur mit voller Beherrschung des wissenschaftlichen Stoffes machen. Nur der, welcher die Wissenschaft und ihren Stand kennt, sieht auch, was er beschreiben soll. Dinge, die dem Laien gar nicht auffallen, für diesen gar nicht existiren, haben für den Kundigen einen grossen Werth; dieser beschreibt an demselben Monumente Einzelheiten, welche jener gar nicht an demselben sieht. Es ist in diesem Zweige wie in den Naturwissenschaften. Es gehört mehr dazu als gute Augen, um durch ein Mikroskop zu sehen.[10]

Eitelberger und die Zentralkommission

Eitelbergers Name erschien bereits 1851 auf einer ersten Liste möglicher Mitglieder der Kommission, er wurde bei ihrer Gründung 1853 aber nicht in das Ehrenamt berufen – es mögen hier noch Vorbehalte politischer Natur eine Rolle gespielt haben, war er doch im Vormärz durchaus regierungskritisch aufgetreten.[11] Eitelberger war also weder Gründungsmitglied der Zentralkommission, noch war er im Vorfeld in die Etablierung der Institution involviert gewesen. Und selbst, als er 1861 Mitglied der Kommission geworden war, blieb er es nur für äußerst kurze Zeit. Schon 1863 schied er mit Gustav Heider im Unguten aus dem Gremium und der Zeitschriftenredaktion der *Mittheilungen* aus – und kehrte auch nicht wieder in eine dieser Funktionen zurück. Walter Frodl hat in seinem Grundlagenwerk zur Geschichte der staatlichen Denkmalpflege in Österreich sowohl die Genese der Kommission als auch die Wirren um den Abgang Eitelbergers und Heiders sowie anderer Kollegen wie Christian Ruben, Eduard van der Nüll und Friedrich von Schmidt aus der Kommission dargestellt. Es gibt hier zurzeit nichts Neues hinzuzufügen.

10 Ebenda, S. 2.

11 Note des Kultus- und Unterrichtsministers Leo Graf Thun an den Handelsminister Karl Ludwig von Bruck vom 31. März 1851, zit. nach Frodl, Idee und Verwirklichung (zit. Anm. 1), S. 81.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Man könnte sich also an diesem Punkt durchaus fragen, welche konkrete Rolle Eitelberger denn nun in den ersten zehn Jahren der Zentralkommission überhaupt gespielt hat. Ein Blick in die *Jahrbücher* und *Mittheilungen* klärt immerhin in Teilen darüber auf. 1854 bereits besuchte und beschrieb er auf »Einladung zur Vornahme einer Reise nach Ungarn« zunächst die dortigen Denkmale, kurz darauf bereiste er auch die italienischen Gebiete des Kaiserreichs. Joseph Hieser wurde jeweils hinterhergeschickt, um passende Zeichnungen für die Publikation und Archivierung anzufertigen. Des Weiteren lieferte Eitelberger von Beginn an immer wieder kunsthistorische Abhandlungen über unterschiedliche österreichische Denkmale. Heider und Eitelberger legten schließlich zusammen mit Hieser 1858 bis 1860 die *Mittelalterlichen Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates* vor, ein zweibändiges Werk, das sich mit der Publikation der *Jahrbücher* und *Mittheilungen* allerdings unglücklich doppelte und im weiteren Verlauf – vielleicht auch aus Kostengründen – eingestellt wurde.[12] Die *Mittelalterlichen Kunstdenkmale* wurden häufiger als »erste große deutsche Kunsttopographie« apostrophiert – eine leichte Übertreibung angesichts der durchaus vorhandenen ähnlichen Werke der vorangegangenen zwei Jahrzehnte, was aber den Stellenwert dieser beiden Bände für die Wiener Kunstgeschichte nicht mindert.[13]

Die Periodika der Zentralkommission wurden nicht nur in Berlin, sondern auch in Paris beachtet: In den Literaturberichten der *Annales archéologiques,* eines der maßgeblichen Vorbilder nicht nur von Heinrich Ottes und Ferdinand von Quasts *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst,* sondern auch der Wiener Periodika, wurden *Jahrbuch* und *Mittheilungen* 1858 von Didron rezensiert und wegen ihrer hohen Darstellungsqualität empfohlen, ebenso wie die beiden genannten Bände von Eitelberger und Heider.[14] Eitelberger, der ja gerade kein Korrespondent oder Konservator der Zentralkommission war, fungierte offensichtlich von Beginn der Kommissionstätigkeit an als ein beigeordneter Sachverständiger, als »Avantgarde« im Sinne eines reisenden Vorberichterstatters und zur Erprobung möglicher Publikationsformate – der Mustererfassung Grille de Beuzelins durchaus vergleichbar. Vor allem aber scheint er ein in der Zentralkommission entstandenes Vakuum ausgefüllt zu haben. Bereits im ersten Heft

12 G. A. Heider/R. Eitelberger von Edelberg/J. Hieser, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, 2 Bde., Stuttgart 1858 und 1860.

13 Vgl. u. a. P. H. Feist, Eitelberger, (Edler) von Edelberg, Rudolf, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (hg. von P. Betthausen/P. H. Feist/C. Fork), Stuttgart 1999, S. 77.

14 Vgl. Annales archéologiques, 1858, Bd. 18, S. 107 f. sowie 1861, Bd. 21, S. 166 u. S. 236. Zur Vorbildwirkung der *Annales* für Quast, vgl. A. Meinecke, Geschichte der preussischen Denkmalpflege 1815 bis 1860, mit einer Einleitung von Wolfgang Neugebauer. (Acta Borussica, N. F., 2. Reihe: Preußen als Kulturstaat, Abteilung II: Der preußische Kulturstaat in der politischen und sozialen Wirklichkeit, Bd. 4), Berlin 2013, S. 528.

der *Mittheilungen,* erschienen 1856, nimmt ein Beitrag Eitelbergers die prominente Stelle auf der Titelseite und daher jene eines durchaus programmatischen Leitartikels ein. Und auch Eitelbergers letzter Satz in seinem Einleitungstext liest sich wie der des leitenden Herausgebers – und kann daher entweder als Anmaßung oder als Hinweis auf eine tatsächliche herausgehobene Position interpretiert werden:

> Diese Blätter werden daher ihre Aufgabe vollständig erreichen, wenn sie Zerstörungen entgegentreten, den Samen der Belehrung ausstreuen und jenes Baumateriale für die Wissenschaft der Alterthumskunde aufspeichern, das gegenwärtig entweder noch ganz unbearbeitet daliegt, oder in tausend Büchern, Journalen und Flugschriften zerstreut ist. Möchten alle Kräfte sich zu diesem Zwecke einigen, möchte es ihrem vereinten Wirken gelingen, diesem Organe Achtung bei den Fachgenossen und Theilnahme bei dem lesenden Publikum zu erwecken![15]

Mit der »Aufgabe der Alterthumskunde in Österreich« handelt es sich also um nichts weniger als eine grundlegende Positionsbestimmung, die man hier vom Präsidenten Czoernig oder doch wenigstens von einem der Kommissionsmitglieder hätte erwarten können. Der Präsident hatte sich zwar im ersten Jahrbuch, also im selben Jahr, mit einem abgedruckten Vortrag ebenfalls zu Wort gemeldet, blieb jedoch bei einer allgemeinen Darlegung der Problemlage. Stattdessen also Eitelberger, und es ging durchaus so weiter. Die Hefte 1 bis 3 enthalten zwar zunächst mehr oder weniger monografische Abhandlungen zu Kirchen, Kreuzgängen, Kirchentüren oder römischen Wasserleitungsfunden und waren also der gewünschte und angekündigte Sammlungsort für die Beschreibung von Denkmalen. Heft 4, 5 und 7 beginnen jedoch wiederum mit einem übergeordneten Thema aus der Feder Eitelbergers, dem dreiteiligen Aufsatz *Zur Orientirung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie.* Um den Anspruch dieses Artikels deutlich zu machen, genügt es, seinen ersten Satz zu zitieren: »Nichts fördert die Klarheit des Denkens und das Eindringen der Wissenschaft in das Leben so sehr, als eine richtige Terminologie.«[16] Während Eitelberger sich im zweiten Jahrgang auffallend zurückhielt – möglicherweise standen andere Aufgaben wie die Publikation der *Mittelalterlichen Kunstdenkmale* im Vordergrund –, startete die Januarausgabe 1858 erneut mit einem »Wort zur Orientirung«, wie es im Untertitel des Artikels *Kunst und*

15 Eitelberger, Aufgabe der Alterthumskunde (zit. Anm. 9), S. 3.

16 R. Eitelberger von Edelberg, Zur Orientirung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie. I. Byzantinisch und Romanisch, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, H. 4, S. 49–52; II. Die byzantinischen Bauformen, in: ebenda, H. 5, S. 69–77; III. Der romanische Baustyl im Verhältniss zu anderen Baustylen des Mittelalters, in: ebenda, H. 7, S. 117–121. Hier I., S. 49.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Alterthum in ihrem Wechselverkehr heißt. Man kann und muss hier Parallelen zu anderen Tätigkeitsfeldern Eitelbergers ziehen, die ihn zunehmend beschäftigten und die eben jenen »Wechselverkehr« betrafen: Im selben Monat war die Wettbewerbsausschreibung um die Wiener Ringstraße publiziert worden, Eitelberger spielte in diesem Wettbewerb bekanntlich eine maßgebliche Rolle. Manche Passagen von *Kunst und Alterthum in ihrem Wechselverkehr* sind daher nicht zufällig Aufforderungen an die Architekten und Künstler seiner eigenen Gegenwart.[17]

In der Folge verlor sich die herausgehobene Position Eitelbergers in den *Mittheilungen,* spätestens seit dem fünften Jahrgang 1860, finden sich nun »Leitartikel« anderer renommierter Kunsthistoriker wie Carl Schnaase, Anton Springer oder Wilhelm Lübke, so dass man vermuten kann, dass sich diese Hervorhebung geladener externer Kräfte zu einem zeitweiligen Prinzip der Zeitschrift entwickelt hatte, sicherlich nicht zuletzt, um dieser eine internationale Strahlkraft in Fachkreisen zu verschaffen, was ja auch bestens gelang. Dennoch bleibt die anfängliche »Orientirung« durch Eitelberger, seine methodische Weichenstellung in der Frühphase der *Mittheilungen* mehr als bemerkenswert, vor allem im direkten Vergleich mit den parallel erscheinenden übrigen Beiträgen auch in den Jahrbüchern.

Eitelberger und die europäische Denkmalforschung

Mit der Arbeit der Zentralkommission und Eitelbergers programmatischem Beitrag *Die Aufgabe der Alterthumskunde in Österreich* trat nun also auch dieses Land in die Epoche einer methodisch fundierten und staatlich organisierten Denkmalpflege ein. Österreich, so Eitelberger, habe in wissenschaftlicher Hinsicht gegenüber den Nachbarstaaten aufzuholen. In wenigen Zeilen zeigte er auf, dass es in Frankreich, in Italien, in England, Deutschland und Belgien, ja sogar in der Schweiz bereits eine lange Reihe architekturhistorischer Publikationen gebe, die die Grundlage für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung und damit den Erhalt der Denkmale bildeten. Aufgrund dieses bestehenden Wissens könne in den genannten Staaten die Bevölkerung angeleitet und motiviert werden, sich für das kulturelle Erbe verantwortlich zu fühlen. Konkret nennt Eitelber-

17 R. Eitelberger von Edelberg, Kunst und Alterthum in ihrem Wechselverkehr. Ein Wort zur Orientirung, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 3, 1858, H. 1, S. 1–4. Vgl. hierzu auch die beiden diesbezüglichen Publikationen Eitelbergers: Über Stadtanlagen und Stadtbauten, in: Sammlung wissenschaftlicher Vorträge, gehalten während der Monate Februar und März 1858 im großen ständischen Saale zu Wien (10. März 1858), S. 2–37; ders., Die preisgekrönten Entwürfe zur Erweiterung der Inneren Stadt Wien, Wien 1859.

ger in seinem Artikel die französischen Autoren Charles de Montalembert, Arcisse de Caumont und Prosper Mérimée, den Engländer Pugin (welchen der beiden, Vater oder Sohn, Eitelberger hier meinte, ist dem Text nicht zu entnehmen, er besaß aber eine 1850 erschienene französische Ausgabe der *True principles* des jüngeren Pugin), John Britton und Henry Gally Knight, aus Italien Pietro Selvatico und Leopoldo Cicognara, aus den deutschen Staaten Sulpiz Boisserée, Georg Moller, Ludwig Puttrich, Franz Kugler und Wilhelm Lübke sowie Jean-Daniel Blavignac aus der Schweiz und Antoine-Guillaume-Bernard Schayes aus Belgien. Man kann diese noch heute berühmte Reihe durchaus als eine Messlatte interpretieren, die für die zukünftige Forschung in Österreich gelegt wurde, aber auch als eine knappe Darlegung des eigenen wissenschaftlichen Horizonts, durch den sich Eitelberger von seinen Kollegen deutlich abzusetzen wusste. Er zog aus seiner breiten Lektüre vollkommen zu Recht den Schluss, dass Österreichs Nachbarländer von der ersten Sammlung und Publikation der Denkmale bereits zu einer systematischen Auswertung der Ergebnisse übergegangen seien und damit zur Etablierung einer neuen Wissenschaft. Österreich habe nun erst einmal die grundlegenden Arbeiten zu erledigen:

> An ein System können wir vor der Hand nicht denken. Es fehlen hiezu die Vorarbeiten. Es müssen zu einem solchen Werke die Bausteine erst gesammelt und zu einem solchen Zwecke erst bearbeitet werden. Die Aufgabe der österreichischen Alterthumsforscher muss vorzugsweise auf dieses Ziel losarbeiten, diesen Zweck vor Augen haben.[18]

In Österreich trete man erst in die Phase des Sammelns und Beschreibens ein:

> Erst, wenn wir eine auf diese Weise gesicherte Kunde von Denkmalen erhalten haben werden, erst dann wird es möglich sein, sie zu sichten, zu ordnen, in ein System zu bringen, und mit der politischen und Culturgeschichte des Kaiserstaates in Zusammenhang zu stellen, erst dann wird eine Monumentalgeschichte Österreichs möglich sein.[19]

Wir finden diese Überlegung auch in Adalbert Stifters ein Jahr später erscheinendem *Nachsommer,* sei es als Reflex auf Eitelbergers Artikel, sei es als einen Parallelstrang dieses Diskursfadens:

> Ich glaube, […] daß in der gegenwärtigen Zeit der Standpunkt der Wissenschaft, von welcher wir sprechen, der des Sammelns ist. Entfernte Zeiten werden aus dem Stoffe etwas bauen,

18 Eitelberger, Aufgabe der Alterthumskunde (zit. Anm. 9), S. 2.
19 Ebenda.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

> das wir noch nicht kennen. Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus; das ist nicht merkwürdig; denn das Sammeln muß ja vor der Wissenschaft sein; aber das ist merkwürdig, daß der Drang des Sammelns in die Geister kömmt, wenn eine Wissenschaft erscheinen soll, wenn sie auch noch nicht wissen, was diese Wissenschaft enthalten wird.[20]

Ziel unserer beiden österreichischen Denkmalpfleger war also im Einklang mit ihren französischen Kollegen die Erarbeitung einer übergreifenden »Monumentalgeschichte«, einer *histoire monumentale* oder eben auch einer *statistique monumentale.* Im Wortgebrauch der Zentralkommission verschwand der Begriff der Statistik jedoch wieder und auch Eitelberger selbst verwendete ihn offenbar nicht. In der Folge französischer Neuerungen hatte sich die Statistik zunehmend von der beschreibenden zur tabellarischen Methode entwickelt, und es ist nicht vorstellbar, dass ausgerechnet unter dem modernen Wiener Statistiker Czoernig eine solche Verschiebung und die daraus resultierenden Unterschiede zwischen Statistik und Denkmalerfassung nicht bemerkt worden waren. Man könnte hier also eine langfristige Weichenstellung in der österreichischen Denkmalinventarisation erkennen. Eitelberger suchte nun ganz offensichtlich nach einem neuen Begriff. In seinem Leitartikel 1856 wechselt er zwischen »Wissenschaft der Alterthumskunde«, »systematischer« und »beschreibender Monumentalkunde«, »Monumentalgeschichte« und auch »beschreibender Denkmalkunde« und ging dem statistischen Dilemma mit dieser sprachlichen Vielfalt aus dem Weg. Er maß dem neuen Zweig dabei den Wert einer eigenen Wissenschaft zu, wie dies Caumont mit seiner *science des monuments* ebenfalls propagierte – Eitelberger verfügte über zwei der bekanntesten Bücher Caumonts in seiner privaten Bibliothek.[21] Es ist, dies sei nur am Rande erwähnt, vermutlich die erste Verwendung für den Begriff »Denkmalkunde«, den Tilmann Breuer seit den 1980er Jahren wieder aufgriff und zu einem äußerst weitreichenden Konzept der Denkmalwissenschaften ausformulierte. Breuer führte ihn jedoch auf den Leitartikel von Otto Sarrazin und Oskar Hoßfeld in der ersten Nummer der Zeitschrift *Die Denkmalpflege* von 1899 zurück und datierte ihn damit in eine Zeit, in

20 A. Stifter, Der Nachsommer. Eine Erzählung, 3 Bde., Pesth 1857, Bd. 1, S. 189.

21 Vgl. Eitelberger, Aufgabe der Alterthumskunde (zit. Anm. 9), S. 1; A. de Caumont, Cours d'Antiquités monumentales professé à Caen, en 1830. Histoire de l'art dans l'Ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle. 6 Bde. und 6 Atlanten, Caen 1830–1841, hier Bd. 4, Architecture religieuse du Moyen Âge, 1831, S. 8. Vgl. auch Frodl, Idee und Verwirklichung (zit. Anm. 2), S. 120. Der eigentlich sechsbändige *Cours* erschien 1836–1838 in einer einbändigen Neuauflage der beiden Bände 4 und 5 (Architecture religieuse du Moyen Âge und Architecture militaire et civile), der leicht verändert 1841 erneut verlegt wurde. Diesen Band besaß Eitelberger. Vgl. V. Juhel, Bibliographie des travaux d'Arcisse de Caumont, in: Arcisse de Caumont (1801–1873). Érudit normand et fondateur de l'archéologie française (hg. von V. Juhel), Caen 2004, S. 392–479, hier S. 417.

der die neu entstehende Heimatkunde die Verwendung des Basisworts »-kunde« und zahlreiche daraus gebildete Komposita nahelegte. Vermutlich aber wurde der Begriff der Denkmalkunde von Eitelberger geprägt – und dies durchaus im vollen Bewusstsein einer wissenschaftlichen Programmatik. Aber auch wenn er sich auf diese Weise – will man diesen Schluss aus dem Verzicht auf den Begriff der »Statistik« akzeptieren – für eine eigenständigere Positionierung des neu propagierten Fachs aussprach, eine klare Methodik resultierte daraus nicht.[22]

Die Grundüberlegungen der *Mittheilungen* und ihres Auftrags, erster Sammlungsort zur späteren Erstellung eines vollständigen Inventars und übergeordneter wissenschaftlicher Auswertungen zu sein, entstammten der französischen Debatte: Zunächst in den von Arcisse de Caumont gegründeten Vereinen, der *Société des Antiquaires de la Normandie* und der *Société française pour la conservation et la description des monuments historiques,* sowie in François Guizots *Comité des documents inédits de l'histoire de France* (später: *Comité historique des arts et des monuments*) geführt, war dieser Diskurs schnell auch in den deutschen Staaten, zunächst in Bayern und Preußen, rezipiert worden. Er gelangte nun auf dem direkten sowie auch auf dem genannten Umweg nach Wien, indem man sich hier eingehend über bereits gemachte Erfahrungen erkundigte. 1857, vier Jahre nach Gründung der Zentralkommission, ließ man über einen vereinbarten Schriftentausch die Publikationen der Franzosen übersenden, eine nicht unübliche Methode der damaligen Verwaltungen, die über die Kultur somit auch Außenpolitik betrieben:

> Eben so bereitwillig übermachte das kaiserlich französische Ministerium des Cultus und öffentlichen Unterrichtes über Einschreiten des k.k. General-Consulates zu Paris demselben für die Central-Commission nebst den Schriften über den Organismus der von der französischen Regierung eingesetzten permanenten Commission der historischen Denkmale die prachtvollen Monographien von Chartres, Noyon und St. Savin, dann das Bulletin du Comité de l'histoire de la France; ferner verdankt die Central-Commission der freundlichen Einflussnahme des österreichischen General-Consulates die Einleitung des Schriften-Austausches mit dem Institut Imperial de France (Academie des Inscriptions et belles lettres).[23]

22 T. Breuer, Kunstdenkmal und Denkmalkunde, in: Der unbestechliche Blick. Lo sguardo incorruttibile. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters, Trier 2005, S. 117–129, hier S. 117. Vgl. O. Sarrazin/O. Hossfeld, Zur Einführung, in: Die Denkmalpflege, 1, 1899, H. 1, S. 1.

23 Bericht über die Wirksamkeit (zit. Anm. 5), S. XXIII. Die genannten Publikationen sind: P. Durand/J.-B.-A. Lassus/A. Duval, Monographie de la cathédrale de Chartres, publiée par les soins du ministre de l'Instruction publique, 2 Bde., Paris 1867 u. 1881; L. Vitet, Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon, Paris 1845 (= Collection des documents inédits sur l'histoire de France. Troisième série: Archéologie); G. Bascle de Lagrèze, Monographie de Saint-Savin de Lavedan, Paris 1850.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Österreich folgte also zunächst der Idee der reisenden Wissenschaftler, dann auch der Einsetzung von regionalen Korrespondenten zur sukzessiven Beschreibung und Veröffentlichung der Monumente in einem Periodikum, um daraus eine übergreifende Darstellung der Habsburgermonarchie zusammenstellen zu können. Andererseits aber wusste man die als ungünstig erkannte französische Trennung in eine praktisch operierende *Commission des monuments historiques* und ein forschendes *Comité des arts et monuments* zu vermeiden, ein Schritt, der möglicherweise auf Melly zurückging, denn Didron ging in einem Schreiben an Melly in der Vorbereitungsphase der Zentralkommission explizit auf ihn ein:

> Le projet de commission des Monuments historiques, réunissant les attributions de notre commission du ministère de l'intérieur et de notre comité des arts et monuments de l'instruction publique, nous parait parfaitement entendu, beaucoup mieux que ce, que nous avons ici. Au lieu de Vous donner des conseils, c'est nous, qui devrions Vous en demander.[24]

Neben dem Blick nach Frankreich nahm die österreichische Kommission aber, wie bereits erwähnt, auch eine Auswertung der preußischen, und damit auch deutschsprachigen Erfahrungen vor.[25] Eitelbergers direkter Verweis auf Heinrich Otte und Franz Kugler, wenn es um die Frage der wissenschaftlichen Terminologie geht, zeigen dies mehr als deutlich. Die Zentralkommission hatte einen Fragebogen an die neu benannten Konservatoren in die Provinz geschickt, den diese für einen ersten Überblick über die Denkmale auszufüllen und zurückzusenden hatten. Die Frage der Terminologie stand hier an erster Stelle: Ottes *Archäologischer Katechismus,* ein weit verbreitetes deutschsprachiges Nachschlagewerk zur mittelalterlichen Architekturterminologie, sollte seinen überforderten, aber willigen Pfarrerskollegen, die den preußischen Fragebogen Ferdinand von Quasts ausfüllen sollten, als Gebrauchsanweisung dienen – und war in seinem Anspruch und natürlich vor allem im Titel ein Vorläufer von Max Dvořáks *Katechismus der Denkmalpflege.* Um nun die überwiegend nicht fachlich ausgebildeten Konservatoren in Österreich anzuleiten, verwies Eitelberger auf die Notwendigkeit einer »wissenschaftlichen Kunstsprache« und die entsprechenden deutschen Nachschlagewerke: »Nichts aber wäre gefährlicher«, so Eitelberger in Anlehnung an Kugler, »als neue Worte und Termini erfinden, oder dort mit vielen Worten umschreiben zu wollen, wo man mit einem *terminus technicus* ebenso kurz als verständlich sich ausdrücken kann.«[26] Die Fragebogenaktion

---

24 A.-N. Didron, zitiert in einem Brief von Eduard Mellys an den Innenminister Bach vom 11. April 1850. Hier zit. nach Frodl, Idee und Verwirklichung (zit. Anm. 2), S. 63.

25 Vgl. hierzu auch Bericht über die Wirksamkeit (zit. Anm. 5), S. XX f.

26 Eitelberger, Aufgabe der Alterthumskunde (zit. Anm. 9), S. 2. Vgl. hierzu F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, hier verw. in der 5. Aufl. bearb. v. Wilhelm Lübke, 2 Bde.,

scheiterte, mit oder ohne terminologische Hilfestellung, wie die zahllosen vorangegangenen und weiteren folgenden Versuche in Frankreich und Deutschland auch.

Die Denkmale und ihre Aufgabe

In seinem Artikel *Kunst und Alterthum in ihrem Wechselverkehr,* der 1858 in den *Mittheilungen* veröffentlicht wurde, thematisierte Eitelberger auch die Wirkung der Denkmale auf den Menschen und damit deren gesellschaftliche Funktion:

> Aber das Monument sieht jeder, diesem kann er nicht aus dem Wege gehen, er kann es nicht ignoriren. Er hat die Gewissheit, dass es nicht von seiner Hand ist, dass es seine Vorfahren oder dass anders redende, anders denkende Völker es gewesen sind, die auf demselben Boden hausten und thätig waren, an den ihn eine unergründbare, geheimnissvolle Macht hingesetzt hat. In diesem fort und fortdauerndem Verkehre mit Monumenten, welche Anregung zu eigenem Handeln und Wirken, welcher Impuls zu geistigem Leben, zum Forschen, Denken und Dichten geht nicht von ihnen aus, welche Schule für die Völker liegt nicht in ihnen?[27]

Es liege ein gesellschaftlicher Nutzen im Studium der alten Dinge, denn die mittelalterliche Kunst könne, so Eitelberger, »unsere Cultur wahrhaft fördern, unserer Kunst wirklich ein Vorbild und Muster sein«.[28]

Vorbild und Muster für Kunst und Kultur der Gegenwart zu sein, diesem Aspekt des Denkmals ging Eitelberger in der Folge näher nach. 1862 reiste er im Auftrag des Ministerpräsidenten Erzherzog Rainer nach London, wo er die dortige Weltausstellung besuchte und die kunstindustriellen Erzeugnisse inspizierte. Sein Bericht an den Kaiser führte 1863 letztlich zur Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.* In genau jenen beiden Jahren also, in denen sich sein Austritt aus der nun von Helfert geleiteten Zentralkommission und seine reduzierte programmatische Tätigkeit in den *Mittheilungen* abzeichneten, fiel auch sein neues Engagement um das Kunstgewerbe in Österreich. Dass sich die Aufgaben von Museum und Zentralkommission in seiner Anschauung ohnehin »naturgemäß« nahestanden, zeigt ein 1878 publizierter

---

Stuttgart 1872, Bd. 2, S. 3, Anm. 1. Vgl. auch H. Otte, Archäologischer Katechismus. Kurzer Unterricht in der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, mit Rücksicht auf das in Königl. Preuß. Staaten der Inventarisation der kirchlichen Kunstdenkmäler amtlich zu Grunde gelegte Fragenformular, Leipzig 1859; M. Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916, 2. Aufl. 1918.

27 Eitelberger, Kunst und Alterthum (zit. Anm. 17), S. 1.

28 Ebenda, S. 3.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Bericht Eitelbergers. Das *Museum für Kunst und Industrie* wird darin neben der Zentralkommission als wesentliche »Staatsanstalt« genannt, die sich der »Erforschung und Erhaltung der heimischen Alterthümer« widme, »wenngleich dies nicht ihre eigentliche Aufgabe ist, aber doch mit dieser in Verbindung steht, ja selbst in einen gewissen naturgemässen Zusammenhang gebracht werden muss«.[29]

Denkmalpflegerische Dokumentationspraxis und Vorlagensuche hatten schon vor Eitelberger andere Autoren, so John Ruskin oder Didron, miteinander in Verbindung gebracht und die Auswirkung der Erforschung historischer Artefakte auf eine allgemeine Geschmacksbildung betont. In *The Poetry of Architecture* schrieb Ruskin in aller Klarheit und Abwendung von der Idee einer Denkmalstatistik: »Our object, let it always be remembered, is not the attainment of architectural data, but the formation of taste.«[30] Bis in das frühe 20. Jahrhundert wurden Denkmalinventare als Musterbücher verwendet, mehr noch: Sie wurden sogar in diesem Sinne konzipiert. Didron, Franz Xaver Kraus oder auch Paul Clemen lassen in ihren Schriften und Inventaren daran keinen Zweifel. Kraus, außerordentlicher Professor für Christliche Kunstgeschichte in Straßburg, schrieb 1876 in seinem elsässischen Inventarband: »Welchen Werth eine vollständige und gesicherte Kenntniss der vaterländischen Denkmäler für deren Erhaltung, für die kunsthistorische Wissenschaft, endlich selbst für eine gesunde Fortentwicklung der Kunst besitze, ist gegenwärtig nicht blos Seitens der Fachmänner, sondern auch in weiteren Kreisen anerkannt.«[31] Und noch 1891 waren für Paul Clemen, von der *Kommission für die Denkmälerstatistik* – in der preußischen Provinz war der in Österreich schon *ad acta* gelegte Begriff durchaus noch im Umlauf – mit der Inventarisierung der Rheinprovinz beauftragt, die Inventare auch »Sammlungen von Vorbildern für die praktische Verwertung und das Wiederaufleben einzelner Herstellungsweisen«.[32] Das

29 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Wien 1878, S. 31.

30 J. Ruskin, The Poetry of Architecture; or, the Architecture of the Nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character [1837–1838], in: ders., The complete works (hg. von E. T. Cook/A. Wedderburn), Bd. 1: Early Prose writings 1834–1843, London 1903, S. 29. Vgl. auch die Rezension von Adolphe-Napoléon des rheinischen Inventarbandes von Aus'm Weerth: »Publiés sur une grande échelle, ces dessins s'adressent particulièrement aux sculpteurs, fondeurs, orfèvres, menuisiers qui s'occupent de la reproduction des œuvres du moyen âge.«, in: Annales archéologiques, 1858, H. 18, S. 106.

31 F. X. Kraus, Kunst und Alterthum im Unter-Elsass. Beschreibende Statistik im Auftrage des Kaiserlichen Oberpräsidiums von Elsass-Lothringen (= Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen 1), Strassburg 1876, S. VII. Vgl. auch ders., Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Beschreibende Statistik (= Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden 1), Freiburg 1887, S. II.

32 Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen (= Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 1) (hg. von P. Clemen), Düsseldorf 1891, Vorwort von P. Clemen, S. VI.

Denkmalinventar zählte damit nicht nur zu den archivarischen, sondern auch zu den Lehr- und Vorbildsammlungen wie beispielsweise Gipsabgüsse oder Fotografien. Erst nach 1900 trat dieser Aspekt der Vorlagensammlung, zeitgleich mit der methodischen Ausdifferenzierung der Denkmalpflege, in den Hintergrund: Georg Hager, der Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer in Bayern, sollte auf dem sechsten Tag für Denkmalpflege 1905 in Bamberg von den Künstlern nun »Kunstwerke, nicht Stilübungen« fordern.[33] Mit einer modernen Architektur und einem modernen Kunstgewerbe und ihren reformierten Ausbildungen trat nun auch eine »moderne Denkmalpflege«, wie sie in Wien von Alois Riegl, Max Dvořák und Hans Tietze propagiert wurde, auf den Plan: »Neues Ziel muß sein, sich mit dem Denkmal auseinanderzusetzen, wie alle schöpferischen Zeiten es getan haben, das Vorhandene als Ausgang und Auslösung eigener selbständiger Leistung zu benutzen.«[34]

Was blieb, war Eitelbergers Ansicht, dass Kunstindustrie und Kunstausbildung näher zusammenrücken müssten. Auch Hager sprach sich später für eine stärkere Beteiligung der Kunsthochschulen und ihrer Absolventen im Rahmen der Denkmalpflege aus:

> Aber die Kunstanstalten sind ein Wirtschaftsprodukt unserer Zeit, sie sind Organisationen, wie wir sie ähnlich auf anderen Gebieten finden. Wir kommen vielfach in die Lage, mit ihnen zu arbeiten. Wir müssen streben, sie den Zwecken der Kunstpflege in unserm Sinne dienstbar zu machen. Wir müssen von den Kunstanstalten verlangen, daß sie tüchtige Künstler beiziehen, die dann unter Umständen auch selbständig mit den Kirchenverwaltungen über ihre Arbeiten verhandeln können.[35]

Kunsthandwerker und Architekten an der jeweils regionalen Tradition zu schulen, jedoch bei der Wahl der Formen eigene, neue Wege gehen zu lassen – hier sind wir gar nicht weit von der Unterrichtsabteilung im Preußischen Handelsministerium um Hermann Muthesius entfernt, und damit dem Ausgangspunkt für die Kunstgewerbeschulreform, für die man gerade auch in Wien erneut auf John Ruskin zurückgriff.

---

33 G. Hager, Über Denkmalpflege und moderne Kunst, in: Sechster Tag für Denkmalpflege. Bamberg 1905, Stenographischer Bericht, Berlin 1905, S. 21–35, hier S. 28.

34 H. Tietze, Denkmalkult, in: Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst, 3, 1921, S. 195–197, hier S. 197. Vgl. auch ders., Die moderne Denkmalpflege, in: Die Kultur. Viertel-Jahrschrift für Wissenschaft, Literatur und Kunst, 8, 1907, S. 177–197. Zur »modernen Denkmalpflege« vgl. auch B. Euler-Rolle, »Moderne Denkmalpflege« und »moderne Architektur« – gemeinsame Wurzeln, getrennte Wege?, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 61, 2007, S. 145–161.

35 G. Hager, Denkmalpflege und moderne Kunst [1905], in: ders., Heimatkunst. Klosterstudien. Denkmalpflege, München 1909, S. 466–486, hier S. 481.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Eitelberger – ein Denkmaltheoretiker *avant la lettre?*

Eitelberger, so können wir aus den erhaltenen Dokumenten schließen, war nicht am administrativen Aufbau der Zentralkommission beteiligt, möglicherweise nicht einmal übermäßig daran interessiert. Es fehlen allerdings konkrete Archivalien, um seine Position »in Evidenz zu bringen« – um einen Begriff aus den statistischen Büros jener Jahre in Wien zu verwenden.[36] Der bürokratische Überhang in der Besetzung der Mitglieder der Verwaltungsbehörde ermöglichte Eitelberger jedoch eine herausgehobene Stellung als beratende Fachinstanz – gewissermaßen außerhalb der neuen Institution für Denkmalpflege stehend, dafür aus der ebenfalls noch jungen Disziplin Kunstgeschichte heraus argumentierend. Die von ihm um die Jahrhundertmitte propagierte Grundlegung einer Denkmalkunde mit ihren Bestandteilen des Sammelns, Beschreibens und der analytischen Auswertung blieb dabei aus heutiger Sicht unkonturiert, ihre methodische und systematische Ausarbeitung in der Wiener Kunstgeschichte wurde erst 50 Jahre später von Riegl und Dvořák vorgenommen.

Trotz der genannten kurzen Zeitspanne nahm Eitelberger eine folgenreiche Rolle in der österreichischen Denkmaltheorie ein, die sich an kleinen Passagen wie der um die Wirkung der Denkmale auf den Menschen etwas genauer greifen lässt. Eitelberger war der Meinung, das Monument sehe unterschiedslos »jeder«, es sei auch »der grossen Masse, dem eigentlichen Volke« zugänglich, und nicht wie die Schriftzeugnisse nur den Gebildeten. Dieser Aspekt wurde von Riegl in der Diskussion um ein Denkmalgesetz mit seiner egalitären »Stimmungswirkung« wieder aufgegriffen:

> Indem diese Stimmungswirkung keine wissenschaftlichen Erfahrungen voraussetzt, insbesondere zu ihrer Befriedigung keiner durch historische Bildung erworbenen Kenntnisse zu bedürfen scheint, sondern durch die bloße sinnliche Wahrnehmung hervorgerufen wird und sich darauf sofort als Gefühl äußert, glaubt sie den Anspruch erheben zu können, sich nicht allein auf die Gebildeten, auf die die historische Denkmalpflege notgedrungen beschränkt bleiben muß, sondern auch auf die Massen, auf alle Menschen ohne Unterschied der Verstandesbildung zu erstrecken.[37]

Und Eitelberger schuf noch weitere Grundlagen für eine »moderne Denkmalpflege«, ging es ihm doch auch um das Verhältnis zwischen einfachem Erinnerungszeichen, Denkmal und Kunstwerk. Man kann hier Ansätze zu einer Unterscheidung in gewollte

36 Aus einer Rede Czoernigs, zit. in: Der statistische Kongreß in Wien (zit. Anm. 8), S. 223.

37 A. Riegl, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien/Leipzig 1903, S. 9.

und ungewollte Denkmale finden, auch zur Relativierung der ästhetischen Werte, die im Kern von Riegls Denkmaltheorie stehen:

> Die Verbindung zwischen Denkmal und Kunst ist alt, sie ist schon in der rohesten primitivsten Form vorhanden, wenn auch die menschliche Cultur auf einem gewissen Höhepunkt angelangt sein muss, damit das Bedürfniss einer Kunstform lebendiger hervortrete. Dann erst gewinnen die Völker Einsicht und klares Bewusstsein über die Natur, die Bedingungen und den Reiz der Kunst; sie verbinden systematisch und absichtlich die Kunstformen mit der historischen Erinnerung, und lange schon ist die That, der Held vergessen, dem zu Ehren das Monument errichtet wurde, während noch späte Generationen an der Kunst des Monumentes sich erfreuen, bilden und erheben.[38]

Man könnte sogar die Frage stellen, ob Riegls bis heute nebulös gebliebenes Konzept des »Kunstwollens« nicht auch einen maßgeblichen Ausgangspunkt in Eitelbergers »Bedürfniss einer Kunstform« hatte, ein Begriff, den allerdings auch er nicht näher ausführte.[39] Unplausibel und erstaunlich wäre eine solche Bezugnahme Riegls allein vor dem Hintergrund seiner Biografie kaum, kam er doch 1884, also noch ein Jahr vor Eitelbergers Tod, an dessen *Österreichisches Museum für Kunst und Industrie,* und auch mit seinen Tätigkeitsbereichen an der Universität Wien und in der Zentralkommission wiederholten seine Stationen die vorangegangenen Eitelbergers. Dass Hans Tietze in seiner Notiz zu Riegl in der *Neuen Österreichischen Biographie* auf Eitelbergers »wissenschaftliche Gesinnung« verwies, mag ein kleines Indiz für die Vermutung solcher Steine des Anstoßes sein.[40]

Rudolf von Eitelbergers denkmaltheoretische Position bleibt jedoch äußerst fragmentarisch, seine wie hingeworfen erscheinenden Ausführungen und die nur hier und da auftauchenden diesbezüglichen Passagen und Begriffe lassen sich kaum zu einer geschlossenen und längerfristig gültigen Theorie oder Methode zusammenfügen – im Vergleich mit seinen europäischen Kollegen, man könnte Arcisse de Caumont beispielhaft anführen, war dies jedoch gar nicht weiter ungewöhnlich und durchaus zeittypisch.

38 Eitelberger, Kunst und Alterthum (zit. Anm. 17), S. 2.

39 Ebenda.

40 H. Tietze, Alois Riegl, in: Neue Österreichische Biographie 1815–1918. 1. Abt.: Biographien, Bd. 8 (hg. von E. Rollett), Wien 1935, S. 142–150, hier S. 143.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Christian Scholl

Fortschritt durch Vergleichen

Rudolf von Eitelberger als Kunstkritiker

Ob man sie als Ästhetiker, Kunsttheoretiker, Kunstkritiker oder als Kunsthistoriker bezeichnet, ist bei einigen Kunstschriftstellern der 1840er Jahre lediglich eine Frage der Akzentuierung. Dies gilt etwa für Friedrich Theodor Vischer, dessen Kunstkritiken oftmals als Kunstgeschichten verfasst sind.[1] Vergleichbares trifft aber auch auf den jungen Rudolf von Eitelberger zu, der seine Laufbahn als Kunstkritiker begann und bereits damals seine Darlegungen mit kunsthistorischen Leitthesen untermauert hat.[2] Es ist wichtig, solche Verbindungen zwischen Kunstgeschichte, Ästhetik und Kunstkritik für eine Zeit zu betonen, in der sich die Kunstgeschichte als eigene Disziplin gerade erst etablierte: Auf diese Weise lässt sich nämlich die immer noch wirkmächtige These widerlegen, dass die »Kunstforscher« in dem Augenblick, als Kunstgeschichte ein akademisches Fach wurde, aufhörten, »die Geschichte der Kunst in die Gegenwart fortzuschreiben, weil ihnen nur die Vergangenheit groß und ideal genug schien, um sie in der Kunst darzustellen«.[3]

Der folgende Aufsatz reiht sich in eine Folge neuerer Beiträge ein, die die im 19. Jahrhundert bestehenden Zusammenhänge zwischen Kunstgeschichte, Ästhetik

1 Vgl. u.a. Ch. Scholl, Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817–1906, Berlin 2012, S. 134.

2 Zu den Anfängen Eitelbergers vgl. u.a. T. von Borodajkewycz, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: Festschrift für Hans Sedlmayr (hg. von K. Oettinger/M. Rassem), München 1962, S. 321–348, bes. S. 327–331; E. Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 12–18; M. Rampley, The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship 1847–1918, University Park, Pennsylvania, 2013, S. 14.

3 H. Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, S. 139. Zu der Ansicht, dass es im Gefolge Hegels zu einer Trennung zwischen Kunstkritik, Ästhetik und Kunstgeschichte gekommen sei, wobei die Kunstgeschichte ihren Bezug auf die Gegenwartskunst aufgab, vgl. auch C. Schulz-Hoffmann, Studien zur Rezeption der deutschen romantischen Malerei in Kunstliteratur und Kunstgeschichte, München 1974, S. 114. Zu den engen Verbindungen zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte vgl. hingegen auch die grundlegende Studie von J. Rössler, Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft, Berlin 2009.

und Kunstkritik in den Fokus rücken. So hat beispielsweise Hubert Locher mit guten Gründen die Kunstgeschichte dieser Zeit als »historische Theorie der Kunst« charakterisiert.[4] Bezogen auf das direkte Umfeld Eitelbergers zeigt Edwin Lachnit in seiner 1984 approbierten, aber erst 2005 publizierten Dissertation *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit* die Verbindungen zwischen Kunstgeschichte und zeitgenössischer Kunst auf.[5] Insofern betritt der vorliegende Beitrag kein völliges Neuland, wenn er sich den Interaktionen zwischen Kunstgeschichte und Kunstkritik in den 1840er Jahren zuwendet. Eine vertiefende Untersuchung dieser Verbindungen erscheint aber immer noch erstrebenswert. Vor allem lohnt eine Spezifizierung mit Blick auf Eitelberger, dessen Kunstverständnis sich zwar in vielen Aspekten als zeittypisch erweist, doch gleichzeitig auch Nuancen von bemerkenswerter Eigenständigkeit bietet.

Grundlage der folgenden Darlegungen sind die frühen Kunstkritiken, die Eitelberger verfasste, bevor er als Dozent Kunstgeschichte an der Universität Wien zu lehren begann.[6] Ein besonderes Gewicht kommt dabei der ausführlichen Rezension zur Wiener Kunstausstellung von 1844 zu, die in dem von Ludwig Schorn herausgegebenen *Kunstblatt* desselben Jahres publiziert wurde. Wichtige Quellen sind darüber hinaus die Rezensionen zu den Wiener Kunstausstellungen von 1846 und 1847, die im Wiener *Kunstblatt* als Beilage zu den Sonntagsblättern erschienen. Das Augenmerk soll in diesem Beitrag nicht auf biographischen Aspekten liegen. Vielmehr geht es um Einblicke in Eitelbergers Argumentationsweisen und um deren Vergleich mit zeitgenössischen Positionen in Ästhetik, Kunstkritik und Kunstgeschichte.

Fortschritt und Unbehagen: Eitelbergers historische Verortung der Kunst seiner Gegenwart

Eitelbergers Kunstkritiken repräsentieren auf geradezu musterhafte Weise ein Denken in geschichtsphilosophischen Zusammenhängen, wie es für die avancierte Theorie in der Zeit des Vormärz charakteristisch ist. Der Verfasser selbst bestimmt die Aufgabe der Kunstkritik in seiner Rezension von 1844 folgendermaßen: »Sie soll auf einem höhern Standpunkte stehen, wo es ihr gestattet ist, die Kunst und ihre Entwickelung in ihrem allgemeinen Zusammenhange mit der Zeit, der Kunstbildung und Künstlerindividualität zu verstehen, um so unbefangener und wahrer urtheilen zu können, als Künstler

4 H. Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 2., korrigierte und um ein Nachwort ergänzte Auflage, München 2010.

5 Lachnit, Wiener Schule (zit. Anm. 2).

6 Vgl. Lachnit, Wiener Schule (zit. Anm. 2), S. 11 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

und Publikum.«[7] Eitelberger geht es immer um den generellen Stand der Kunst, um deren Entwicklung sowie um deren Bezüge zur Zeit, zur Gesellschaft und zur Kultur. Die Einzelkritik bestimmter Kunstwerke erfolgt aus diesem Kontext heraus und nimmt zumeist geringen Raum ein.

Zeittypisch ist auch Eitelbergers Verortung der Gegenwartskunst. Der Kritiker hält am Narrativ einer fundamentalen, bewusst eingeleiteten klassizistisch-romantischen Erneuerung der Künste ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert fest und ist grundsätzlich von deren Richtigkeit überzeugt. So teilt er mit den Protagonisten dieser künstlerischen Wende die Vorstellung, dass die Künste im 16. Jahrhundert verfallen seien:[8] »Ist doch im 16. Jahrhundert die Entwickelung der deutschen Kunst gewaltsam unterbrochen worden, in ihrer schönen Entfaltung der Sturm zu gewaltig einhergebrochen, als daß er die zarte Pflanze mit seinem tödtenden Hauche nicht hätte zerstören sollen.«[9] Demgegenüber sei es um 1800 zu einem Wiederaufschwung der Künste gekommen:

> Vergleichen wir, was vor fünfzig Jahren deutsches Volk, Wissenschaft und Kunst gewesen und was sie jetzt ist, so wird unsere Hoffnung zur Gewißheit. Das Bestreben, sich einer hohlen Idealität zu entziehen, wie sie zu Fügers Zeiten herrschte, der Drang nach wahrer Natur- und Lebensauffassung, der sich im Fache des Genre und der Landschaft kund giebt, das Bestreben mancher Künstler, die mit den Malerschulen zugleich erneute Farbentechnik durch Studium der Farben an alten Gemälden wieder zu gewinnen, dies Alles deutet uns auf das Nahen einer besseren Zeit.[10]

Allerdings vermögen die Resultate dieses Wiederaufschwungs den Ansprüchen Eitelbergers zunehmend weniger zu genügen – und zwar gerade im Vergleich zur alten Kunst:

> Der tüchtig kräftige Farbenton, der uns bei allen Werken der besseren Zeit so mächtig ergreift, und die dadurch bedingte Naturgewalt der Gestalten, die in organischer Lebendigkeit uns nicht daran erinnert, ein Gemälde vor uns zu haben, sondern die Täuschung zur Wahrheit macht, die hohe Idealität, innige Religiosität und Demuth, die lebt und nicht blos scheint, dies Alles vermissen wir an den Kunstwerken unserer Zeit, und mit Wehmuth erfüllt sich unser

7 R. Eitelberger von Edelberg, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1844, in: Kunstblatt, 25, 23.07.1844, Nr. 59, S. 249–251, hier. S. 249.

8 Vgl. Scholl, Revisionen der Romantik (zit. Anm. 1), S. 37 f. Eine Umkehrung dieses Narrativs fand letztlich erst im ausgehenden 19. Jahrhundert statt – vgl. ebenda, S. 496–508.

9 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1844 (zit. Anm. 7), S. 250.

10 Ebenda, S. 250 f.

> Herz, wenn bei all' den niederschlagenden Erfahrungen der Gedanke aufsteigt, daß es doch besser seyn könnte.[11]

Für Eitelberger als Kunstkritiker wird dieser Vergleich der neuen mit der alten Kunst eine zentrale Rolle spielen.

Als Ästhetiker vertritt Eitelberger einen vitalistischen Ansatz. Auch dies verbindet ihn mit zeitgenössischen Junghegelianern wie Friedrich Theodor Vischer.[12] Eitelberger fordert vom Kunstwerk einen »selbständigen, gesunden Kern« sowie »kernige Individualität«, einen »tüchtig kräftige[n] Farbenton« und »organische Lebendigkeit«.[13] In einer Zeit, in der die sogenannten Belgischen Bilder Furore machten, wurde ein kräftiges Kolorit immer mehr zu einer Grundforderung der Kunstkritik. Maler wie Tizian und Rubens figurierten als neue Leitbilder gegenüber dem Raffaelkult der ersten Jahrzehnte nach 1800.[14]

Als Kunstkritiker war Eitelberger gewiss kein strenger Formalästhetiker im Sinne Robert Zimmermanns.[15] Er legte aber großen Wert darauf, dass das Inhaltliche durch beherrschte künstlerische Gestaltung möglichst kraftvoll und individuell zu bewältigen sei, so dass es in der Form aufgeht und kein Eigenleben führt: »Diese kernige Individualität aber muß auch in der Technik so Meister seyn, daß die Differenz zwischen Wollen

---

11 Ebenda, S. 250.

12 Vgl. u.a. M. B. Frank, ›Castrated Raphael‹: Friedrich Overbeck and allegory, in: Word & Image, 18, 2002, S. 87–92; ders., German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism, Aldershot 2001, S. 148–150, S. 157–159; Ch. Scholl, Raffael im Vormärz. Zur Aktualität der Kunstgeschichte in den politischen und kunstkritischen Auseinandersetzungen 1830–1848, in: Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert (hg. von G. Hess/E. Agazzi/E. Décultot), Berlin/Boston 2012, S. 326–333; Scholl, Revisionen der Romantik (zit. Anm. 1), S. 124–143.

13 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1844 (zit. Anm. 7), S. 250.

14 Zu den Belgischen Bildern von Louis Gallait und Edouard de Bièfve, die 1842/43 mit großem Erfolg in Deutschland gezeigt wurden, vgl. u.a. R. Schoch, Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz, in: Städel-Jahrbuch, N. F. VII, 1979, S. 171–186; R. Schoch, Die »belgischen Bilder«. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp (hg. von K. Möseneder), Berlin 1997, S. 161–179; Scholl, Revisionen der Romantik (zit. Anm. 1), S. 154–162.

15 Zu Zimmermann vgl. u.a. S. Nachtsheim, Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920, Berlin 1984, S. 67–73; L. Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek 1997, S. 16; L. Wiesing, Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann, in: Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert (hg. von A. Hoeschen/L. Schneider), Würzburg 2001, S. 283–296; Scholl, Revisionen der Romantik (zit. Anm. 1), S. 414–422, V. Ionescu, Zimmermann's aesthetics and Riegl's art theory. Influences and resistances, in: Ars, XLVI, 2013, S. 86–93.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

und Können, Ideal und That nicht kenntlich wird.«[16] Dementsprechend kritisiert er Aspekte von Kunst, die er als außerkünstlerisch ansieht, wie beispielsweise »das, was man heutzutage Poesie in einem Kunstwerk zu nennen pflegt«.[17] Damit setzt er sich in eine Opposition zur Romantik und namentlich zur nazarenischen Kunst, die bekanntlich Poesie zu einer Leitkunst erhob.[18] An den Bildern Josef von Führichs setzt er aus, dass »immer eine mystisch-symbolische Beziehung dahinter« stehe, »die auf Etwas deutet, was nicht unmittelbar zur Kunst gehört«.[19] Auch Leopold Kupelwieser gerät mit seiner konturbetonten Malerei in die Kritik.[20]

Die Ablehnung nazarenischer Malerei teilte Eitelberger mit Junghegelianern wie Friedrich Theodor Vischer oder Arnold Ruge.[21] Der ehemalige Jesuitenschüler[22] wartet allerdings mit einer eigenen konfessionellen Pointe auf, die ihn deutlich von den

16 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1844 (zit. Anm. 7), S. 250.

17 Ebenda: »Auch das, was man heutzutage Poesie in einem Kunstwerke zu nennen pflegt, ist nichts anders, als ein frommer Wunsch, eine Art von bloßem Geistreichthum. Mit dem Hundertsten und Tausendsten, mit Goethe und der Romantik, Mystik und Kommunismus und allen Tagesfragen wird oft ein Kunstwerk in Verbindung gebracht, […]. So verflüchtigt sich das Kunstwerk in einen abstrakten Gedanken, und der concrete Stoff, auf dessen Durchdringung und Belebung es vorzüglich ankommt, bleibt so gut wie unbeachtet.«

18 Vgl. u. a. K. K. Polheim, Zur romantischen Einheit der Künste, in: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert (hg. von W. Rasch), Frankfurt a. M. 1970, S. 160 f.; E. Osterkamp, Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus, in: Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830 (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie, hg. von Ch. v. Holst), Stuttgart 1993, Bd. 2, S. 181–183; Ch. Scholl, Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München/Berlin 2005, S. 239–250; Ch. Scholl, Raffaels Poesie und die Arbeit der Romantiker an den Mediengrenzen, in: Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik (Ausst.-Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität Göttingen, hg. von M. Thimann/Ch. Hübner), Petersberg 2015, S. 93–102.

19 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1844 (zit. Anm. 7), S. 245.

20 Vgl. ebenda, S. 254: »Er [Kupelwieser] hat eine Art von Styl, von dem das Publikum meint, er passe für die Kirche. Aber die religiöse Erbauung geht in ihren Forderungen nicht so weit als die Kunst, und diese will auch befriedigt werden. Aus seiner früheren Zeit her, die voll von Füger'schen und Abel'schen Elementen waren, hängt ihm noch ein idealisirendes Wesen, eine immerwährende Verklärung an, die ihn hindert, die Farben durch sie selbst, ihre wechselseitigen Nüancen, aus einander treten zu lassen. Kupelwieser ist daher genöthigt, seine Gestalten durch Conturen, die sie in Bänder, ganz in der Art der alten Glasgemälde, umgeben, zu scheiden, was sich weder durch die Natur noch durch Kunsttheorie und Praxis rechtfertigen läßt.«

21 Vgl. Scholl, Revisionen der Romantik (zit. Anm. 1), S. 118–143, S. 191–211.

22 Vgl. Borodajkewycz, Frühzeit der Wiener Schule (zit. Anm. 2), S. 327; Rampley, Vienna School (zit. Anm. 2), S. 14.

genannten Kunstkritikern absetzt, die die Reformation als einen unhintergehbaren Fortschritt ansahen. Über den historisierenden Stil Joseph von Führichs schreibt er: »Durch dieses sich Hineinleben in den Styl entfernt sich Führich in der Kunst von den wahren Elementen des Katholizismus, den er doch vertreten will; er greift in das Protestantisch-Pietistische (?) über.«[23] Das eingeklammerte Fragezeichen hinter den Worten »das Protestantisch-Pietistische« stammt vermutlich von den Herausgebern des Schorn'schen *Kunstblattes,* die diesbezüglich sicher nicht mit Eitelberger einer Meinung waren. So zeigt sich, wie flexibel das konfessionelle Argument je nach Standpunkt der Kritiker eingesetzt werden konnte.

Eitelbergers Nazarenerkritik lenkt den Blick darüber hinaus auf einen grundlegenden Aspekt seines Kunstverständnisses: In seinem Entwicklungsmodell der Kunst gibt es keinen positiv konnotierten Platz für Archaismen. Tatsächlich vertritt er in seinen frühen Kunstkritiken ein reines Fortschrittsmodell, bei dem die Kunstgeschichte als eine Folge unhintergehbarer Innovationen erscheint. So heißt es in dem Artikel *Ueber den Kunstverein,* der 1846 im Wiener *Kunstblatt* erschien: »Die Kunstgeschichte wird dann nicht als eine Reihe von Zufälligkeiten betrachtet, sondern als eine Entwiklung von Eroberungen, die als unmittelbare Wahrheit aufgefaßt, nie und nirgends verleugnet werden dürfen.«[24] Beispielsweise könne man nach Ruisdael nicht mehr Bäume malen, wie Roeland Savery sie noch gemalt habe.[25] In seiner Rezension von 1847 schreibt Eitelberger:

> Die Fortschritte in der Kunst sind immer eben so viele Fortschritte in der Technik; der weitere Gesichtskreis fordert immer eine größere Herrschaft über die Mitteln, ihn zu beherrschen und zu durchdringen. Es heißt alle Begriffe verwirren, das Unterste zum Obersten, den Anfang zum Ende machen, wenn man die in ihrer Zeit bedeutungsvolle altitalienische Malerei uns Deutschen nach sechs Jahrhunderten zum Muster hinstellet. Daß heut zu Tage viele den Ruhm haben, große Künstler zu sein, ohne die Technik in ihrer Gewalt zu haben, ist ein Zeichen einer krankhaften Richtung der Zeit, die wahrlich nicht gehoben wird, wenn man die Fehler beschönigt oder gar rechtfertigt. Der bloße Verstandesromantizismus, der in der Kunst sich selbst überstürzt hat, muß überwunden werden, muß von dem lebendig-fluthenden Zeitalter hinweggespült werden, wenn sich etwas gestalten soll, was unserer Zeit, unseren Verhältnissen, unseren Bedürfnissen entspricht.[26]

---

23 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1844 (zit. Anm. 7), S. 254.

24 R. Eitelberger von Edelberg, Ueber den Kunstverein, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XI./Nr. 23, 07.06.1846, S. 546–552, hier S. 551.

25 Ebenda.

26 R. Eitelberger von Edelberg, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1847. Erster Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, Nr. 9, 28.03.1847, S. 56–58, hier S. 56.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Hier zeigt sich erneut Eitelbergers Unbehagen an den aktuellen Ergebnissen der künstlerischen Wende um 1800. Die Kritik an Künstlern, die berühmt waren, ohne die Technik zu beherrschen, dürfte sich vor allem gegen Peter Cornelius richten, der in dieser Zeit ja auch sonst vielfach in der Kritik der Romantikgegner stand.[27] Konsequenterweise lehnt Eitelberger das Modell eines bewusst initiierten Kunstaufschwungs ab, wie es unter Ludwig I. von Bayern verfolgt und in den 1840er Jahren auch von anderen Kritikern in Frage gestellt wurde.[28] In seiner Rezension zur Wiener Ausstellung von 1847 schreibt er:

> Ich will hiermit nicht jener Modekrankheit das Wort reden, die es liebt, monumentale Werke aufzuführen, ohne den Sinn und die Bedeutung derselben durch historische Thaten gerechtfertigt zu haben; ich will der Richtung nicht das Wort reden, die eine große Kunstepoche mit Absicht erreichen will, die den Faden der Entwiklung in den Händen zu fassen glaubt, und meint, an großen Entwürfen werde sich das Genie von selbst entzünden; kurz, ich will der Kunst nicht das Wort reden, wodurch keine wirklichen Bedürfnisse erfüllt werden. Denn die Kunst eines Volkes soll keiner Treibhauspflanze gleichen, sondern einem mächtigen Waldbaume dessen kräftigen Aesten und gesundem Wachsthume man es ansieht, daß er dem Boden angehört, in dem er wurzelt.[29]

Die Wachstumsmetapher bietet nochmals ein Beispiel für die vitalistische Sprache Eitelbergers. Von großer Bedeutung ist seine Forderung, dass Kunst mit einem wirklich bestehenden Bedürfnis in Verbindung gebracht werde. Dies führt zu einem ersten Aspekt, in dem sich eine eigenständige Position Eitelbergers feststellen lässt.

Die Flexibilisierung des Verhältnisses von Geschichte und Kunst

Die Erneuerung der Künste im ausgehenden 18. Jahrhundert sowie die Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin sind nicht zuletzt mit einem neuen Denken in übergreifenden geographischen, klimatischen und gesellschaftlichen Zusam-

27 Vgl. u.a. F. Büttner, Unzeitgemäße Größe. Die Fresken von Peter Cornelius in der Münchner Ludwigskirche und die zeitgenössische Kritik, in: Das Münster, 16, 1993, S. 293–304; ders., Die »Münchner Malerschule« in der zeitgenössischen Kunstkritik 1825–1848, in: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposion aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser (hg. von F. Dunkel/H.-M. Körner/H. Putz), München 2006, S. 221–226; Scholl, Revisionen der Romantik (zit. Anm. 1), S. 207–211.

28 Vgl. Scholl, Revisionen der Romantik (zit. Anm. 1), S. 264–279.

29 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1847 (zit. Anm. 26), S. 56f.

menhängen verbunden. Ein prominentes Beispiel hierfür bietet Johann Joachim Winckelmanns These, dass die Blüte der griechischen Kunst aus einem Zusammenspiel von günstigem Klima und Demokratie entstanden sei – eine Annahme, die von Winckelmann selbst und später von Johann David Passavant auch auf die Stadtrepubliken in der Toskana im Mittelalter und in der Renaissance übertragen wurde.[30] Dass Eitelberger selbst dazu tendierte, an solche Zusammenhänge zu glauben, belegt eine Passage aus seinem Beitrag *Ueber den Kunstverein* im Wiener *Kunstblatt* von 1846: »Die monumentale Kunst der Griechen, Römer, der Venezianer, Florentiner und der deutschen Reichsstädte des Mittelalters ist uns Beispiel einer gesunden Richtung. Hier ist, wie überall die Kunst aus momentanen, der Gegenwart entsprechenden, wirklichen Bedürfnissen entsprungen.«[31]

In dem Zuge, in dem solche Thesen Anklang fanden, nahmen Versuche zu, entsprechende Zusammenhänge für die eigene Gegenwart zu rekonstruieren – etwa durch Mäzenatentum für öffentliche Kunst nach dem Muster des Perikles in Athen oder der Medici in Florenz.[32] So setzte Peter Cornelius in München mit seinem Projekt einer erneuerten Freskomalerei bei den Bedingungen an, unter denen Kunst entstand: bei der Auftragsvergabe, der Werkstattpraxis und der Maltechnik. Sein Ziel war die Stiftung einer öffentlichkeitswirksamen Kunst nach historischem Vorbild, die im gesellschaftlichen Leben erneut eine zentrale Stellung einnehmen sollte.

Die Strategien, mit denen Cornelius und seine Schüler unter Ludwig I. an die Umsetzung dieses Projektes gingen, fielen im Vormärz unter das Verdikt der Junghegelianer. Dass ein gleichsam notwendiger Zusammenhang zwischen den historischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und der künstlerischen Qualität bestehe, wurde hingegen nicht in Frage gestellt. Im Gegenteil ließ sich das vermeintliche Scheitern der nazarenischen Kunst als Beleg werten, dass sich die Bedingungen eben noch nicht geändert hatten.[33] Die durch die Befreiungskriege genährten Hoffnungen auf einen

30 J. J. Winckelmann, Schriften und Nachlaß, Bd. 4,1: Geschichte der Kunst des Alterthums (hg. von A. H. Borbein/Th. W. Gaethgens/J. Irmscher/M. Kunze), Mainz 2002, S. 46 u. S. 48; J. D. Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom, Heidelberg/Speyer 1820, S. 37.

31 Eitelberger, Kunstverein (zit. Anm. 24), S. 548.

32 Vgl. Scholl, Revisionen der Romantik (zit. Anm. 1), S. 258–267.

33 Vgl. ebenda, S. 267–279. Bezeichnend ist Anton Springers Replik auf eine Verteidigung der Münchner Kunst durch Rudolf Marggraff: A. Springer, Rudolph Marggraff als Apologet der Münchner Kunst, in: Jahrbücher der Gegenwart, 4, 1846, S. 589: »Die Münchner demokratische Kunst ist demnach eine ›in Rom geborene‹, ›von einem Individuum getragene‹, ›vereinzelte‹, ›überall geschmähte‹ Erscheinung, welcher zur Demokratie nur das bischen Volk fehlt, oder kurz und deutsch gesagt – eine Privatangelegenheit.«

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Kunstaufschwung in revolutionärer Zeit hatten sich in der Restaurationszeit vorerst zerschlagen.

Gerade hier bietet Eitelberger einen eigenen Weg, indem er nämlich die Vorstellung eines notwendigen Zusammenhangs zwischen Geschichte und Kunst probeweise in Frage zu stellen vermag. So schreibt er in seiner Rezension zur Wiener Kunstausstellung von 1844:

> Es sind viele Perioden tiefen historischen Lebens vorbeigegangen, ohne daß sich eine historische Kunst entwickelt hat, und nicht immer treffen beide zusammen. Weder Napoleon noch Cäsar hat einen ihrer würdigen Repräsentanten in der Kunst gefunden; und kann Lysipp der Alexander der griechischen Kunst genannt werden? Es hieße jede Freiheit der Geschichte nehmen und sie in einen Mechanismus des Gedankens verwandeln, wenn man glaubt, daß, wenn das Kameel dürstet, es auch Wasser finden müsse.[34]

Eine solche Feststellung geht in eine ganz andere Richtung als das berühmte Diktum von Friedrich Engels in der *Dialektik der Natur,* demzufolge die Renaissance eine Zeit gewesen sei, »die Riesen brauchte und Riesen hervorbrachte«.[35] Eitelberger kann ein gelockertes Verhältnis von Kunst und Geschichte denken. Er stellt die Annahme in Frage, dass »große« Zeiten notwendig auch eine »bedeutende« Kunst hervorbringen müssten. Im Vergleich zum Notwendigkeitsdenken der Hegelianer ist dies ein ausgesprochen intelligenter Einwand, der an Aktualität nichts verloren hat.

Eitelbergers Gattungsverständnis

Aus der Anwendung dieses flexibilisierten Verhältnisses von Geschichte und Kunst ergibt sich ein zweiter Aspekt, bei dem Eitelberger eigenständige Nuancen setzt: sein Gattungsverständnis. Ob sich eine öffentliche, die Gesellschaft bewegende Historienmalerei herauszubilden vermochte, galt in der Zeit des Vormärz für viele Kunstkritiker als Prüfstein für einen wirklichen Aufschwung.[36] Charakteristisch ist, dass Kunst dabei wechselweise als Symptom und als Lösungsmittel angesehen wurde. Einerseits ließ sich die nach damaliger Ansicht enttäuschende Qualität zeitgenössischer Historienbilder als Beleg ansehen, dass eine wirkliche gesellschaftliche Wende noch nicht stattgefunden

34 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1844 (zit. Anm. 7), S. 253.

35 F. Engels, Dialektik der Natur (1873–1882), in: Karl Marx, Friedrich Engels, Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 26, Text, Berlin 1985, S. 295.

36 Vgl. Scholl, Revisionen der Romantik (zit. Anm. 1), S. 213–218.

habe. Andererseits konnte eine bewegende Historienmalerei gerade gefordert werden, um eine solche Wende zu forcieren. Der Junghegelianer Arnold Ruge kritisiert dementsprechend in einer Rezension der Kunstausstellung in Halle an der Saale von 1838 die Pflege niederer Gattungen, welche die Menschen nicht zu mobilisieren vermögen:

> Das Schwelgen in der stummen, eintönigen Natur und die reintechnischen Kleinigkeiten sollten aufhören das Hauptinteresse unseres Kunstvereins zu sein, und ich will den Wunsch nicht unterdrücken, daß wir den Magdeburgern und Halberstädtern nacheifern und irgend ein historisches Bild, bei Lessing z. B. die Ausführung seines Huß vor dem Concil, […] bestellen möchten. […] Die Viehwirthschaft, die Kernerwagen, der Baumschlag, die Fruchtstücke und gar die Architektur sind auf die Länge nichts als die Langeweile und die permantenterklärte Geistlosigkeit, die nur gelten können als Zugabe zu dem wahren Mittelpunkte der Kunst, den historischen Bildern, die aber durch Bestellung der Kunstvereine zu excitiren sind.[37]

Eitelberger fordert demgegenüber eine Kunst, die auf die Rezipientenbedürfnisse abgestimmt bleibt. So schreibt er in seiner Rezension von 1847:

> Unsere Verhältnisse, und diesen gemäß unsere Bedürfnisse, bewegen sich innerhalb des Hauses und der Familie. Das öffentliche Leben ist uns noch ein Aeußerliches; es ist noch nicht wir selbst. Das Vorherrschen der Landschaft, des Genrebildes, des Porträtes und Stilllebens auf unseren Ausstellungen ist daher begreiflich, der Mangel von historischen Bildern, welche diesen unseren Verhältnissen anpassen, ein Zeichen, daß unsere Historienmaler diese Verhältnisse nicht begreifen, oder die Bedürfnisse nicht entsprechend erfüllen.[38]

Gewiss schätzt auch Eitelberger in zeittypischer Weise die Historienmalerei am höchsten ein. Bemerkenswert bleibt aber sein Gedanke, dass in der Vergangenheit gute Historienmaler zumeist auch gute Porträtmaler gewesen seien.[39] Der Kunstkritiker verpflichtet die Historienmaler mithin zu genauer Beobachtung und zur Befähigung, Individuelles zu erfassen.

---

37 A. Ruge, Die diesjährige hallische Kunstausstellung, in: Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, 1, 1838, Sp. 1398.

38 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1847 (zit. Anm. 26), S. 56.

39 Vgl. Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1844 (zit. Anm. 7), S. 253: »Daher kommt es, daß zu den Zeiten der vollendeten Kunst die großen Historienmaler auch die größten Porträtmaler waren; das erstere ist nie ohne das zweite. Sollte ich ein Beispiel statt vieler anführen, so nenne ich Rubens, nach meiner Ansicht der größte unübertroffene Künstler im historischen Fache.«

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Letztlich war ihm die künstlerische Qualität wichtiger als die Wirkung der Gattungen. Dies unterscheidet ihn etwa von Arnold Ruge, der auf die revolutionäre Wirkung der Historienmalerei setzte. So schreibt Eitelberger in seiner Rezension von 1847:

> Man pflegt die Historienmalerei oft im Gegensatze zur Genre- und Landschaftsmalerei zu setzen; opponirt gegen letztere, um erstere zu heben oder umgekehrt. Aber damit verrükt man den Standpunkt. Es handelt sich nicht, ob Historienmalerei oder nicht, sondern ob Kunst oder keine Kunst, ob Gesundheit oder Krankheit, ob ein Vorwärtsschreiten oder Zurückgehen Statt findet. Man soll Niemanden wegen des Faches, dem er sich zuwendet, loben oder tadeln; das ist eine Sache, die er mit seinem Talente einzig und allein auszumachen hat, und nur dann wäre eine Bemerkung am Platze, wenn gerade ein Künstler auf einer Bahn sich bewegt, der er nicht gewachsen ist, oder für ein anderes ein entscheidendes Talent zeigte.[40]

Die Einschätzung künstlerischer Qualität bleibt ein zweifellos schwieriges, für einen Kunstkritiker aber grundlegendes Thema. Dabei kommt es weniger darauf an, ob Eitelbergers Urteile in irgendeiner Weise treffend oder unzutreffend sein könnten. Wichtiger erscheint die Intensität, mit der Eitelberger auf das Mittel des Vergleichens von Kunstwerken setzt. Dies führt zu einem dritten Aspekt, in dem sich seine eigenständige Denkweise manifestiert und der besonders folgenreich war.

Qualitätssicherung durch Vergleichen

Um aktuelle Arbeiten beurteilen zu können, fordert Eitelberger immer wieder eine Konfrontation neuer und alter Kunstwerke. So wünscht er sich in seiner Rezension von 1844 von der zeitgenössischen Malerei ein Bild, »das sich nicht zu scheuen braucht, auch mit dem besten aus allen Zeiten zusammengehalten zu werden«.[41] 1847 stellt er sich die Wirkung vor, die von einem altmeisterlichen Gemälde in einer zeitgenössischen Ausstellung ausgehen würde: »Ein gut erhaltener Kopf aus der Schule Titians, Rembrandts oder Rubens in ihrer Mitte aufgehängt, würde all' die gesuchten Effekte in ihrer Unnatürlichkeit darstellen.«[42] Genau hier treten Kunstgeschichte und Kunstkritik in eine direkte Verbindung. Das Studium der Kunstgeschichte soll nämlich vor allem qualitätssichernd wirken. Dementsprechend schreibt Eitelberger 1846:

40 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1847 (zit. Anm. 26), S. 73.
41 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1844 (zit. Anm. 7), S. 250.
42 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1847 (zit. Anm. 26), S. 64.

> Den wenigsten scheint es durch das Studium der ganzen Kunstgeschichte (ich meine das lebendige Studium derselben aus Kunstwerken, nicht aus Büchern) ganz klar geworden zu sein, was die Aufgabe des Schlachtengemäldes oder des Genrebildes ist, und wie diese Aufgabe mit den Forderungen der Zeit durch durchgreifende, schlagende Gemälde zu lösen.[43]

Eitelberger steht mit dieser Position in seiner Zeit keineswegs allein da. Man kann etwa auf Anton Springers *Kritische Gedanken über die Münchner Kunst* verweisen, die 1845 in den *Jahrbüchern der Gegenwart* erschienen und in denen folgender Rat erteilt wird: »Die Münchner Akademie muss fleißiger die Kunstgeschichte zur Hand nehmen, ehe sie es wagt, den kühnen Glauben zu fassen, sie stehe auf geschichtlichen [sic!] Boden […].«[44] Friedrich Theodor Vischer fordert in seiner Rezension zu Anton Hallmanns Schrift *Die Kunstbestrebungen der Gegenwart* in derselben Zeitschrift von 1843 geradezu eine Unterwerfung der neueren Kunst unter die Kunstgeschichte:

> Man könnte unbeschadet der Selbständigkeit unserer ästhetischen Schöpfungen noch weit mehr einräumen, ja fordern; man könnte verlangen, daß unsere Maler mit ungleich mehr Entsagung und Unterwerfung und ungleich längere Zeit sich in die Zucht der großen Meister des Styls, eines Raphael, eines Mich. Angelo begeben […].[45]

Kunstgeschichte bietet hier nicht einfach nur Muster zur Nachahmung, sondern dient als Gradmesser, wie sehr die Gegenwart vom künstlerischen Niveau vergangener Zeiten entfernt sei – ein Beleg, wie sie für aktuelle Kunst relevant zu bleiben vermochte.

Eitelbergers Vorstellung einer Qualitätssicherung durch Vergleichen schließt sich nahtlos an die zitierten Konzepte von Springer und Vischer an. Sie fällt aber konkreter aus, weil Eitelberger gerade über den *Wiener Kunstverein* daran arbeitete, dass Kunstwerke nicht nur imaginär verglichen wurden. Hier forderte er Situationen, in denen Bilder tatsächlich in direkte Nachbarschaft kamen und ihre visuelle Evidenz im realen Vergleich zu entfalten vermochten.

In diesem Rahmen ging es allerdings weniger um ein Zusammenführen alter und neuer Kunst als vielmehr darum, dass auf Ausstellungen auch qualitätvolle Werke aus dem Ausland gezeigt werden. Dementsprechend schreibt Eitelberger in seiner Rezen-

---

43 R. Eitelberger von Edelberg, Ueber die Kunstausstellung. Dritter Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XIV./Nr. 26, 28.06.1846, S. 617–621, hier S. 620.

44 A. Springer, Kritische Gedanken über die Münchner Kunst, in: Jahrbücher der Gegenwart, 3, 1845, S. 1024.

45 Fr. Th. Vischer, Kunstbestrebungen der Gegenwart. Von Anton Hallmann, vormals Königl. Preuß. Hofbau-Inspector. Berlin, Buchhandlung des Berliner Lesecabinets. 1842, in: Jahrbücher der Gegenwart, 1, 1843, S. 98.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

sion der Wiener Kunstausstellung von 1847, dass es besser gewesen wäre, wenn man mehr ausländische Maler eingeladen hätte. Nachdrücklich propagiert er den europäischen Austausch als Weg zur Verbesserung künstlerischer Qualität:

> Der Künstler habe ein Herz, das die Welt umfaßt; er erkenne alle Kunstgenossen als seine Brüder an; er muß wünschen, aus vollem Herzen wünschen, bessere, andere Leistungen zu sehen und kennen zu lernen. Er schreitet nur vor, wenn er die Fortschritte anderer beachtet, er sollte vor Allem sehen, dass die chinesische Mauer falle, welche die Künstler Deutschlands, Belgiens und Frankreichs von Wien absperrt.[46]

Eitelberger bezeichnet das »Zulassen fremder [und den] theilweise[n] Ankauf der vortrefflichsten Bilder« als »eine höchst heilsame pädagogische Maßregel, wodurch auch dem ärmeren Künstler ein Ersatzmittel für die Entbehrung der Kunstreisen geboten würde« und fordert ganz konkret, dass der *Wiener Kunstverein*

> einen mäßigen aber bestimmten, von jeder Willkür unabhängigen Theil, vielleicht den fünften, um Ankauf der gediegensten Gemälde des Auslandes verwenden [sollte], schon deßwegen, um nicht in der Lage zu sein, ganz Mittelmäßiges zu kaufen und so der Kunst den empfindlichen Schaden zufügen zu müssen, wie es jetzt der Fall ist.[47]

Überblickt man die Korrespondenznachrichten aus Wien im Schorn'schen *Kunstblatt,* so scheint dies ein kontrovers diskutiertes Dauerthema gewesen zu sein, bei dem sich Eitelberger für die Zulassung ausländischer Arbeiten einsetzte. Im Jahr 1850 verkündet das *Deutsche Kunstblatt,* an dem Eitelberger, wie schon beim Schorn'schen *Kunstblatt*, als Korrespondent aus Wien mitwirkte:

> Für die deutschen Künstler bricht in Wien eine neue Aera an. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, so wird binnen Kurzem das Prinzip der Zulassung nicht österreichischer Künstler auf hiesigen Ausstellungen überall anerkannt werden. Selbst der Kunstverein hat sich bewogen gefunden, diesen Grundsatz aufzunehmen, wie auch der neue Kunstverein, bestimmt statutenmässig Ein Drittel des Einkommens für den Ankauf nicht österreichischer Kunstwerke verwendet.[48]

---

46 Eitelberger, Wiener Kunstausstellung 1847 (zit. Anm. 26), S. 66.

47 Ebenda, S. 67.

48 Anonym, Wien, 20. Juni, in: Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine, 1, 1850, S. 207.

Qualitätssicherung durch Vergleichen – die Tragweite dieses Prinzips wird deutlich, wenn man bedenkt, dass zu Eitelbergers Wiener Studenten Hugo von Tschudi gehörte, der zudem 1878/79 unter Eitelberger als Assistent am *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* wirkte.[49] Tschudi ist nicht zuletzt dafür bekannt geworden, dass er als Direktor der Nationalgalerie in Berlin ab 1896 verstärkt Werke der französischen Moderne für dieses Museum erwarb.[50] Im Grunde genommen praktizierte er damit etwas, das Eitelberger bereits in den 1840er Jahren propagiert hatte – wenn auch sicher mit anderen, radikaleren Bildern.

Bemerkenswert bleibt, wie Alfred Lichtwark in einem Brief vom 20. Dezember 1896 auf die Ankäufe Tschudis reagierte: »Daß sich Tschudi sofort und unumwunden auf den modernen Standpunkt gestellt hat, ist wichtig für das ganze Reich. Es war nicht anders zu erwarten von einem Mann, der ein hervorragender Kenner der alten Kunst ist.«[51] Demnach war es gerade die kunsthistorische Bildung, die Tschudi für die Moderne eintreten ließ – ein Beleg, wie zukunftsträchtig Eitelbergers Brückenschlag zwischen Kunstgeschichte und Kunstkritik bleiben sollte.

49 Vgl. B. Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Mainz 1993, S. 69.

50 Vgl. u.a. Paul, Hugo von Tschudi (zit. Anm. 49), S. 71–106; S. Beneke, Im Blick der Moderne. Die »Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)« in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999, S. 64–69; P.-K. Schuster, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, in: Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne (Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Neue Pinakothek München), München/New York 1997, S. 26–28; P. Paret, Die Tschudi-Affäre, in: ebenda, S. 396–401.

51 A. Lichtwark, Briefe an die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle, Bd. 4, Hamburg 1899, S. 159.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Gesa Lehrmann

Rudolf von Eitelbergers Protektion Anselm Feuerbachs

Kunstpolitisches Machtstreben und kunsttheoretische Übereinstimmung

Am 4. August 1872 wurde der deutsche Maler Anselm Feuerbach (1829–1880) vom österreichischen Kaiser Franz Joseph I. zum Professor der *Akademie der bildenden Künste* in Wien ernannt.[1] Als Leiter einer Spezialschule für Historienmalerei war es laut Statut der Kunsthochschule Feuerbachs Aufgabe, vorangeschrittene Studenten im Anschluss an ihr erfolgreich absolviertes künstlerisches Grundstudium zu »selbständiger künstlerischer Thätigkeit« heranzuziehen.[2] Durch sein Mitwirken an der malerischen Ausschmückung der jüngst errichteten Repräsentationsgebäude der Ringstraße sollte Feuerbach zudem als führender Vertreter der offiziellen Staatskunst der Wiener Historienmalerei zu neuem Ansehen verhelfen.[3] Die Berufung an die Wiener Akademie

1 Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Verwaltungsakten, 219–1872, Abschrift: Erlass des k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht an Sr. Wolgeboren den Herrn Historienmaler Anselm Feuerbach vom 7. August 1872, E: 9590. Anhand dieses offiziellen Erlasses lassen sich Ecker und Kupper korrigieren, die angaben, dass Feuerbach am 1. bzw. 7. August 1872 an die Akademie der bildenden Künste Wien berufen worden war. Dies geschah tatsächlich am 4. August 1872, wofür auch diverse Presseberichte sprechen (J. Ecker, Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991, S. 19; Anselm Feuerbachs ›Vermächtnis‹. Die originalen Aufzeichnungen [hg. von D. Kupper], Berlin 1992, S. 194; Wiener Zeitung, 09.08.1872, S. 1; Neue Freie Presse, Abendblatt, 09.08.1872, S. 1; Deutsche Zeitung, Abendblatt, 09.08.1872, S. 1; Neues Fremden-Blatt, 23.08.1872, Morgenausgabe, S. 11). Feuerbach selbst gab in einem Dankesschreiben an Eitelberger an, am 05.08.1872 durch ein Telegramm des Ministeriums für Cultus und Unterricht von seiner offiziellen Berufung an die Wiener Akademie erfahren zu haben (Brief von Anselm Feuerbach an Rudolf Eitelberger. Heidelberg, 06.08.1872, Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Eitelberger [im Folgenden kurz »WBR« genannt], H.I.N. 23.228).

2 Statut der Akademie der bildenden Künste Wien, 1872, § 5, in: R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Wien 1878, S. 131.

3 Feuerbachs bedeutende Doppelrolle in Wien und die sich daran anknüpfenden hohen Erwartungen an sein dortiges Wirken hat in dieser Deutlichkeit erstmals Doris Lehmann in ihrer Dissertation zum Konkurrenzverhältnis zwischen Feuerbach und Hans Makart herausgestellt (D. H. Lehmann, Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, phil. Diss., Köln/Weimar/Wien 2011). Zu Feuerbachs Wiener Amtszeit siehe auch: E. Jayme,

hatte Feuerbach nicht nur seinem internationalen Renommee als Historienmaler, sondern auch Rudolf von Eitelberger zu verdanken. Eitelbergers Wahl beruhte dabei nicht nur auf den künstlerischen und fachlichen Qualifikationen Feuerbachs, sondern war auch von seinem persönlichen Streben bestimmt, mittels der Kunst Feuerbachs entscheidenden Einfluss auf die zukünftige Ausprägung der Wiener Monumentalmalerei zu nehmen. Dieser Aspekt der Berufung Feuerbachs soll im Folgenden genauer beleuchtet werden.[4]

Obwohl die Wiener Akademie damals zu den renommiertesten Künstlerausbildungsstätten Europas zählte, war sie Anfang der 1870er Jahre stark in die Kritik geraten: Neben internen Fehlorganisationen und erheblicher Raumnot innerhalb ihres Hauptsitzes, dem Sankt-Anna-Gebäude, erwies sich das Professorenkollegium als überaltert und seine Lehre als nicht mehr zeitgemäß.[5] Insbesondere im Fach der Historienmalerei kam es zu einem eklatanten Mangel an Lehrpersonal. Hatten im Schuljahr 1871/72 noch vier Spezialschulen für Historienmalerei bestanden, war im Lehrplan der Jahre 1872/73 nur noch eine einzige verzeichnet.[6] Nicht zuletzt bedingt durch den un-

Feuerbach in Wien, in: Anselm Feuerbach – Stationen: Düsseldorf – Venedig – Wien, Speyer 2011, S. 124–161. Obwohl die Ringstraße bereits 1865 feierlich eröffnet worden war, befand sich ein Großteil der repräsentativen Monumentalbauten bei Feuerbachs Ankunft in Wien am 19. Mai 1873 noch im Bau. Allein von den direkt an der Ringstraße liegenden öffentlichen Gebäuden waren zu diesem Zeitpunkt lediglich die Hofoper und das Kunstgewerbemuseum fertiggestellt, zu den Hofmuseen, dem Parlament, dem Rathaus, der Universität und der Börse waren 1873 gerade die Fundamente gelegt worden. Vgl. Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung (Ausst. Kat. Wien Museum, hg. von W. Kos/R. Gleis), Wien 2014, S. 300.

4 Zwar gab Lehmann in ihrer Dissertation an, dass Feuerbach mit der Wiederbelebung der Historienmalerei in Wien »seinen Beitrag zu der von Eitelberger propagierten ›Wiener Kunstrenaissance‹, einer Renaissance der Renaissance, liefern« sollte, führte dies jedoch zugunsten des anders gewichteten thematischen Schwerpunktes ihrer Arbeit nicht mittels eines eingehenden Vergleiches der kunsttheoretischen Positionen Eitelbergers und Feuerbachs weiter aus (Lehmann, Historienmalerei [zit. Anm. 3], S. 4 u. S. 50).

5 W. Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, S. 217f. Auslöser des anhaltenden Ansehensverlustes der Akademie der bildenden Künste Wien war, wie Gerbert Frodl herausgearbeitet hat, die Revolution der Jahre 1848/49, der sich auch Dozenten und Studenten der Wiener Akademie angeschlossen hatten. Das hierdurch hervorgerufene Misstrauen Franz Josephs I. gegenüber den in Wien verbliebenen Künstlern habe zu lang anhaltenden Provisorien und unbesetzten Lehrstühlen geführt, da die Befugnis zur Stellenvergabe innerhalb der akademischen Institution damals dem kaiserlichen Einflussbereich unterstand. Vgl. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert (hg. von G. Frodl), München/Berlin/London/New York 2002, S. 16.

6 Während im ersten Semester 1871/72 Joseph Ritter von Führich, Christian Ruben, Eduard von Engerth und Karl Wurzinger eine Spezialschule für Historienmalerei geleitet hatten, war Engerth im Sommer- und im Wintersemester 1872/73 der einzige Professor für Historienmalerei an der

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 1: Anselm Feuerbach, Abschied der Medea. Zweite Fassung, 1870, Öl auf Leinwand, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.

erwarteten Tod Carl Rahls (1812–1865)[7], Wiens führendem Historienmaler, fehlte es in der Donaumetropole nun an einer geeigneten Künstlerpersönlichkeit, die im Zuge des stetig voranschreitenden Baus der Ringstraße mit der Leitung und Ausführung der staatlichen Monumentalmalereien betraut werden konnte.[8] Um dem Ansehensverlust der Wiener Akademie entgegenzuwirken und neue Künstler nach Wien zu holen, beauftragte das Ministerium für Kultus und Unterricht am 28. März 1872 Eitelberger in seiner Funktion als Berater des Unterrichtsministers mit der Reorganisation der Kunst-

Wiener Akademie (Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Verwaltungsakten, Aufnahmslisten I. Semester 1871/72, Bd. 89; I. Semester 1872/73, Bd. 90 u. II. Semester 1872/73, Bd. 91).

7 Carl Rahl hatte von 1827 bis 1832 an der Wiener Akademie studiert, wo er Schüler Leopold Kupelwiesers, Anton Petters und Carl Gsellhofers war. Später unterrichtete Rahl selbst an der Wiener Akademie: von 1850 bis 1851 als Professor an der Vorbereitungsschule für Malerei, von 1863 bis 1865 als Leiter einer Meisterschule (Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 8, 1983, S. 390; Wagner, Geschichte der Akademie [zit. Anm. 5], S. 413; C. Reiter, Schöne Welt wo bist du? Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen des deutschen und österreichischen Spätklassizismus. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Salzburg 2009, S. 124).

8 Lehmann, Historienmalerei (zit. Anm. 3), S. 2 u. S. 25. Der einzig verbliebene Leiter einer Spezialschule für Historienmalerei, Eduard von Engerth, kam für diese verantwortungsvolle Position nicht in Frage, da man in Kreisen der Wiener Akademie und des Ministeriums für Kultus und Unterricht davon ausging, dass er nicht dazu fähig war, eine einflussreiche Schule zu begründen und zu führen (Wagner, Geschichte der Akademie [zit. Anm. 5], S. 220).

hochschule sowie am 6. Juni 1872 mit der Vorauswahl neuer Dozenten.[9] Als zukünftigen Leiter einer Spezialschule für Historienmalerei wünschte man sich dort laut einem Kommissionsbericht einen Maler des ›hohen Stils‹, »der durch monumentale Auffassung, durch große, ideale Kunstrichtung und bedeutende Leistungen anregend wirkt«.[10]

In der Person Feuerbachs glaubte Eitelberger eine solche Künstlerpersönlichkeit gefunden zu haben: Einer anerkannten Familie des Bildungsbürgertums entstammend verfügte Feuerbach über ein hohes Allgemeinwissen und umfassende Fremdsprachenkenntnisse.[11] An den Akademien von Düsseldorf, München und Antwerpen sowie in den privaten Ateliers von Carl Rahl und Thomas Couture[12] unterrichtet, hatte er selbst eine internationale akademische Malerausbildung durchlaufen und unterschiedliche Ausbildungsstätten, Lehrer und Korrekturprinzipien erlebt. Mit seinen neoklassizistischen Idealen verpflichteten Historiengemälden wie *Iphigenie, Das Gastmahl des Plato*, *Das Urteil des Paris* und *Abschied der Medea* (Abb. 1) hatte er sich einen Namen als bedeutender Historienmaler seiner Zeit erarbeitet.[13] Der Kunstkritiker August Friedrich Pecht beschrieb Feuerbach 1872 in der *Neuen Freien Presse* als einen Künstler, »dem die Historienmalerei eine Wiederbelebung der edelsten und strengsten Art, voll Hoheit des Gedankens wie der Empfindung verdankt, eine Vermählung antiker Formenschönheit mit modernem Geiste […]«.[14] Mit dieser treffenden Charakterisierung der Kunst Feu-

9 Brief von Karl von Stremayr an Rudolf Eitelberger, 06.06.1872 (WBR, H.I.N. 23.992, angegeben nach Lehmann, Historienmalerei [zit. Anm. 3], S. 28).

10 Zitiert nach: Wagner, Geschichte der Akademie (zit. Anm. 5), S. 205.

11 Feuerbachs Vater war der Altphilologe und Archäologe Joseph Anselm Feuerbach (1798–1851); seine Stiefmutter die Schriftstellerin Henriette Feuerbach, geb. Heydenreich (1812–1892); sein Großvater der Kriminalist Anselm Feuerbach (1775–1833); seine Onkel der Jurist Eduard August Feuerbach (1803–1843), der Philosoph und Anthropologe Ludwig Andreas Feuerbach (1804–1872) und der Mathematiker Karl Wilhelm Feuerbach (1800–1834). Zur Familie Feuerbachs siehe: J. Ecker, Anselm Feuerbach und seine Familie, Speyer 1996 sowie Th. Spoerri, Genie und Krankheit: eine psychopathologische Untersuchung der Familie Feuerbach, Basel 1952.

12 Thomas Couture (1815–1879) ist bei Antoine-Jean Gros und Paul Delaroche ausgebildet worden. Neben Feuerbach, der von November 1852 bis Mai 1853 bei ihm lernte, zählen zu seinen Schülern u.a. Édouard Manet und Pierre Cécil Puvis de Chavannes.

13 Anselm Feuerbach, Iphigenie. Erste Fassung, 1862, Öl/Lw., Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; Anselm Feuerbach, Das Gastmahl des Plato. Erste Fassung, 1869, Öl/Lw., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Anselm Feuerbach, Das Urteil des Paris, 1870, Öl/Lw., Hamburg, Hamburger Kunsthalle; Anselm Feuerbach, Abschied der Medea. Zweite Fassung, 1870, Öl/Lw., München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.

14 F. Pecht, Das neue deutsche Reich und die bildende Kunst, in: Neue Freie Presse, 16.06.1872, Morgenblatt, S. 1–4, hier S. 1. Zu berücksichtigen ist bei der Berichterstattung Pechts, dass Feuerbach mit dem Journalisten freundschaftlich verbunden war (vgl. bspw. Feuerbach, undatiert, in: Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter [hg. von G. J. Kern/H. Uhde-Bernays], 2 Bde., Berlin

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

erbachs ist auf die von persönlichem Interesse geprägten, kunstpolitischen Ambitionen Eitelbergers zu kommen, die dieser mit seiner Personalentscheidung zugunsten Feuerbachs verfolgte: Als Direktor des *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* hatte sich Eitelberger seit 1864 unter dem Schlagwort der ›Wiener Renaissance‹ um eine qualitative Hebung des österreichischen Kunstschaffens bemüht. Im Sinne einer Geschmacksreform versuchte er, die Kunstanfertigung im gesamten Bereich der bildenden Kunst zu beeinflussen und strebte nach einer ›Wiedergeburt‹ der von ihm favorisierten Stilprinzipien der Antike und der Renaissance im Wiener Stadtbild. Am 23. November 1871 – also einem Dreivierteljahr vor der Berufung Feuerbachs – forderte Eitelberger in einer Rede über die zeitgenössischen Kunstbestrebungen Österreichs dazu auf, Formen und Darstellungsstile der Renaissance zum normativen Vorbild für die skulpturale und malerische Ausschmückung der staatlichen Monumentalbauten zu verwenden. Neben den Architekten müssten für das Gelingen der Bauwerke auch »der Bildhauer und der Maler von den Principien und dem Geiste der Renaissance lebendig durchdrungen sein«.[15] Um seine Vorstellungen verwirklicht zu sehen, musste Eitelberger also einen Historienmaler finden, der die von ihm propagierten Stilprinzipien in seiner künstlerischen Praxis aktiv vertrat.

Anhand der hier geschilderten kunstpolitischen Ambitionen Eitelbergers wird erkennbar, weshalb dieser bestrebt war, die Berufung Feuerbachs nach Wien durchzusetzen: Innerhalb der Forschung vielfach als entscheidendes Charakteristikum der

---

1911, Bd. II, S. 265 f. und Feuerbach, 30. August 1873, in: J. Allgeyer, Anselm Feuerbach. Zweite Auflage auf Grund der zum erstenmal benützten Originalbriefe und Aufzeichnungen des Künstlers [hg. von C. Neumann], 2 Bde. Berlin/Stuttgart 1904, Bd. II, S. 225).

15 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbestrebungen Österreichs zur Zeit der Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes (Vortrag, gehalten am 23. November 1871), in: ders., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 171–203, hier S. 188. Auszüge aus Eitelbergers Vortrag, die bis auf geringe Abweichungen in der Formulierung mit dem hier zitierten Text übereinstimmen, sind am 06.12.1871 in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht worden. Obwohl in dem Artikel evoziert wird, dass Eitelberger nicht dessen Autor sei, ist aufgrund der fast exakten Übereinstimmung des Wortlauts dennoch davon auszugehen (Neue Freie Presse, 06.12.1871, Abendblatt, S. 4). Hierfür spricht auch, dass der Artikel 1872 mit Verweis auf den vorhergehenden Abdruck in der *Neuen Freien Presse* und die Autorschaft Eitelbergers erneut in der *Deutschen Bauzeitung* abgedruckt wurde (Deutsche Bauzeitung, 6, 1872, S. 10–12). Ähnliche Formulierungen finden sich auch in: Die Kunstzustände in Oesterreich und die Wiener Weltausstellung [Referat eines Vortrages von Rudolf von Eitelberger], in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 6, Nr. 75, 15.12.1871, Wien 1871, S. 524. Die Übertragung eines mündlichen Vortrags in das Medium des gedruckten Textes und das Prinzip der Mehrfachveröffentlichung belegen das ausgeklügelte didaktische Konzept Eitelbergers und sein Streben nach einer großflächigen Verbreitung seiner Kunstreform.

Historienbilder Feuerbachs aufgewiesen, orientierte sich dieser während seines künstlerischen Schaffens stets am Ideal der Antike und der Renaissance. Anhand der zweiten Fassung des *Abschieds der Medea*[16] (Abb. 1), die rund ein Jahr vor der Berufung Feuerbachs 1871 im Wiener Künstlerhaus ausgestellt war, sei dies im Folgenden exemplarisch veranschaulicht: Hier weist die Mutter-Kind-Gruppe einen Bezug zur Darstellung der Erdgöttin Tellus auf dem *Tellusrelief* (Abb. 2) der *Ara Pacis Augustae* auf.[17] Für den Säugling auf Medeas Schoß ist eine Anlehnung an jenen in Michelangelos *Medici-Madonna* (Abb. 3) auszumachen, den Feuerbach 1856 in Florenz vor dem Original nachgezeichnet hat.[18] Zeit seines Lebens skizzierte Feuerbach bedeutende Werke der Antike und Renaissance und sammelte diese Zeichnungen als Vorlagen für seine Historiengemälde, in denen er die Motive seiner eigenen Bildsprache gemäß abgewandelt, als der Kunstgeschichte entlehnte Bildzitate wieder aufgriff. Feuerbach selbst beschrieb seine Vorgehensweise wie folgt: »Ich sehe das Vortreffliche in den Meistern und trage sie nach meiner Individualität in mich hinein.«[19] Damit betrieb er in seiner künstlerischen Praxis jene Orientierung am kunstgeschichtlich legitimierten Ideal, die Eitelberger innerhalb seiner Geschmacksreform postulierte. Nicht zuletzt hinsichtlich dieser gewissen Rückwärtsgewandtheit entsprachen die kunsttheoretischen Ansichten Eitelbergers und Feuerbachs einander – orientierte Eitelberger die Stilprinzipien seiner ›modernen‹ Renaissance doch an denen der klassischen Renaissance und somit an einem um 1500 definierten Darstellungsideal.

Wie im Folgenden aufgezeigt werden soll, hatten Eitelberger und Feuerbach erstaunlich ähnliche Vorstellungen, welche Art von Historienmalerei als mustergültig anzusehen war, sei es im Darstellungsgehalt, im Modus oder in ihrer Funktionsbestimmung.[20]

---

16 Ausgestellt 1871 im Wiener Künstlerhaus: III. grosse internationale Kunst-Ausstellung 1871 (Ausst. Kat. Wien, Künstlerhaus), Wien 1871, Kat.-Nr. 1.

17 H. Froning, Ästhetik und Antikenverständnis bei Anselm Feuerbach, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 42, 1981, S. 157–168, hier S. 163; H. Seifert, Anselm Feuerbach und die Antike. Neue Betrachtungen, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 31, 1994, S. 85–108, hier S. 94 f. Da Erika Simon angab, dass das Tellusrelief 1568 im Zuge des Baus des Palazzo Peretti gefunden und nach Florenz gebracht worden sei, ist es möglich, dass Feuerbach, wie auch Helene Seifert annimmt, das Relief aus eigener Anschauung kannte (E. Simon, Ara Pacis Augustae, Tübingen 1967, S. 7).

18 Anselm Feuerbach, Madonna mit Kind (Kopie nach Michelangelos Medici-Madonna), 1856. Berlin, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett u. Sammlung der Zeichnungen. M. Arndt, Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs. Studien zur Bildentwicklung, phil. Diss., Bonn 1968, S. 131.

19 Feuerbach, undatiert, in: Allgeyer, Anselm Feuerbach (zit. Anm. 14), Bd. I, S. 125.

20 Einen Vergleich der Auffassungen Eitelbergers und Feuerbachs hinsichtlich einer ihnen im Kontext der Zeit geeignet erscheinenden Ausprägung von Historienmalerei nahm erstmals Daniel Kupper

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 2: Rom, Ara Pacis Augustae, Tellusrelief, Via di Ripetta, 13.–9. v. Chr.



Abb. 3: Michelangelo Buanarroti, Medici-Madonna, nach 1521, Florenz, S. Lorenzo, Medici-Kapelle, Fotografie Edizioni Brogi.

vor (D. Kupper, Anselm Feuerbachs ›Vermächtnis‹. Die originalen Aufzeichnungen, phil. Diss. Berlin 1989, S. 14–18).

So führte Eitelberger in seiner 1871 gehaltenen Rede über die zeitgenössischen Kunstbestrebungen Österreichs weiter aus:

> Die Renaissance braucht Maler, welche die volle menschliche Gestalt beherrschen […]. Diese Künstler sind aus unseren Kunstschulen beinahe verschwunden, aus den Lehrsälen der Akademie, aus den Ateliers der grossen Maler, aus den Salons der Ausstellungen. […] Selbst die Historienmaler studiren seltener die menschliche Gestalt, wie die Maler des 16. Jahrhunderts. Ihre Geschichtsmalerei ist zumeist Costüm-Malerei; sie glauben berufen zu sein, die Weltgeschichte zu illustriren und uns zur Belehrung alte und neue Geschichte in Bildern zu erzählen, wie fromm und bürgerlich tüchtig Rudolf von Habsburg gewesen, wie Karl der Grosse beim Besuche einer Volksschule sich benommen, Carl V., Leo X., Franz I. liebenswürdig mit Künstlern zu schwatzen verstanden haben u. a. m. Diese historischen Bilder zu Nutz und Frommen des Publicums, welches eines gemalten Geschichtsunterrichtes bedarf – das ist unsere Geschichtsmalerei von heute. […] Die heutige Schule erzieht die Künstler zu Allem anderen eher, als zur Kunst des historischen Stiles, zur Cultur der Schönheit in der Verklärung der menschlichen Gestalt.[21]

Eitelberger spricht sich hier gegen jene patriotische Strömung innerhalb der zeitgenössischen Historienmalerei aus, die sich der chronistischen Wiedergabe historisch verbürgter Fakten hingab und diese mittels Kostüm- und Sachstudien im Sinne der Genremalerei wirklichkeitsgetreu illustrierte. Nach Ende des Deutsch-Französischen Krieges sollte insbesondere Anton von Werner[22], ab 1875 Direktor der Berliner Akademie, mit solchen Ereignisbildern zur jüngsten Geschichte, wie seiner 1877 angefertigten, ersten Fassung des Gemäldes *Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches* (Abb. 4), zu Ruhm gelangen. Damit hatte sich Eitelbergers Vorstellung hinsichtlich der thematischen Ausrichtung von Historienmalerei innerhalb weniger Jahre radikal gewandelt: Noch 1865 war er für die Errichtung einer ›Österreichischen Geschichts-Galerie‹ eingetreten, in der propagandistische Historienbilder, Porträts des Kaiserhauses sowie bedeutender Persönlichkeiten des Landes zum Zwecke der »Erhebung […] der Monarchie«[23] gesammelt werden sollten. Dass sich Eitelberger sechs Jahre später ausgerechnet für die Berufung Feuerbachs einsetzte, der sich in seiner Kunst ganz dem mythologischen Historienbild

21 Eitelberger, Die Kunstbestrebungen Österreichs (zit. Anm. 15), S. 190f.

22 Anton Alexander von Werner (1843–1915) hatte für weniger als ein Jahr an der Berliner Akademie studiert, bevor er an die Karlsruher Akademie wechselte und unter Johann Wilhelm Schirmer, Ludwig des Coudres, Carl Friedrich Lessing und Adolph Schroedter lernte. Ab 1873 unterrichtete er als Professor an der Berliner Akademie, ab 1875 war er deren Direktor.

23 R. Eitelberger von Edelberg, Eine österreichische Geschichtsgalerie, in: Oesterreichische Revue, 4, 1866, S. 121–137, wieder abgedruckt in ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, II (zit. Anm. 15), S. 53–80, hier S. 76.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

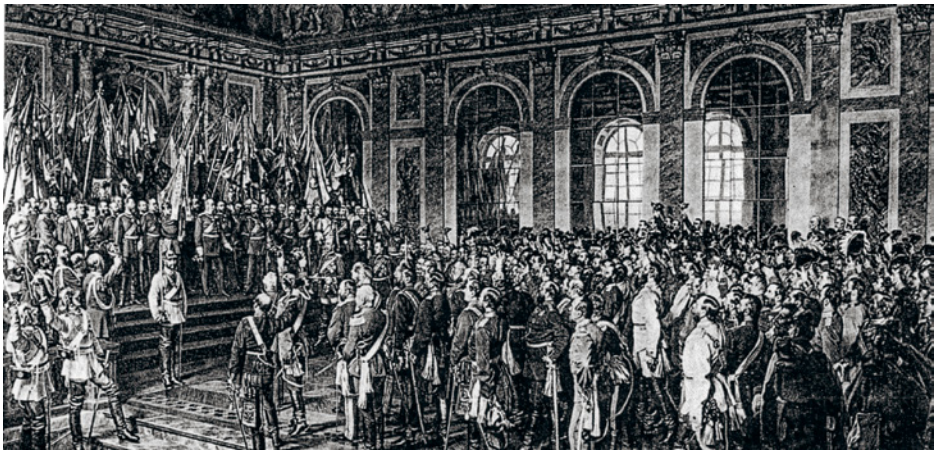


Abb. 4: Anton von Werner, Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches. Erste Fassung, 1877, Öl auf Leinwand, ehemals Berlin, Stadtschloss, Weißer Saal, zerstört im Zweiten Weltkrieg.

verschrieben hatte, erstaunt zunächst. Die Gründe hierfür sind vermutlich in der Kritik zu suchen, der die patriotische Historienmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgesetzt war. Mit dem Aufkommen der Geschichtswissenschaften populär geworden, hatte sie sich in immer ähnlichen Darstellungen militärischer Schlachten und Staatsakte künstlerisch erschöpft und konnte letztlich mit dem Medium der Fotografie nicht mehr mithalten. Als Entscheidungsbefugter bei der Auswahl einer neuen Lehrkraft für die Wiener Akademie und eines leitenden Historienmalers für die Ausschmückung der staatlichen Ringstraßen-Bauten hatte Eitelberger einen Künstler zu finden, der ein dem Zeitgeist entsprechendes Konzept von Historienmalerei zu propagieren vermochte. Mit dem Kunststreben Feuerbachs setzte Eitelberger jener patriotischen Kunst, die letztlich zur Stagnation innerhalb der Entwicklung der Historienmalerei geführt hatte, nun ein gegenteiliges Konzept entgegen: eine poetisch-vermittelte Historienmalerei, die sich durch eine gedanklich-abstrahierende Sinnfunktion legitimierte. Kunsttheoretisch manifestierte Eitelberger dies in einer unter dem Titel *Geschichte und Geschichtsmalerei* in der Wiener Kunstgewerbeschule gehaltenen Rede. In ihr formulierte er mit Verweis auf Aristoteles, dass die historische Malerei, welche die inneren Vorgänge der Seele, Gedanken und Stimmungen verkörpere, philosophischer und poetischer sei als die Geschichtsschreibung. »Sinkt aber die Historienmalerei zu einer Costüm- und Theatermalerei herab, dann […] hat [sie] keinen Anspruch auf eine höhere Stellung.«[24] Formu-

24 R. Eitelberger von Edelberg, Geschichte und Geschichtsmalerei. Festrede aus Anlass der Habsburgfeier gehalten am 22. December 1882 in der Kunstgewerbeschule des Oesterr. Museums,

lierte Feuerbach seinerseits, dass »ein archäologisches Costümmalen einer vergangenen Epoche stets den Eindruck des Gemachten tragen [wird], während das rein Menschliche noch heute das wahre, unerschöpfliche Feld für die Kunst der Neuzeit bleiben wird«, sowie an anderer Stelle, »dass moderne Militärmalereien sich allenfalls zu Illustrationen eines belletristischen Journales eignen, aber nie ein echt künstlerischer Vorwurf werden können«, so wird deutlich, wie stark sich die kunsttheoretischen Ansichten Eitelbergers und Feuerbachs hinsichtlich ihrer Auffassung von Historienmalerei ähnelten.[25] Zudem klingt hier an, dass Feuerbach den Gattungsbegriff ›Historienmalerei‹ strenger definierte als andere Maler und Akademielehrer seiner Zeit – so beispielsweise Anton von Werner oder, wie noch aufzuzeigen sein wird, Carl Theodor von Piloty[26]. »Durch den schwatzseligen Dilettantismus & die grenzenlose Begriffsverwirrung [seiner] Epoche [dazu] genötigt«, wie Feuerbach in seiner Autobiografie vermerkte, hinterließ er dort folgende Definition von Historienmalerei:

> Die Historienmalerei, gleichviel in welcher Größe sie auftritt, dokumentiert sich stets in der totalen Erschöpfung einer Darstellung. Sie darf nie episodisch schaffen, sondern ihre Gestaltungen bei aller Individualität müssen immer der Typus einer ganzen Gattung sein. […] Die echte Historie kann nie zu einem archäologischen Zeit- oder Sittengemälde herabsteigen sond. sie muss in erster Linie das sittlich Große, Menschliche festhalten, gleichviel in welchem Kostüm sie sich zu bewegen hat.[27]

Feuerbach kritisierte die Werke seiner Zeitgenossen also, weil in ihnen zunehmend eine dem Darstellungsgehalt übergeordnete Sinnebene fehlte, wie sie der seit Jahrhunderten tradierten Definition akademischer Historienmalerei eigentlich entsprach. Innerhalb seiner Kunst lässt sich diese von Feuerbach streng bewahrte Praxis der *exempla virtutis* beispielhaft anhand der 1871 vollendeten, zweiten Fassung der *Iphigenie* (Abb. 5) veranschaulichen: Fast die gesamte Bildfläche ausfüllend, inszeniert Feuerbach Iphigenie schwermütig in die Ferne blickend. Wie in dem ihm bekannten Schauspiel Goethes literarisch angelegt, scheint die auf die Insel Tauris entrückte Tochter Agamemnons, getrennt durch das Meer von den Geliebten, das Land der Griechen mit der Seele zu

in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 18, 1883, S. 285–295, hier S. 289.

25 Zit. nach Kupper, Feuerbachs ›Vermächtnis‹ (zit. Anm. 1), S. 125 u. S. 94.

26 Carl Theodor von Piloty (1826–1886) lehrte ab 1856 als Professor an der Münchener Akademie, ab 1874 war er deren Direktor.

27 Zit. nach Kupper, Feuerbachs ›Vermächtnis‹ (zit. Anm. 1), S. 133–135.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

suchen.[28] So weit wie möglich löst Feuerbach seinen Bildgegenstand von der narrativen Darstellung des Mythos. Über die in stoischer Ruhe gegebene Iphigenie konzentriert er die Bildaussage, die letztlich vom Betrachter aktiv ausgedeutet werden muss, ganz auf die psychische Befindlichkeit des Menschen.[29] Zu einer solchen in Richtung Moderne weisenden Psychologisierung eines antiken Mythos gelangte Feuerbach auch in der bereits angesprochenen zweiten Fassung des *Abschieds der Medea* (Abb. 1): In auffälligem Kontrast zur zeitgenössischen Interpretation der Medeafigur als rasender Furie, die ihre Kinder kaltblütig im Affekt ermordet, wie sie beispielsweise 1838 Eugène Delacroix in seinem Gemälde *Rasende Medea* (Abb. 6) entworfen hatte, betont Feuerbach Medeas Zuneigung zu ihren Kindern.[30] Damit greift er die seit der Antike tradierte Ikonografie der ›monologischen Medea‹ auf, die auf die Tragödie des Euripides referiert. In ihr ist erstmals innerhalb der Literaturgeschichte Medeas Monolog über den bevorstehenden Kindermord ausgestaltet, der ihr Hin- und Hergerissensein zwischen Rachedurst und

28 Während der Arbeit an seiner ersten, 1862 vollendeten Fassung der Iphigenie (vgl. Anm. 13) hat Feuerbach die von Euripides überlieferte Geschichte, die Johann Wolfgang von Goethe 1787 als Versdrama veröffentlicht hatte, gelesen (J. W. v. Goethe, Iphigenie auf Tauris, Leipzig 1787, hier: J. W. v. Goethe, Iphigenie auf Tauris [hg. von J. Angst/F. Hackert], Stuttgart 2001, S. 5; Feuerbach am 19. April 1860 in: Kern/Uhde-Bernays, Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter [zit. Anm. 14], Bd. I, S. 569). Auch Christoph Willibald Glucks Oper Iphigenie auf Tauris, die am 19. April 1774 an der Pariser Oper uraufgeführt worden war, hatte Feuerbach 1848 in München rezipiert (Feuerbach, 22.10.1848, in: Kern/Uhde-Bernays, Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter [zit. Anm. 14]), Bd. I, S. 183).

29 Durch die Verlegung der Handlung in die Introspektive der Figur stieß Feuerbach beim zeitgenössischen Publikum auf harsche Kritik, fehlten diesem doch die Identifikationsmerkmale der Iphigenie, vgl. dazu: Anselm Feuerbach (1829–1880). Gemälde und Zeichnungen (Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), München 1976, S. 171 f.

30 Für seine Darstellung der Medea in einer der Bildtradition der Medea entsprechenden Leidenschaftlichkeit wurde Delacroix explizit von den Kritikern gelobt und 1838 im Pariser Salon ausgezeichnet (Anonym, Le Salon de 1838. MM. Eugène Delacroix, Charlet et Camille Roqueplan, in: L'Artiste 15, 6. Livraison, 04.03.1838, S. 69–74, hier S. 70). Feuerbachs zweite Fassung des *Abschieds der Medea* hingegen zählte ein Journalist der *Neuen Freien Presse* zu den »misslungenen und dem großen Talente des Malers durchaus nicht entsprechenden Gemälden« und ein Redakteur der *Zeitschrift für bildende Kunst* schrieb anlässlich der Schau des Gemäldes 1870 in Berlin: »Eine mächtige Gestalt sitzt in bequemer Pose am Meere, von ihren beiden Kindern umgeben; eine verhüllte weibliche Figur von unerfindbarer Bedeutung kauert weiter hin am Strande […] aber von einer Medea keine Spur, als die nicht gerade ausschließliche Eigenthümlichkeit, zwei Kinder zu haben; diese selbst von trauriger Bildung, die Komposition mehr als blos kunstlos, in der Farbe nur der rothe Fleck des Gewandes bedeutsam, das Uebrige flau. Dafür ist der kolossale Maßstab der Figuren doch wohl etwas übertrieben« (Neue Freie Presse, 05.10.1872, Abendblatt, S. 4; B. M.: Die Berliner akademische Ausstellung. III, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 6, 1871, S. 144–152, hier S. 147).

Mutterliebe thematisiert.[31] Wie Feuerbachs Freund und späterer Biograf Julius Allgeyer treffend festhielt, erfasste Feuerbach den Medeastoff in seinem »menschlich tiefsten Gehalt«, evoziert beim Betrachter eine Einfühlung in die gequälte Seele Medeas.[32] Hatte Eitelberger eine poetische Auslegung von Historienmalerei propagiert, die »die innern Vorgänge der Seele, Gedanken und Stimmungen verkörpert«, und betont, dass die Historienmalerei in der Verbildlichung des Mythos ihren »höchsten künstlerischen Ausdruck findet«, so dürfte er seine kunsttheoretischen Forderungen in Feuerbachs Bildern verwirklicht gesehen haben.[33] Feuerbach selbst bezeichnete seine *Iphigenie* als »Personifikation der Sehnsucht«, Marianne Arndt deutete Feuerbachs *Medea* in Analogie dazu als »Personifikation der Melancholie«.[34] Mit der Auswahl Feuerbachs entschied sich Eitelberger also für eine Historienmalerei, die anhand von mythologischen Stoffen zu einer am klassizistischen Ideal orientierten Bildauffassung fand, die überzeitlich gültige Aussagen über die menschliche Existenz zulässt. Geradezu idealtypisch ließ sich Feuerbachs Kunst mit der von Eitelberger geforderten Anknüpfung der Historienmalerei an intellektuelle Inhalte in Einklang bringen, setzten die Bilder Feuerbachs beim Betrachter doch stets eine genaue Kenntnis ihrer literarischen Grundlagen voraus.

31 Euripides, Medea (hg. in dt. von J. C. Donner), Stuttgart 2006, S. 49.

32 Zit. nach Allgeyer, Anselm Feuerbach (zit. Anm. 14), Bd. II, S. 159. Die Empathie des Betrachters erwirkt Feuerbach u.a. dadurch, dass er, wie Marianne Arndt und Helene Seifert herausgestellt haben, die Mutter-Kind-Gruppe formal an Caritas-Darstellungen anlehnt (Arndt, Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs [zit. Anm. 18], S. 50; Seifert, Feuerbach und die Antike [zit. Anm. 17], S. 96). Dadurch verkörpert Feuerbach Medea, die als Gegenfigur zur Madonna und Familienmutter verstanden werden kann (Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution [Ausst.-Kat. Hamburg, Kunsthalle, hg. von W. Hofmann], Hamburg 1986, S. 247), in einer Mütterlichkeit, die für die Figur der Kindsmörderin äußerst ungewöhnlich ist. Innerhalb der Kunstgeschichte gibt es praktisch keine Werke, die Medeas Liebe zu ihren Kindern derart stark in den thematischen Vordergrund erheben, wie Feuerbach dies in der zweiten Fassung des Abschieds der Medea tut. Eine Ausnahme bildet Daniel Chodowieckis Titelvignette zu Friedrich Wilhelm Gotters Medea (1787). Aber auch hier ist der Dolch Medeas unmissverständlich in das Blickfeld des Betrachters gerückt. Eine noch stärkere Konzentration des Bildgehaltes auf das Seelenleben Medeas findet sich in Feuerbachs Bildern *Medea mit dem Dolche* (1871, Öl/Lw. Mannheim, Städtische Kunsthalle) und *Medea an der Urne* (1873, Öl/Lw. Privatbesitz), die beide Medeas Trauer und Verzweiflung nach dem vollzogenen Kindermord veranschaulichen. Zu Feuerbachs Medeadarstellungen vgl.: G. Lehrmann, Medea. Der Mythos im Blick Anselm Feuerbachs, Magisterarbeit, Göttingen 2011 u. G. Lehrmann, Medea. Der Mythos in der Interpretation Anselm Feuerbachs und William Wetmore Storys, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 67, 2013, S. 147–164.

33 Eitelberger, Geschichte und Geschichtsmalerei (zit. Anm. 24), S. 288 f.

34 Feuerbach, Rom, Montag, 1870, in: Kern/Uhde-Bernays, Feuerbachs Briefe an seine Mutter (zit. Anm. 14), Bd. II, S. 252; Arndt, Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs (zit. Anm. 18), S. 61.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 5: Anselm Feuerbach, Iphigenie. Zweite Fassung, Öl auf Leinwand, 1871, Stuttgart, Staatsgalerie.



Abb. 6: Eugène Delacroix, Rasende Medea, 1838, Öl auf Leinwand, Lille, Musée des Beaux-Arts.

Für die Einordnung des Eitelberger'schen Kunstwollens ist es nicht minder wichtig, dass er sich zugleich »gegen die Art und Weise […], wie die heutigen französischen Maler unter dem vorwiegenden Einflusse realistischer Anschauungen die Antike behandeln« verwahrte und gegen die »halb graciösen, halb frivolen Male[r] des sogenannten antiken Genrebildes« wetterte.[35] Damit sprach sich Eitelberger genau wie Feuerbach gegen eine weitere Strömung innerhalb der zeitgenössischen Historienmalerei aus, nämlich gegen das seit Ende der 1820er Jahre durch Künstler wie Paul Delaroche und Louis Gallait populär gewordene ›genre historique‹. In genretypischer Manier detailreich geschildert, steht im ›genre historique‹ nicht mehr primär der historisch bedeutende Handlungsmoment im Fokus der Darstellung, sondern die psychologische Reaktion darauf, es wird »Geschichte im Spiegel menschlicher Emotion«

35 »Vorlesungen im Museum«, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 3, 1867, S. 61. Vermutlich stammt die Zusammenfassung des Vortrags von Eitelberger selbst.



Abb. 7: Carl Theodor von Piloty, Seni vor der Leiche Wallensteins, 1855, Öl auf Leinwand, München, Neue Pinakothek.

veranschaulicht.[36] In Frankreich zur offiziellen Richtung der Historienmalerei avanciert, gelangte im deutschsprachigen Raum in diesem Metier insbesondere der an der Münchener Akademie lehrende Carl Theodor von Piloty[37] mit seinem Bild *Seni vor der Leiche Wallensteins*[38] (Abb. 7) zu Ruhm. Pilotys realistische Auffassung des Bildgegenstandes kritisierend, schrieb Feuerbach spöttisch: »[Die] göttliche Heiterkeit der alten

36 G./M. Frodl, Von der Vergangenheit zur Geschichte. Aspekte der Malerei des Historismus, in: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus/Akademie der bildenden Künste), Wien 1996, S. 137–149, hier S. 138 u. S. 146.

37 Vgl. Anm. 26.

38 Siehe hierzu: J. Otmarova, Seni vor der Leiche Wallensteins, in: Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek), München/Köln 2003, S. 163–179 u. C. Härtl-Kasulke, Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei 1826–1855. Mit einem kommentierten Katalog seiner Historienbilder, phil. Diss., München 1991, S. 137–146.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 8: Hans Makart, Moderne Amoretten. Entwurf zur Dekoration einer Wand, 1868, Öl auf Reproduktion auf Leinwand, Wien, Belvedere.

Maler & Musiker ist ein Traumbild geworden. Statt dessen werden veraaste mit Flittertand behangene Leichnahme vorgeführt, man riecht die modernen Bilder & genießt somit doppelt.«[39]

Wie in ihrer Kritik an einer patriotischen Historienmalerei und dem ›genre historique‹ stimmten Eitelbergers und Feuerbachs Meinungen auch in ihrer Ablehnung einer aufs dekorative Element reduzierten Malerei überein. So kritisierte Eitelberger in seiner 1871 gehaltenen Rede über die Kunstbestrebungen Österreichs die »Kunst des leeren Scheines und Glanz der Farben« sowie »jene Neigung, decorative Effecte […] auf Kosten der wahren Kunst« zu erlangen.[40] Aus den Worten Eitelbergers ist ein Seitenhieb auf die in Wien begeistert aufgenommenen Gemälde Hans Makarts (1840–1884)[41] herauszulesen. Dieser war nach dem Erfolg seines im Münchener Kunstverein ausgestellten

39 Zit. nach Kupper, Feuerbachs ›Vermächtnis‹ (zit. Anm. 1), S. 153. Auch zeitgenössische Kritiker sahen in Pilotys naturalistischer Auffassung eines an sich als heroisch empfundenen, also idealistisch zu behandelnden Themenmotivs einen Zwiespalt in der künstlerischen Darstellungsweise; siehe hierzu: M. Bringmann, Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys ›Seni vor der Leiche Wallensteins‹, in: Historienmalerei in Europa (hg. von E. Mai), Mainz a. R. 1990, S. 229–251, hier S. 240–242.

40 Eitelberger, Die Kunstbestrebungen Österreichs (zit. Anm. 15), S. 186 f.

41 Hans Makart ist von 1860 bis 1865 an der Münchener Akademie unter Carl Theodor von Piloty ausgebildet worden. 1879–1884 arbeitete Makart als Professor u. Leiter einer systemisierten Spezialschule für Historienmalerei an der Wiener Akademie. Vgl. G. Frodl, Makart, Hans, in: Öster-

Bildes *Moderne Amoretten* (Abb. 8) von Kaiser Franz Joseph I. im März 1869 instruiert worden, nach Wien überzusiedeln, ohne allerdings eine konkrete Aufgabe zugewiesen zu bekommen. Eitelberger nutzte seinen Einfluss nicht, um Makart Aufträge innerhalb der staatlichen Monumentalmalerei zu vermitteln. Es ist davon auszugehen, dass Eitelberger in einem Bild wie den *Modernen Amoretten,* das einer historischen wie literarischen Grundlage entbehrte und allein auf die Farbwirkung hin komponiert war, jene »blendenden Farben der modernen Decorationsmalerei« ausmachte, die er sich weigerte, »als Werke der grossen Kunst an[zu]staunen«.[42] Noch im Nachruf auf den 1884 verstorbenen Makart betonte Eitelberger: »In die geistigen Probleme des Inhaltes von Kunstwerken sich zu vertiefen, den Adel der Seele und der Form wiederzugeben, war nicht seine Sache. Dahin aber muss die Malerei in der Zukunft steuern, dass sie das geistig Gesunde und auch inhaltlich Bedeutende zum Zielpunkte ihrer Bestrebungen macht.«[43] Wie Eitel-

reichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 6, 1973, S. 29–31; Wagner, Geschichte der Akademie (zit. Anm. 5), S. 410.

42 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunst-Entwicklung des heutigen Wien. Retrospective Betrachtungen aus Anlass der historischen Kunst-Ausstellung der Wiener Akademie, in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 1–36, hier S. 4. In einem unter dem Titel »Die Renaissance in Wien« am 06.12.1871 in der *Neuen Freien Presse* erschienenen Artikel, der aufgrund seiner Ähnlichkeit zu anderen Schriften vermutlich von Eitelberger verfasst wurde, der seit seiner Zeit als Kunstreferent der Wiener Zeitung von 1849 an immer wieder journalistisch tätig war, ist in ähnlichem Sinne formuliert: »[…] der Entwicklung und Fortbildung der Wiener Architektur stehen zwei große Hemmnisse entgegen. Eines derselben kommt aus den Kunstkreisen selbst, das andere aus der Gesellschaft. Von Seite der Gesellschaft droht der Kunst Gefahr durch den übertriebenen, oft unverständigen Luxus, der sich mit äußerem Glanz und Schimmer an Stelle reeller, durch Echtheit des Materiales und Schönheit der Formen werthvoller Leistungen begnügt. Dieser Kunst des leeren Scheines wird viel zu viel Geld geopfert; Werke, die nur glänzen, aber nicht befriedigen, sind am allerwenigsten geeignet, eine Generation von Handwerkern und Künstlern zur wirklichen Kunst heranzuziehen« (Neue Freie Presse, 06.12.1871, Abendblatt, S. 4). Wie Lehmann herausgearbeitet hat, genügten Makarts Werke zur Zeit der Berufung Feuerbachs nicht den Ansprüchen einer akademischen Historienmalerei, weshalb Makart zum Dienstantritt Feuerbachs »nicht als ein einschlägiger Vertreter der Historienmalerei« und somit nicht als möglicher Konkurrent Feuerbachs angesehen wurde. In ihrer Dissertation kam Lehmann zu dem Schluss, dass »Makarts dekorative und ›sinnleere‹ Richtung« im Rahmen der Anerkennung des Stilpluralismus innerhalb der Wiener Monumentalmalerei zwar zunehmend an Akzeptanz gewonnen habe, Makart aber erst nach dem Rückzug Feuerbachs aus Wien »als ernstzunehmender Historienmaler, der auch zu höheren Aufgaben befähigt war«, anerkannt worden sei (Lehmann, Historienmalerei [zit. Anm. 3], S. 49 u. S. 232). Erst 1881 erhielt Makart mit der malerischen Ausschmückung des Treppenhauses im Kunsthistorischen Museum in Wien schließlich einen ersten Staatsauftrag.

43 R. Eitelberger von Edelberg, Hanns Makart, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 19, 1884, S. 242–251, hier S. 250f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

berger lehnte auch Feuerbach eine reine Dekorationsmalerei ab, mittels derer man seiner Ansicht nach »dem gänzlichen Verfall der Kunst in die Hände [arbeitet]«.[44] Entsprechend streng unterschied Feuerbach zwischen Monumental- und Dekorationsmalerei:

> Allein in der Wahl seines Gegenstandes erkennt man sofort den geborenen Historienmaler, während der andere bei noch so großen Leinwanddimensionen immer der Kleinmaler bleiben wird. […] Eine kleine Handzeichnung Michel Angelo's ist zehnmal monumentaler als 70 überlebensgroße Wallensteine Pilotys. […] Piloty und Makart werden ewig nur große Decorations-Staffeleibilder malen […].[45]

Beschrieb er selbst die Prinzipien seiner Kunst mit den Begriffen »Form, Poesie & Seele«[46], lässt sich zusammenfassend festhalten, dass Feuerbachs künstlerisches Wirken ganz in Eitelbergers kunsttheoretischer Auffassung von Historienmalerei aufging. Oder andersherum: Eitelbergers kunsttheoretische Überlegungen zur Historienmalerei fanden in der künstlerischen Praxis Feuerbachs ihre bildnerische Realisierung. Entsprechend formulierte Feuerbach während seiner Wiener Amtszeit in einem Brief an seine Stiefmutter Henriette Feuerbach, dass seine und Eitelbergers »Interessen Hand in Hand gehen« würden, und bemerkte im Hinblick auf seine Werke: »Was Eitelberger in jeder Vorlesung betont, das ist ja in den Bildern ausgesprochen.«[47]

Wie dargelegt, lässt sich also davon ausgehen, dass Eitelberger mittels der Kunst Feuerbachs seine kulturpolitischen Ambitionen der ›Wiener Renaissance‹ und der damit verbundenen »Belebung […] der Malerei«[48] innerhalb der Ringstraße programmatisch verwirklicht sehen wollte. Durch das auf Formenstrenge und Monumentalität hin ausgelegte Schaffen Feuerbachs sollte dem 1872 von Eitelberger konstatierten »Verfall der großen Kunst in der Malerei« beispielgebend entgegengearbeitet werden.[49] Feuerbach selbst nahm auf diese Zielbestimmung konkret Bezug, wenn er in einem Brief gegen-

---

44 Feuerbach in: Kupper, Feuerbachs ›Vermächtnis‹ (zit. Anm. 1), S. 157.

45 Ebenda, S. 135 f.

46 Ebenda, S. 153.

47 Feuerbach, Wien, 07.06.1873 in: Allgeyer, Feuerbach (zit. Anm. 14), Bd. II, S. 221; Feuerbach, undatiert, in: Kern/Uhde-Bernays, Feuerbachs Briefe an seine Mutter (zit. Anm. 14), Bd. II, S. 301.

48 Eitelberger, Die Kunstbestrebungen Österreichs (zit. Anm. 15), S. 194.

49 Eitelberger hielt am 24. Oktober 1872 im *Museum für Kunst und Industrie* einen Vortrag »Über die Ursachen des Verfalles der großen Kunst in der Malerei« (Das Vaterland, 04.09.1872, S. 4 u. Deutsche Zeitung, 04.09.1872, Morgenblatt, S. 5). Die *Neue Freie Presse* und die *Deutsche Zeitung* veröffentlichten Kritiken der Vorlesung (Neue Freie Presse, 03.11.1872, Morgenblatt, S. 7 u. Deutsche Zeitung, 01.11.1872, Morgenblatt, S. 5).

über Eitelberger – diesen offenbar zitierend – anführte, es sei »Zweck seiner Berufung ›die große Kunst ins Leben zu rufen‹«.[50] Übertreibend, aber die Wichtigkeit von Feuerbachs Stellung in Wien richtig deutend, betonte dessen Stiefmutter, »dass alle Kunstthätigkeit für Oesterreich nun in seiner [also Feuerbachs] Hand liegt« und es bei seinem Wirken um »das Heben und Tragen in der großen historischen Kunst« ginge.[51] »Das Ziel in Wien ist: so gut als möglich ein zweites Cinque cento heraufzuführen. Anselms Schule öffnet den Weg«, so Henriette Feuerbach – auch dies eine Anspielung auf die von Eitelberger propagierte Kunstreform.[52] Darüber hinaus wird Eitelberger im Werk Feuerbachs einen Lösungsansatz zur Bewältigung der Krise innerhalb der akademischen Historienmalerei gesehen haben: Feuerbachs intellektuell-problematisierende Lesart mythologischer Themen versprach eine Weiterentwicklung der seit Jahrhunderten etablierten Tradition des mythologischen Bildgegenstandes im Sinne einer in Richtung Moderne weisenden Psychologisierung des Darstellungsgehaltes, die Pecht von Feuerbachs »Existenzmalerei« und dem »geistige[n] Reiz seiner Bilder« sprechen ließ.[53] Da Eitelberger, wie Elisabeth Springer 1979 formulierte, »bei allen einschlägigen Fragen der Wiener Stadterweiterung beigezogen« wurde und »sich zuletzt sein Einfluss auf alle Kunstangelegenheiten der österreichischen Reichshälfte erstreckte«, gelang es ihm, die Berufung Feuerbachs seinen Wünschen gemäß beim Kaiser durchzusetzen.[54]

---

50 Brief von Anselm Feuerbach an Rudolf Eitelberger, 26.03.1874 (WBR, H.I.N. 23.236). In der noch den Veränderungen durch Henriette Feuerbach unterlegenen Fassung des Vermächtnisses heißt es: »Eine ernste, auf große Anschauung im historischen Fach gegründete Richtung ist nicht vorhanden, und ich darf nicht zweifeln, daß ich in solchem Sinne nach Wien berufen wurde« (Ein Vermächtnis. Von Anselm Feuerbach (hg. von H. Feuerbach), München 1930, S. 278). In der von Kupper überarbeiteten, sich auf die originalen Aufzeichnungen Feuerbachs stützenden Version des Vermächtnisses (zit. Anm. 1) kommt diese Passage nicht mehr vor. Dennoch ist davon auszugehen, dass Henriette Feuerbach die Gründe für die Berufung ihres Stiefsohnes so schilderte, wie dieser sie ihr mündlich mitgeteilt haben wird.

51 Brief von Henriette Feuerbach an Julius Allgeyer, 01.12.1873 (Zentralarchiv, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Nachlass Feuerbach 085, abgedruckt in: Kupper, Feuerbachs ›Vermächtnis‹ [zit. Anm. 1], S. 219); Brief von Henriette Feuerbach an Julius Allgeyer, 21.01.1874 (Zentralarchiv, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Nachlass Feuerbach 085, abgedruckt ebenda).

52 Brief von Henriette Feuerbach an Julius Allgeyer, 21.01.1874 (Zentralarchiv, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Nachlass Feuerbach 085, abgedruckt in: Kupper, Feuerbachs ›Vermächtnis‹ [zit. Anm. 1], S. 219).

53 F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. Erste Reihe, Nördlingen 1877, S. 45 u. S. 268.

54 E. Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979, S. 264 u. S. 266. Kupper geht davon aus, dass möglicherweise auch die Verlegerfamilie Moritz und Rosa von Gerold für Feuerbach bei dem mit ihnen befreundeten Kultusminister Karl von Stremayr vorgesprochen hat (Kupper, Diss. Feuerbachs ›Ver-

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Der vorliegende Aufsatz ist inhaltlicher Bestandteil der sich in Arbeit befindenden Dissertation ›Anselm Feuerbach als Lehrer an der Wiener Akademie‹ der Autorin.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek (Inv.-Nr. 9826). – Abb. 2: Reproduktion aus: E. Simon, Ara Pacis Augustae. Der Altar der Friedensgöttin Pax Augusta in Rom. Dettelbach 2012, S. 24, Abb. 19. – Abb. 3: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Fotothek (Inv.-Nr. 157232). – Abb. 4: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Die_Kaiserproklamation_1871%2C_Gem%C3%A4lde_von_1877.png [13.12.2018] CC BY-SA 3.0. – Abb. 5: Stuttgart, Staatsgalerie (Inv. Nr. 770). – Abb. 6: Lille, Musée des Beaux-Arts (Inv.-Nr. P 542). – Abb. 7: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek (Inv. Nr. WAF 770). – Abb. 8: Wien, Belvedere, Foto: Johannes Stoll (Inv.-Nr. 264).

---

mächtnis‹ [zit. Anm. 20], S. 11). Durch ihren Salon, der laut dem Österreichischen Biographischen Lexikon »Mittelpunkt des Gesellschaftslebens der Wiener gelehrten und künstlerischen Welt war«, verfügte die Schriftstellerin Rosa von Gerold nicht nur über Einfluss innerhalb des Wiener Kulturlebens, sondern arbeitete auch mit der Gattin Eitelbergers, Jeanette von Eitelberger, innerhalb der ›kaiserlichen Ausstellungs-Comission der Kunstthätigkeit der Frauen‹ für die Wiener Weltausstellung zusammen (Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 1, 1957, S. 428; Wiener Weltausstellungszeitung/Int. Ausstellungs-Zeitung, 22.05.1872, S. 2). Lehmann zieht als weiteren Fürsprecher Feuerbachs u.a. den deutschen Komponisten Johannes Brahms in Betracht (Lehmann, Historienmalerei [zit. Anm. 3], S. 57).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Marsha Morton

Rudolf von Eitelberger and Leopold Carl Müller

Constructing a Genre of Viennese Orientalism

When Rudolf von Eitelberger surveyed the state of Austrian art in 1873 during the Vienna World's Fair, he observed with satisfaction that much improvement had been made in architecture and the applied arts. Painting, however, had not remained competitive with French and British achievements, which were, in his opinion, superior in patronage, training, and production.[1] Four years later, he confided in a letter that the current condition of genre painting was unacceptable: "die gegenwärtigen Vertreter des Genrebildes in Wien sind nicht auf der Höhe der Zeit"[2]. Earlier he had commented on the need for fresh ideas and energy at the *Academy of Fine Arts*, noting that members of the painting faculty were outmoded in their views as well as "älter und kränklich"[3]. To rectify the situation, Eitelberger's public response was to participate in the restructuring of the Academy in 1872, to contribute to the organization of the retrospective bicentennial *Kunstausstellung der Wiener Akademie* in 1877, and to publish polemical articles shaming Austrians into supporting the arts.[4]

Privately, he put his efforts into recruiting painters like Leopold Carl Müller, whom he pursued tenaciously for four years between 1874–1878 in letters to Cairo and Venice, where Müller lived at the time. Their epistolary exchange, in which Ferdinand Laufberger (a professor at the Kunstgewerbeschule) also participated as a mutual friend and advisor, centered on two transactions: negotiating a state-sponsored commission for a large canvas and hiring a very reluctant Müller to be a Professor at the Academy. Eitelberger's respect for Müller only deepened over time, culminating in a full-length essay he published in 1881 in *Die Presse,* which was the first article to appear on the painter in Austria. Eitelberger's intervention in Müller's career was timely and effective, coming at a turning point when the forty-year-old artist had just begun to live and work

1 R. Eitelberger von Edelberg, Öffentliche Kunstpflege, in: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873 (ed. C. v. Lützow), Leipzig 1875, pp. 262–277, esp. p. 262.

2 Eitelberger to L. C. Müller, 29 June 1877, reprinted in: Leopold Carl Müller 1834–1892. Ein Künstlerbildnis nach Briefen und Dokumenten (ed. H. Zemen), Vienna 2001, p. 310.

3 Eitelberger to Müller, 26 December 1876, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 277.

4 See, for example, R. Eitelberger von Edelberg, Leopold K. Müller, in: Die Presse, No. 221, 12 August 1881, pp. 1 f.; reprinted in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), pp. 403–407, esp. p. 406.



Fig. 1: Leopold Carl Müller, Markt in Cairo, 1875–1878, oil on canvas, Vienna, Belvedere.

in Cairo as a painter of the Egyptian Fellahin and Beduin, and at a period of intense financial need. The result of the commission, *Markt in Cairo* (originally titled *Egyptischer Jahrmarkt*) (fig. 1), on which Müller struggled for three years, is today regarded as his masterpiece. It established many of his future themes (including camel and sugar cane markets) and initiated an important transition in his creative process from studio to *plein air* painting that emphasized the sensory materiality of physical activity. One might justifiably ask, however, why Eitelberger would so value and doggedly pursue an artist of Orientalist themes, in which he had expressed minimal interest, and naturalistic techniques, which he had fiercely denounced earlier in opposition to Ferdinand Waldmüller's teaching methods.

This essay will trace the written correspondence between the two men and argue that, notwithstanding the Egyptian settings, Müller's understanding of genre paintings as cultural documents as well as his opinions on art and pedagogy complemented many of Eitelberger's deeply held convictions. Both men were the product of middle-class Viennese liberalism with its advocacy of science, empirical facts, global trade, and cultural relativism. Müller's object-based eyewitness descriptions of people and places were consistent with the use of scientific materialist procedures and primary source documents for which the *Vienna School of Art History* became famous. His paintings demonstrate a mastery of academic anatomical form and composition fused with the new natural-

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

ist standards of outdoor light and shade for which on-site sketching and photography served as aids.[5] By the 1870s this was a combination that Eitelberger sought to encourage in pedagogic instruction. At the same time, these pictures of working-class Egyptians exemplified Eitelberger's views related to *Volkskunst* and genre painting as social historical art rooted in *Volksthümlichkeit,* while providing a model for the Habsburg Empire of harmonious ethnically diverse Imperial (Ottoman) subjects who were peaceful and relatively passive.

Initial Contacts and Impressions

Correspondence between Müller and Eitelberger began in March 1875 but the two were aware of each other much earlier, possibly through Müller's father Leopold who was one of the foremost lithographers in Vienna, and certainly after Müller had become a student at the *Academy of Fine Arts.* An article on Eitelberger, accompanied by an engraved portrait, also appeared in 1863 in *Waldheim's Illustrirte Zeitung,* a journal to which Müller contributed illustrations.[6] During his first visit to Cairo, Müller mentioned Eitelberger in a letter from 8 April 1874 to Laufberger, remarking that he had purchased costumes, rugs, antique Persian tiles, and embroideries that he was considering donating to the *Museum of Art and Industry*.[7] In May 1874 Müller, while briefly in Constantinople, instructed Laufberger to tell Eitelberger that he was shortening his trip (previous plans had included Damascus and Jerusalem) so that he could return to Vienna quickly and immediately begin work on several canvases.[8] At some point in 1874 Eitelberger offered Müller a teaching position at the Academy, which he refused.[9]

Eitelberger would not have been initially willing to support or recruit Müller without an appreciation of his previous work, which, in 1875, comprised political and eth-

5 For illustrations and discussions of the photographs used by Müller in *Markt in Cairo* see Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt (ed. M. Faber/A. Husslein-Arco; exh. cat. Vienna, Belvedere), Vienna 2016, pp. 96–101. Eitelberger approved of photography as a technological aid for painters. See R. Eitelberger von Edelberg, Der Kupferstich und sein Verhältniß zur Gegenwart mit besonderer Rücksicht auf österreichische Zustände, in: Österreichische Revue, 1, 1863, pp. 244–261. A summary of Eitelberger's view expressed in this essay written by Fr. Lukas was published in Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie, 1863, and is reproduced in Faber/Husslein-Arco (eds.), Inspiration Fotografie, pp. 111–114.

6 Unsigned article, R. Eitelberger von Edelberg, in: Waldheim's Illustrirte Zeitung, No. 85, 15 August 1863, pp. 1015 f.

7 Müller to Laufberger, 8 April 1874, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 187.

8 Müller to Laufberger, 18 May 1874, ibid., p. 187.

9 Ibid., pp. 270 f.

nographic illustrations as well as genre paintings reminiscent of Biedermeier art. Eitelberger admired Müller as a political cartoonist for *Figaro,* owned by Rudolf von Waldheim, where he was employed from 1862 until 1870. Modeled on the German publication *Kladderadatsch,* it was considered to be the foremost satirical paper in late nineteenth-century Vienna.[10] Müller's illustrations targeted regional character types in the Crown Lands and prominent political figures during the tumultuous decade leading to the 1867 *Ausgleich.*[11] His many cartoons of ethnic diversity, such as the cautionary "Illustrirte Karte von Oesterreich" (9 May 1863) (fig. 2), which exposed Austria as a relatively small piece of the vast Habsburg Empire, addressed issues of concern to Eitelberger who argued for inclusiveness and against rising nationalism. Müller was part of a circle of progressive writers, artists, and politicians who congregated at the Café Griensteidl, earning his credentials by receiving a short jail sentence in October 1863 for a blasphemous cartoon related to the Austro-Hungarian constitutional crisis.[12] As Eitelberger wrote appreciatively in his 1881 feuilleton, Müller and his colleague Laufberger "waren scharfe Beobachter des Lebens und der Vorgänge ihrer Zeit […]. Bei allem Humor und Sarkasmus, zu dem die Zeitverhältnisse herausforderten, waren ihre Leistungen liebenswürdig, gutmüthig und ohne Frivolität."[13] According to Eitelberger, the caricatures remained vividly in everyone's memory.

Significantly, Müller's cartoons in *Figaro* and drawings in *Waldheim's Illustrirte Zeitung* (where he worked in 1862/63), provided Eitelberger with an accurate prototype of the later Egyptian genre scenes: imagery consistent with a liberal worldview oriented around trade, universal everyday activities, and opposition to colonialism. In Müller's illustrations of markets in Hungary and Vienna, together with many international shopping scenes in *Waldheim's Illustrirte Zeitung,* commerce and labor are presented as unifying forces across networks of heterogeneous ethnicities and social classes.[14] Eitelberger, who urged artists and designers to think globally, would not have disagreed with the concept: "Der Künstler gehört heute der Welt ebensogut an, wie seiner Nation, und der

10 K. Vocelka, K. u. K. Karikaturen und Karikaturen zum Zeitalter Kaiser Franz Josephs, Vienna 1986, p. 20.

11 Müller was known for his caricatures of Johann Nepomuk von Berger, Rudolf Brestel, Franz Martin Schindler, Ignaz Kuranda and Friedrich von Beust.

12 For letters and drawings about this event see A. F. Seligmann, Carl Leopold Müller, Vienna 1922, pp. 31–34 and pp. 37–39.

13 Eitelberger, Leopold K. Müller (cit. n. 4), p. 405. Laufberger created caricatures for *Figaro* in the years before Müller began working for the paper.

14 Scenes of shopping and markets in *Waldheim's* in 1862 include Müller's *Ungarische Marktszene* (18 Jan., p. 62) and illustrations for Vienna's Tandelmarkt (26 April, p. 196), H. Reinhardt's *Der Fischmarkt in Venedig* (8 March, p. 115), and L'Allemand's *Mexikanische Strassenbilder* (8 March, p. 117).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

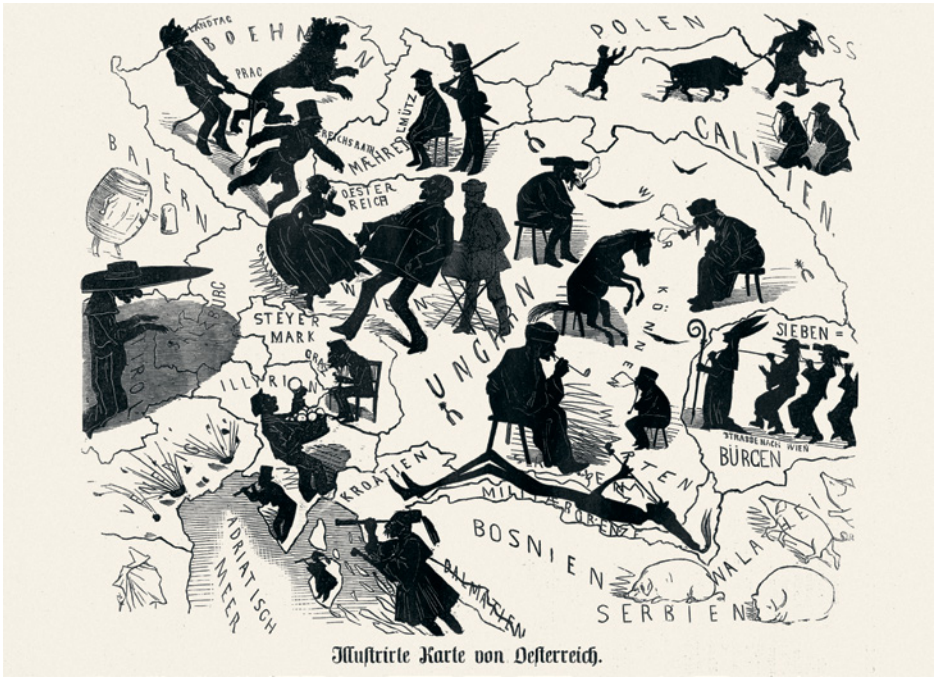


Fig. 2: Leopold Carl Müller, Illustrirte Karte von Oesterreich, in: Figaro, 7, No. 21, 9. May 1863, p. 84.

Industrielle muss immer den Weltmarkt […] vor Augen haben."[15] For Müller, markets would become a prime cultural enunciator of secular cohesion in Islamic Egypt. Articles and illustrations advocating anti-Imperialist views were also frequent in both papers. In "Vom Weltmarkte" (fig. 3) (*Figaro,* 5 September 1863), Müller visualized global political maneuvers as financial deals in which third-world countries were pawns for European power grabs. The Mexican crown on the table is being offered by Napoleon III, dressed as a Mexican peasant woman, to Maximilian who carries a wooden horse labeled England and Russia.[16] Müller's sympathetic attitude towards North Africa was first apparent in his biting satire *Diplomatische Logik* (*Figaro,* 15 February 1868) where Arabs

15 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbestrebungen Österreichs zur Zeit der Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes (Vortrag, gehalten am 23. November 1871), in: idem, Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, vol. 2), Vienna 1879, pp. 171–203, esp. p. 177.

16 These details coincide with the political situation in the early fall of 1863 when the Imperial crown was offered by Napoleon's commission to Maximilian who provisionally accepted on two conditions: that European powers guarantee his position (presumably referenced by the England and Russia labels) and that the offer be made on behalf of the Mexican people (hence Napoleon's disguise). This

appear as abject victims of colonial suffering with a naked child lying prostrate in the sand (fig. 4). The reference is to the Algerian famine exacerbated by crises in sanitation and food supply; blame is directed at the Imperial triumvirate of Prussia, France (Napoleon the Third in colonial attire) and Russia. The ironic text states: "Nur durch Aufrechthaltung einer starken bewaffneten Macht bleibt der Friede gesichert, und nur wenn der Friede gesichert ist, können diese dort ruhig und ungestört verhungern." Eitelberger would probably have concurred with this critique; he later denounced the "Triumphwagen des geistlosen Prinzen Wales" on his tour of India in 1875.[17]

Eurocentrism and military aggression had been vigorously opposed by the Austrian Orientalist Anton Prokesch von Osten, an acquaintance of both Eitelberger and Müller. Prokesch had served as Ambassador in Constantinople and Athens and worked for the Habsburg government in Cairo during the 1820s where he became close friends with, and biographer of, Mohammad Ali and an expert on Beduin life. An adversary of European civilizing missions, Prokesch defended parity between the East and West and argued that "[w]e Westerners find everything reprehensible that is not like us […] [we] take our village for the world."[18] The man and his accomplishments were greatly admired by Eitelberger, who knew him as a friend of his father, and by Müller, who was commissioned in 1875 by the Ministry of Education to paint a portrait of the 80-year-old diplomat.[19] This experience afforded another point of contact between Müller and Eitelberger, who provided the artist with Prokesch's address in Graz where he spent two weeks working in October. When the portrait arrived in Vienna in late November, Eitelberger lauded it as a genuinely "wahres und treues Lebensbild" that had personal meaning to him because of the family connection.[20] He evidently appropriated it for his office, because when the elderly Prokesch died a year later, Eitelberger wrote to Müller: "Der Tod des Prokesch hat mich (wie Sie wohl auch) mit Trauer erfüllt. Ich habe Ihr

information is taken from J. Elderfield, Manet and the Execution of Maximilian (exh. cat. New York, The Museum of Modern Art), New York 2006, pp. 49 f.

17 Eitelberger to Müller, 28 November 1875, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 238. Eitelberger's comment was elicited by the Prince's initial offer to Müller to accompany his entourage as an illustrator. Eitelberger referred to the trip as "die grosse Comödie".

18 A. Prokesch von Osten, Erinnerungen aus Aegypten und Kleinasien, vol. 3, Vienna 1831, p. 178. Many of his writings criticizing European policies in the East appeared anonymously in popular journals. See D. Bertsch, Anton Prokesch von Osten (1795–1876), Munich 2005, p. 20 and p. 619.

19 Eitelberger to Müller, 28 November 1875, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 238. According to Eitelberger, his father and Prokesch had spent time together as instructors for military cadets in 1812.

20 Ibid.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Fig. 3: Leopold Carl Müller, Vom Weltmarkt, in: Figaro, 7, Nr. 41, 5. September 1863, p. 164.



Fig. 4: Leopold Carl Müller, Diplomatische Logik, in: Figaro, 12, No. 7-8, 15. February 1868, p. 32.





Fig. 5: Leopold Carl Müller, Ungarische Marktszene, in: Waldheim's Illustrirte Zeitung, No. 3, 1. February 1862, p. 28.

Porträt angesehen, und bin jetzt doppelt froh, Ihr meisterhaftes Porträt in meinem Zimmer täglich zu sehen."[21]

Müller's pre-Egyptian genre paintings were scenes of Hungarian and Italian folk life among peasants and gypsies. Several were set in the rural village of Szolnok on the Great Hungarian Plain, like those of his close friend August Pettenkofen whose work Eitelberger regarded as exemplary.[22] Many of Müller's earlier paintings and illustrations, such as *Die Zigeuner sind da* (1860), *Carita, un soldo, Signore!* (1869), and *Klostersuppe* (in *Waldheim's,* 29 March 1862), addressed concerns about poverty and included aspects of Biedermeier genre praised by Eitelberger: an instructive moral message, characters who

21 Eitelberger to Müller, 27 December 1876, ibid., p. 263. The portrait is in the collection of the Belvedere.

22 R. Eitelberger von Edelberg, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848, in: idem, Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, vol. I), Vienna 1879, pp. 37–60, esp. p. 60.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

elicited sympathy, and references to social injustice.[23] Beggars and blind men, when set in rural markets, as in the Szolnok *Ungarische Marktszene* (*Waldheim's,* 1 February 1862) (fig. 5), also presented a prototype for the *Markt in Cairo* and referenced problems endemic to both the East and West. By the 1870s many of his paintings, like *Die letzte Tagesmühe* (1872) depicting girls gathering river water, had become more ethnographic, albeit slightly romanticized.[24] These were now in tune with the thematic orientation of the 1873 World's Fair promoting indigenous Volk traditions in the Dual Monarchy.

Commissioning an Egyptian *Jahrmarkt*

It was, however, Müller's first major Egyptian canvas, *Lagernde Beduinen bei den Pyramiden,* that initiated his relationship with Eitelberger (fig. 6). Together with Unterrichtsminister Karl von Stremayr, Eitelberger visited him ("ohne von mir eingeladen worden zu sein" according to Müller) in the fall of 1874 in the studio space he was sharing with Hans Makart.[25] It was the fate of this painting that would initiate the epistolary exchange between the two men. Müller returned to Cairo in February while his canvas hung in the 1875 Künstlerhaus exhibition, believing that the picture would be sold to the government. Increasingly desperate for money, Müller asked Laufberger to enlist the assistance of Eitelberger, who made enquiries about the purchase with inconclusive results. He apologized for the absence of state support and lamented the fiscal crash that had driven so many good artists abroad.[26] In Müller's first letter to Eitelberger, he thanked him profusely and concluded with comments tailored to Eitelberger's interest in historical monuments and social politics. He recommended that Eitelberger visit Cairo as soon as possible if he wanted to see the old Arab city, since so much had been torn down and left for rubble, noting that the modern buildings resembled – not those in Haussmann's Paris on which they were modeled – but the "Ringstraßenstyle". He concluded with information on the uprising in Darfur, describing the reports of Egyptian army victories as "purer Schwindel, eine vicekönigliche Börsespeculation."[27] This exchange established

23 Ibid., p. 46 and p. 49. For the context of Eitelberger's views on moral-pedagogical genre see K. A. Schröder, Kunst als Erzählung: Theorie und Ästhetik der Genremalerei, in: Wiener Biedermeier: Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution (exh. cat. Wien, Österreischische Galerie), Vienna 1993, pp. 9–34, esp. p. 14.

24 The painting *Die letzte Tagesmühe* was exhibited in the Vienna World's Fair in 1873 and is in the collection of the Belvedere.

25 Müller to Laufberger, 2 April 1875, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 198.

26 Eitelberger to Müller, 11 March 1875, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 192.

27 Müller to Eitelberger, 12 March 1875, ibid., p. 193.

a pattern over the next few years with Müller sending Eitelberger reports and opinions about events in North Africa, especially concerning the deteriorating situation in Egypt that led to the British takeover in 1882, which Eitelberger found "außerordentlich interessant".[28]

By the end of March, Eitelberger admitted that all efforts to secure *Lagernde Beduinen* for the *Österreichische Galerie* had failed, advising him somewhat bitterly to sell the picture in London or Paris: "Ich glaube auch, dass man an diesen Orten ein grösseres Verständnis für jene Kunstrichtungen hat, welche die Schilderung der Völker von Künstlerhand zum Gegenstand haben."[29] Beginning in 1877, Müller would indeed be represented by the British dealer Henry Wallis at the French Gallery, where he would eventually earn considerable wealth. Eitelberger seems to have sincerely wanted to compensate Müller for the loss of income and asked him for a hint ("ein Fingerzeig") of whether he would prefer a state subvention, the sale of an existing painting, or a new commission. This magnanimous proposition, however, backfired since Müller was incensed about what he perceived to be an offer of charity rather than merited accomplishment.[30] The situation deteriorated further over the choice of subject as a condition for the commission of a new painting, with Müller furiously denouncing to Laufberger the state's authority to dictate artistic content.[31] Although Eitelberger generously asked Müller to choose "einen Gegenstand […], der Ihnen Freude macht", he had his own agenda, urging Müller to consider a painting of Dalmatian folk life or at least a Viennese scene.[32] Laufberger reported that "Eitelberger sprach Langes und Breites über einen Auftrag, den er Dir verschaffen wolle, etwa ein Bild aus Dalmatien" and he continued to pressure Müller in this direction for the next month.[33]

Eitelberger's preoccupation with Dalmatia, while perplexing to Müller, obviously derived from his 1860 published survey of Dalmatian medieval artistic monuments, which would be re-issued and expanded in 1884. This had been preceded by an art-topographical study of medieval Hungary in 1856. Presumably, Eitelberger believed that Müller, a painter of Hungarian peasants, would be a perfect candidate to provide companion scenes set in Dalmatia. (So too his expectation of an Austrian genre site was plausible considering that Müller had contributed Viennese and Styrian [Ramsau] views for *Waldheim's Illustrirte Zeitung* [for the latter see September 13, 1862].) Eitelberger's focus

28 Eitelberger to Müller, 30 January 1878, ibid., p. 357.
29 Eitelberger to Müller, 24 March 1875, ibid., p. 195.
30 These comments are most forcibly expressed in Müller's letter to Laufberger, 2 June 1875, ibid., p. 214.
31 Müller to Laufberger, 2 April 1875, ibid. pp. 198 f.
32 Eitelberger to Müller, 28 March 1875, ibid., p. 197.
33 Laufberger to Müller, 23 March 1875, ibid., p. 195.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Fig. 6: Leopold Carl Müller, Lagernde Beduinen bei den Pyramiden, 1874, oil on canvas, private collection.

on Dalmatia was, as Matthew Rampley has discussed, in part a political concern with nascent Slavic nationalism encouraged by Russia and he sought to anchor the region in Western Roman/Italian, rather than Eastern Byzantine, foundations.[34] The thought of sponsoring a painting of Ottoman-Egyptian life would not have been especially appealing, despite his admiration for Egyptian rugs and textiles, antiquities, and a general interest in the region.[35] Müller, however, did share some of Eitelberger's political beliefs, which were fomented by the Russian-Turkish War of 1877/78. Müller detested Russia, despised Germany for forming an alliance with the country, and, in February 1878, frantically reported to Georg Ebers that "die asiatischen Barbaren" – meaning Russia and the coalition of Balkan Slavs – were poised to overrun Constantinople.[36]

Müller, despite his concerns about content, wrote to Eitelberger on 9 April that he was very pleased with the commission and the confidence in his abilities that it reflect-

34 M. Rampley, The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918, University Park, Pennsylvania 2013, pp. 22–25 and pp. 170f.

35 Eitelberger's library (see pp. 478 ff. in this Jahrbuch) included several books on ancient Egypt and the Mid-East (especially Jerusalem) and a few on North Africa. Among these were S. Sharpe, Geschichte Egyptens, Leipzig 1848, G. Parthey, Wanderungen durch das Nilthal, Berlin 1840, E. Brücke, Beiträge zur Lautlehre der arabischen Sprache, Vienna 1860, and J. Braun, Das Niltal und Mesopotamien, Wiesbaden 1856.

36 Müller to Georg Ebers, 7 February 1878, in Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 360.

ed.[37] As requested, he provided a list of potential subjects for the painting – all six featured Egyptian traditions and ceremonies – and proceeded in this and a subsequent letter to explain his reasons for rejecting Dalmatian and Viennese themes. These amounted to his first statements of artistic principles and they proved to be attuned to those of Eitelberger's. He insisted that Eitelberger should not be so concerned about the location because what mattered was "how" it was painted. Although Müller actually believed that both were important, it is clear that he intended to persuade him by using Eitelberger's own earlier arguments regarding Waldmüller's teaching methods against him: "Die Natur zeigt dem Künstler nur das, was er darzustellen habe; das, wie er es darzustellen habe, ist Sache der Kunst."[38] Müller exemplified his point with Titian's *Sacred and Profane Love* and the *Venus de Milo,* maintaining that these were still venerated because of the timeless beauty of their technique even though the subject matter was now outmoded.

Müller, however, also had something else in mind since he worries his remarks with a reference to Jules Breton, playing to Eitelberger's concerns about French artistic dominance. Breton had been one of the most highly praised painters at the Vienna World's Fair, valued for his seriousness, simplicity, and beauty of color and light, especially in comparison to his Germanic counterparts.[39] Müller asserted that the French were better painters because their attention to subject matter was always considered in conjunction with the demands of art, by which he meant the formal techniques of painting. For this reason, he averred, Breton would always be superior to Franz Defregger: "Daß unsere Genremaler Novellen malen, und unsere Historienmaler z.B. Kaulbach vornehmlich geistreich sein wollen, ist die Ursache, daß man die Franzosen, die nur malen, was malerisch wirkt, den Deutschen mit Recht vorzieht. Weil Defregger den Bauer nur des Bauers wegen malt, steht er weit hinter dem Bauernmaler Jules Breton zurück, der aus dem Bauernleben nur das zu geben versucht, was sich im Bilde geben läßt."[40] This emphasis on art making, with its implication of visible pigment, was associated with French naturalism as well as the Austrian and Hungarian landscapes of Emil Jacob Schindler, Tina Blau, and Pettenkofen, and the theories of the Munich artists Wilhelm Leibl and Wilhelm Trübner, which Eitelberger did not favor. But by suggesting that the Old Masters (Titian) could serve as a lesson for modern artists, while at the same time pro-

37 Müller to Eitelberger, 9 April 1875, ibid., p. 202.

38 R. Eitelberger von Edelberg, Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüllers Lehrmethode, Vienna 1848, p. 1. This is quoted and discussed in E. Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit, Vienna 2005, p. 23.

39 B. Meyer and A. Woltmann, Plastik und Malerei, in: Lützow (ed.), Kunst und Kunstgewerbe (cit. n. 1), pp. 316 f. This was the same publication on the Vienna World's Fair in which Eitelberger's essay appeared.

40 Müller to Eitelberger, 9 April 1875, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), pp. 202 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

moting naturalist principles of painting, Müller voiced pedagogical convictions similar to Eitelberger's during the 1870s. Eitelberger still believed that the Old Masters were the foundation of artistic training and that "naturalistic principles" should be guarded against, but he increasingly advocated a judicious balance. Failure, he noted in 1877 and 1879, resulted when extremes were pursued, whether in realism, as was the case of Leibl and the Berlin painter Karl Gussow, or academic Neoclassicism and the Romanticism of Peter von Cornelius and Friedrich Overbeck.[41] Naturalism – and the notion of art recording a lived experience – would also play a key role in both men's understanding of genre painting.

Of Müller's six suggested subjects for his commission, his favorite was an Egyptian *Jahrmarkt,* which allowed him to represent "die verschiedenen Racen der hiesigen Bevölkerung […] Gaukler aller Art, Tänzerinnen und Wahrsager […]. Solche Märkte werden zu Ehren irgend eines mohamedanischen Heiligen abgehalten," he noted, "und sind eigentlich Festmärkte. Der [sic] Durcheinander von Menschen, Thieren, Zelten u. s. w. ist das Malerischste, das ich in meinem Leben gesehen habe."[42] His enthusiasm undoubtedly derived from his recent trip to the town of Dessuk in Lower Egypt where he had witnessed one of these fairs. The final painting, *Markt in Cairo,* would be partially informed by those sketches.[43] In selecting this subject, he was also choosing an event that most Western authors on Egypt believed best captured the essential spirit of the country. Georg Ebers wrote: "whoever desires to learn something of the character of a nation must […] study the people at their festivals […]. This advice should be taken specially to heart by those whose duty it may be […] to describe the manners, the being, and doing of Oriental civic communities."[44]

In a letter to Eitelberger from 7 May, Müller more fully explained his views about Volk genre as cultural immersion, vehemently defending his choice against Dalmatian and Viennese alternatives. Referencing Cairo, he wrote:

> Im Besitze zahlreicher Studien, ausgestattet mit reichlicher Kenntniß hiesiger Sitten und Gebräuche, glaube ich ein gutes Bild machen zu können. Mit einem Bilde aus Dalmatien jedoch würden mir große Schwierigkeiten erwachsen. Ich kann heute kein Thema aus dem dalmati-

41 Eitelberger, Vorwort, in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 2 (cit. n. 15), p. VI, and idem, Die Kunst-Entwicklung des heutigen Wien. Retrospective Betrachtungen aus Anlass der historischen Kunst-Ausstellung der Wiener Akademie [1877], in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 1 (cit. n. 22), pp. 1–36, esp. p. 11.

42 Müller to Eitelberger, 9 April 1875, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 203.

43 The drawings appeared as illustrations in G. Ebers, Egypt: Descriptive, Historical, and Picturesque, vol. I, translated by Clara Bell, London, Paris and New York 1884, p. 72 and p. 81.

44 Ebers, Egypt (cit. n. 43), vol. II, p. 80.

> nischen Volksleben vorschlagen, weil ich es absolut nicht kenne – und wäre daher nothwendig, daß ich 3 oder 4 Monate dort zubrächte, um es nur einigermassen kennen zu lernen.[45]

In his assessment of Vienna, he lost all patience and proclaimed to Eitelberger, of all people, that:

> Wien ist die wenigst malerische Stadt des ganzen Kontinents, und wenn man vom Prater, dem Naschmarkte, und einigen öffentlichen Belustigungsorten […] abstrahirt, wüßte ich nicht, was ich aus Wien malen soll. Auch wären mir unsere Wiener selbst nicht die Leute die ich gerne malen möchte – da wären mir die Nasenabschneider in Dalmatien noch lieber.[46]

With considerable understatement, Müller wrote to Laufberger on 2 June that "Ich habe es dem Eitelberger wahrlich nicht leicht gemacht, für mich sich zu engagiren."[47] Nonetheless, Eitelberger demonstrated extreme forbearance, and the commission of an Egyptian *Jahrmarkt* was officially approved by the government at the end of June. Eitelberger wrote: "Daß Sie Gelegenheit haben, das zu malen, was sie [sic] auch gerne darstellen, freut mich sehr", and a contrite Müller replied "Ich werde diesen Liebesdienst nie vergessen"[48].

Eitelberger and Müller: Defining Cultural Genre

Over the next two years Eitelberger would articulate views about genre that were closely aligned with Müller's beliefs expressed in his letters from the spring of 1875. In his essay *Die Kunst-Entwicklung des heutigen Wien,* an evaluation of Austrian art at the 1877 bicentennial retrospective exhibition at the Vienna Academy, Eitelberger noted that the high point of the nineteenth-century was the "naturalistische Richtung" (distinguished from modern French naturalism) of Viennese genre by Waldmüller, Danhauser, Eybel, Fendi, Schindler, and Amerling, among others. These, he stated, had their foundation in "der wirklichen Gesellschaft"[49]. That same year he gave a lecture, *Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848,* in which he presented a definition of genre rooted in ethnography and emotional affinity. Biedermeier painting was the one exception to Eitelberger's be-

45 Müller to Eitelberger, 7 May 1875, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 212.
46 Ibid.
47 Ibid., p. 214.
48 Eitelberger to Müller, 30 May 1875, ibid., p. 213; Müller to Eitelberger, 18 June 1875, ibid., p. 218.
49 Eitelberger, Die Kunst-Entwicklung des heutigen Wien (cit. n. 41), p. 12.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

lief that the isolation of the Metternich era had been disastrous for artistic development. It had benefitted from the social experience of an intensified inward 'Gemeinschaft'. "Das Genrebild", Eitelberger insisted, "muss an das Volksthümliche, an das Erlebte anschliessen; es muss Situationen schildern, die man mitempfinden kann, die man nicht erdenken, sondern nachempfinden muss."[50] As "die lebende Schilderung des actuellen Volkslebens [liefert das Genrebild] auch einem künftigen Culturhistoriker vollgiltiges Material […], um die Zeitgenossen und das Volksleben in treuen, lebensvollen Darstellungen wiedergeben zu können."[51] For this reason, he deplored historical genre, which he considered to be an oxymoronic concept, "keine Geschichte und […] auch nichts wirklich Erlebtes."[52] Müller, who had been compelled to paint two Venetian Renaissance scenes out of financial necessity, would have fully concurred. In a letter to Laufberger, he characterized historical genre as "eine Theaterlüge" while Laufberger regarded it as an "unbegreifliche Verirrung – eine Krankheit unserer Neuzeit"[53].

Eitelberger lamented that genre in Vienna no longer existed because the painters had gone abroad to places like Hungary, Italy, and the Orient – a pointed reference to Müller and Pettenkofen – and because the Viennese Volk had lost a sense of "ihren einheitlichen Charakter" and artists had splintered into their national identities as Germans, Magyars, Poles, and Czechs.[54] Nonetheless, Eitelberger clearly considered painters like Müller and Pettenkofen as the modern heirs to the tradition of Biedermeier naturalism. He described Müller's art as filled with "Leben, Naturwahrheit und Charakter", adjectives very similar to words of praise he applied to Waldmüller – "Natürlichkeit, Wahrheit und Lebendigkeit" – whom he judged as the best genre painter of his generation.[55] Eitelberger's concept of genre as empathetic cultural historical documents of daily life and essentialized character also had potentially important implications for Orientalism. If transferable to foreign cultures by artists sufficiently immersed in those communities, then genre paintings could mitigate alterity and foster an anti-Imperialist stance of commonality and understanding. These were attitudes that Eitelberger actively

50 R. Eitelberger von Edelberg, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848 [1877] in: Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 1 (cit. n. 22), pp. 37–60, esp. p. 49.

51 Ibid., pp. 50f..

52 Ibid., p. 50.

53 Müller to Laufberger, 7 June 1877 and Laufberger to Müller, 10 June 1877, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 301 and p. 303.

54 Eitelberger, Das Wiener Genrebild (cit. n. 50), p. 59.

55 Eitelberger, Leopold K. Müller (cit. n. 4), p. 406 and R. Eitelberger von Edelberg, J. Danhauser und Ferdinand Waldmüller [1877] in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 1 (cit. n. 22), pp. 73–91, esp. p. 88.

sought to encourage at home to ensure the survival of the multi-ethnic Habsburg Empire.

Eitelberger evidently believed that Müller had accomplished just this goal. In 1881 he praised him in ethnographic terms: "Und heutigen Tages gibt es wol [sic] keinen deutschen Maler, der mit dem Orient künstlerisch so vollständig vertraut ist, wie Müller. Er spricht die Verkehrssprache des Orients, kennt die Sitten und Leute Egyptens und schildert sie mit Treue und mit Geist."[56] For this reason, Müller's paintings could enable the Viennese to perceive the "humanity" of the Arab. Criticizing provincial Austrians who, unlike the English and Americans, were only now beginning "den Orient zu schätzen und Egypten zu studiren", Eitelberger supported Müller's efforts to enable this. He wrote: "[…] für unsere Gewohnheitsmenschen macht ein Bild aus dem Orient einen fremdartigen Eindruck, und so finden diese das Menschliche beim Egypter nicht so leicht heraus, wie bei Bildern, wo der Oberösterreicher oder Schwarzwälder geschildert wird."[57] (emphasis added).

The issues and opinions expressed by Eitelberger would dominate the critical dialogue about cultural appropriation and representation surrounding Müller during the next decade; these still resonate today in discourses on Orientalism begun by Edward Said. Müller was championed by Eitelberger and other writers in comments that presumptively took for granted the ability of a Western man with a limited knowledge of Arabic to fully understand and depict the Eastern world. It was assumed that he had the ability to become, as Ludwig Hevesi pronounced, "ein naturalisirter Fellah."[58] Nonetheless, the positive reviews encouraged intercultural learning while the negative ones were either racist or dismissive of the entire enterprise. Opposing attitudes were first voiced in articles on Müller's exhibition at the Künstlerhaus in January 1883. He was praised by "H. Gr." in *Die Presse* for rendering an exotic world familiar to the Viennese through his absorption of Fellahin native vision evidenced by his sand-toned palette: "[…] er selbst ist tiefer ins fremde Volksleben eingedrungen und durch ihn interessiren auch wir uns behaglicher für dasselbe."[59] By contrast, and in direct opposition to Eitelberger's observations, Alfred von Wurzbach denied the very possibility of any artist painting or appreciating a different culture. Wurzbach maintained that this could only be accomplished by someone born and raised in the same country. The Western artist, he wrote,

56 Eitelberger, Leopold K. Müller (cit. no. 4), p. 405.

57 Ibid., p. 406.

58 L. Hevesi, Künstlerhaus, in: Fremden-Blatt, 21 January 1883, reprinted in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 430.

59 H. Gr., Leopold Müller (Aus dem Künstlerhause), in: Die Presse, 23 January 1883, reprinted in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 432.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Fig. 7: Leopold Carl Müller, Zuckerrohrmarkt, 1889, oil on canvas, Location unknown.

could only produce "europäische Gefühlsscenen im orientalischen Costüme" that were "unsäglich langweilig"[60].

Markt in Cairo, and later paintings like *Zuckerrohrmarkt* (1889) (fig. 7), with their mixtures of Arabs, Berbers, and Nubians, also visualized paradigms of peaceful inclusive ethnic diversity of the type that Eitelberger tirelessly promoted for the Austro-Hungarian Empire in place of nationalist regionalism. These scenes of community-based commercial transactions of agricultural produce and artisanal products made by and for peasants exemplified the world of Hausindustrie, on display during the 1873 World's Fair, in action. As defined by Jacob von Falke, Hausindustrie represented permanence over change, and was associated with a rural vernacular culture.[61] At the same time, Müller's portrayals of busy self-reliant natives adhered to the notion that the Volk are the most authentic embodiment of ethnic and state identity, and Eitelberger's belief that national well-being should be measured by family happiness and the rewards of creativ-

60 A. von Wurzbach, Die Leopold Müller-Ausstellung im Künstlerhause in: Wiener Allgemeine Zeitung, No. 1067, 17 February 1883, p. 4.

61 Rampley, Vienna School (cit. n. 34), p. 122.

ity instead of solely by monetary greed. While a laudable sentiment, he also maintained that financial acquisitiveness induced an undesirable "Unzufriedenheit und Missbehagen" in the working- and middle-classes, which could be assuaged by learning and practicing the skills of Hausindustrie craftsmanship.[62] Viewed from this perspective, a darker interpretation emerges of *Markt in Cairo* as an image that would not have been unwelcome to Eitelberger: a scene of poor but hardworking peasants who were passively contented with their lot. Like most of the untroubled Biedermeier genre scenes that he admired, *Markt in Cairo,* despite evident poverty, shows little signs of the political and economic tensions roiling Egypt.

Negotiating an Academy Appointment

The relationship between Müller and Eitelberger became more fractious during the following years due to Müller's insistence about painting on site, which proved problematic to the picture's completion, and to his willingness to become a professor at the Academy. To Eitelberger's great disappointment, the canvas was not ready for the 1876 or 1877 Academy exhibitions, and he could not understand why Müller was unable to finish it in Venice, where he resided from May 1876 until October 1877.[63] Müller, who struggled with the composition and referred to it as his "bête noire", increasingly reached the conclusion that authenticity and inspiration could only be achieved by working in Egypt. In January 1878, when the painting was finally nearing completion, he wrote to Laufberger from Cairo:

> All' das Auswendiggemalte an dem Bilde, die Resultate meiner Arbeit in Venedig mußte ich dem Messer opfern. Unglaublich falsches Zeugs habe ich mit der Erinnerung darauf gemalt. […] Vier, von den Hauptfiguren habe ich direct aufs Bild gemalt nach der Natur. Ich, und mein Modell, beide saßen wir im vollen Sonnenlichte.[64]

The intense light in subsequent paintings such as *Zuckerrohrmarkt* and *Volksschule in Oberägypten* (1881), as well as dozens of portraits, confirm his unwavering commitment to painting out of doors.

---

62 R. Eitelberger von Edelberg, Zur Frage der Hausindustrie mit besonderer Berücksichtigung österreichischer Verhältnisse [1884], in: idem, Die Aufgaben des Zeichenunterrichtes und vier kunsthistorische Aufsätze (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, vol. 3), pp. 173–188, esp. p. 188.

63 Eitelberger to Müller, 29 June 1877, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), pp. 309 f.

64 Müller to Laufberger, 22 January 1878, ibid., p. 354.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

This drama, with Müller extremely embarrassed about his delays, proceeded simultaneously with Eitelberger's determined efforts to lure him back to Vienna as a professor. This, indeed, seems to have always been his ultimate goal, for which the commission served as a strategic means. Eitelberger's initial offer of a professorship in 1874 had been rejected, but he renewed the invitation in November 1876 via the intermediary of Pettenkofen, knowing that Müller's financial hardships might motivate him to reconsider. In a letter that December, Eitelberger candidly discussed the need for "eine Lehrkraft, welche den modernen Anschauungen Rechnung trägt […]."[65] This is perhaps a reference to Müller's "Naturwahrheit" which Eitelberger praised in his 1881 article: "Die Natur zu verschönern, zu frisiren und zu schmücken oder zu stylisiren, ist nicht seine Sache."[66] In the official report to the Kaiser from 1877, Eitelberger emphasized his "ausgezeichnete künstlerische Individualität, welche überdies eine Richtung vertritt, die an der Wiener Akademie eine specielle Pflege bisher *nicht* erfahren hat."[67] Müller remained ambivalent, deeply concerned with a loss of freedom since, as he later wrote to Laufberger, he always lived "mit dem Motive" and would lose his abilities in an academy studio.[68] Eitelberger's intense desire to hire Müller eventually worked in the painter's favor and he was able to secure an agreement granting him a winter leave in addition to the summer vacation. He was appointed in June 1877 to begin teaching that fall in the general school and to run a Special School.

No sooner had the contract been signed, though, than Müller began contemplating a postponement of his arrival in Vienna. Having already committed to Georg Ebers to complete forty drawings in Egypt – as well as British commissions from Wallis – he agonized over his decision and the prospect of approaching Eitelberger, mindful also of the still unfinished *Markt in Cairo.* In the end, desperation led him to placate Eitelberger with statements of tenuous truthfulness, guaranteed to appeal to him. Müller wrote that he was looking forward to teaching dedicated students "[das] Studium der Natur, und der unerreichten alten Meister".[69] In an outright lie, he announced that this would be his last trip to Cairo because he had decided "in Wien ein ganz anderes Genre zu kultiviren". Anyway, he concluded, "hat der Orient nicht viele Liebhaber in Österreich."[70] Eitelberger concurred, at least with regard to Orientalist painting, citing the fate of those by Makart and Carl Rudolf Huber which "sind absolut unmöglich in Wien".

65 Eitelberger to Müller, 26 December 1876, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 277.
66 Eitelberger, Leopold K. Müller (cit. n. 4), p. 406.
67 Der Vortrag des Ministers Stremayer an den Kaiser, 10 June 1877, signed by Stremayr but written by Eitelberger, in: Zemen (ed.), Leopold Carl Müller (cit. n. 2), p. 306.
68 Müller to Laufberger, 25 October 1877, ibid., p. 327.
69 Müller to Eitelberger, 23 June 1877, ibid., p. 308.
70 Ibid., pp. 308 f.

He declared that he was "erfreut […] [über] Ihr[en] Entschluß Ihr Genre zu verändern und sich in Ihrer Heimat den orientalischen Themas ferner zu halten".[71] No such thing occurred and Müller left for Egypt in October, not returning until March. Four additional winters were also spent in Cairo during the 1880s.

Eitelberger, of course, came to greatly admire Müller's Egyptian paintings, as evidenced by his 1881 essay, and was ultimately vindicated by his decision to hire him. Müller was very popular with students and, through his teaching, founded an Austrian school of Orientalism that included his nephew Rudolf Swoboda, Charles Wilda, Johann Victor Krämer, and Franz Xaver Kosler.[72] Not surprisingly, Eitelberger began his 1881 article on Müller with a lengthy discussion of his training and teaching at the Academy, firmly inscribing him in a Viennese institutional genealogy that Eitelberger had helped to create. Through Eitelberger's encouragement of Müller's career and their shared understanding of genre painting, they both contributed to the formation of a type of Viennese Orientalism that favored the "true to life" everyday world of multi-ethnic Arab communities rather than fantasy images of eroticism and violence.

Eitelberger proved himself to be a patient and supportive friend. Despite the fact that both men were frequently foiled in obtaining their personal agendas, they maintained a cordial and diplomatic tone in their written correspondence. While Müller seems to have agonized the most when their goals diverged, it was Eitelberger who ultimately capitulated more frequently. After originally seeing potential in Müller's early work, he was open-minded and flexible enough to allow him to develop in unanticipated, and even initially unwelcome, directions. In the process, both grew and benefitted from this collaborative experience.

Credits: fig. 1: Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien (Leihgabe im Belvedere, Inv.-Nr. Lg 353). – figs. 2, 3: Wienbibliothek im Rathaus. – figs. 4, 5: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ANNO. – fig. 6: Sotheby's. – fig. 7: Private Collection.

71 Eitelberger to Müller, 29 June 1877, ibid., p. 310.

72 For information and illustrations on these painters, as well as Müller, see the following exhibition catalogues: E. Mayr-Oehring (ed.), Orient: Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 (Salzburg: Residenzgalerie), Salzburg 1997; E. Mayr-Oehring (ed.), Orientalische Reise: Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (exh.-cat. Vienna: Wien Museum), Vienna 2003; and A. Husslein-Arco/S. Grabner (eds.), Orient & Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters (exh.-cat. Vienna: Belvedere), Vienna 2012.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

EITELBERGER UND DIE ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Hubert D. Szemethy

Rudolf von Eitelberger und der Archäologe Otto Benndorf im Spiegel ihrer Korrespondenzen

Es kommt nicht allzu oft vor, dass gegenläufige Korrespondenzen zwischen zwei herausragenden Wissenschaftsvertretern des 19. Jahrhunderts in derartiger Dichte und Ausführlichkeit vorliegen wie im Fall von Rudolf von Eitelberger und dem Archäologen Otto Benndorf (1838–1907, Abb. 1), der seit 1872 ordentlicher Professor für Klassische Archäologie in Prag und ab 1877 als Nachfolger von Alexander Conze[1] Lehrstuhlinhaber in Wien war und später – nach dem Tod Eitelbergers – auch zum Begründer der Ausgrabungen in Ephesos und des *Österreichischen Archäologischen Instituts* wurde.[2] Seit 1872 standen die beiden in regem Briefwechsel, der ihr enges Zusammenwirken in unzähligen Angelegenheiten und die Verfolgung gleicher Ziele mit denselben Intentionen offenlegt. Dieser Schriftverkehr ist zu einem großen Teil einerseits im Nachlass Benndorfs in der Österreichischen Nationalbibliothek, andererseits im Nachlass Eitelbergers in der Wienbibliothek im Rathaus erhalten.

Um exakt zu sein, handelt es sich um 140 Briefe und Korrespondenzkarten von der Hand Eitelbergers im Nachlass Benndorfs in der Sammlung von Handschriften und alten Drucken der Österreichischen Nationalbibliothek[3] und um 120 Schreiben Benndorfs im Nachlass Eitelbergers in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek.[4] Ferner gibt es einige wenige Korrespondenzen mit den Frauen der beiden, und zwar

1 Zu Alexander Conze siehe den Beitrag von K. R. Krierer in diesem Band.

2 Zu Leben und Wirken Otto Benndorfs siehe A. Conze, Benndorf, Friedrich August Otto, in: Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog 12, 1907 [1909], S. 27–36; H. Kenner, Otto Benndorf, in: Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache (hg. von R. Lullies/W. Schiering), Mainz am Rhein 1988, S. 67 f.; H. Szemethy, Benndorf, Otto, in: Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon. Der Neue Pauly, Supplemente Bd. 6 (hg. von P. Kuhlmann/H. Schneider), Stuttgart 2012, Sp. 73 f.

3 Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken (im Folgenden ÖNB, HAD), Autogr. 640/18 bis 640/21.

4 Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung (im Folgenden kurz »WBR« genannt), H.I.N. 20.195 bis 20.316 . Einige unter verschiedenen Nummern inventarisierte Fragmente konnten bei der Sichtung zu kompletten Schreiben zusammengefügt werden, daher korreliert die Anzahl der Inventarnummern nicht mit der Anzahl der Schreiben.



Abb. 1: Otto Benndorf, um 1880, Fotografie Atelier Angerer Wien, Deutsches Archäologisches Institut, Archiv der Zentrale.

vier Schreiben von Jeanette von Eitelberger an Benndorf[5] und neun (5 + 4) von und an Sophie Benndorf mit Eitelberger.[6]

Aus der Summe dieses umfangreichen Schriftverkehrs ergibt sich eine enge Verbindung dieser beiden für die Geschichte ihres jeweiligen Faches und ihrer Institutionen (dem *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* und der Kunstgewerbeschule sowie der Prager und Wiener Universität bzw. den Archäologischen Sammlungen an diesen) so bedeutenden Gelehrten, was sich auch aus Nachrufen und anderen Quellen erschließen lässt.

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Korrespondenz, wie mehrfach nachgewiesen werden kann, alles andere als lückenlos ist. Verteilt auf die Jahre sind die Korrespondenzen bezüglich ihrer Ausführlichkeit und Auswertbarkeit überdies unterschiedlich. Briefe aus der Prager Zeit Benndorfs etwa enthalten sehr detaillierte Nachrichten und sind in vielfacher Hinsicht aufschlussreich, dagegen sind mehrere Schreiben aus Benndorfs Wiener Jahren bis zum Tode Eitelbergers relativ ›mager‹ – was aber nicht unbedingt verwundert. Wenn

5 ÖNB, HAD: Autogr. 640/17.

6 WBR, H.I.N. 20.318 bis 20.322; ÖNB, HAD: Autogr. 640/19-4 und 19; 640/20-7 und 30. Diese Briefe stehen vorwiegend im Zusammenhang mit den Expeditionen ihres Mannes nach Karien und Lykien.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

man sich in Wien über komplexe Themen etwas mitzuteilen hatte, besuchte man sich gegenseitig und besprach die Agenden persönlich. Häufig liest man da – so oder ähnlich: »Ich werde in den nächsten Tagen suchen Sie früh morgens in Ihrem Bureau anzutreffen, um mir für einige Dinge Ihren freundlichen Rath zu erbitten.«[7] Worum es bei diesen Unterredungen im Detail ging, ergibt sich oft aus nachfolgenden Schreiben allerdings nicht.

Erste Kontakte und Reise nach Siebenbürgen

Wann das erste persönliche Zusammentreffen der beiden stattfand, lässt sich nicht exakt bestimmen. Einem dem Berufungsakt Benndorfs an die Prager Universität beigelegten Promemoria Eitelbergers vom 13. März 1872[8] ist allerdings zu entnehmen, dass er Benndorf »aus persönlichem Umgange, von meinem Aufenthalte in Rom« – wohl zwischen 1865 und 1868, als Benndorf unter anderem als Stipendiat des *Instituto di Corrispondenza Archeologica*[9] in Rom weilte – kennengelernt und »ihn in der jüngsten Zeit wieder in München gesehen« hatte, nämlich im Wintersemester 1871/72, als Benndorf hier eine Honorarprofessur innehatte. Dieses Promemoria mit einer äußerst positiven Einschätzung der wissenschaftlichen Befähigung Benndorfs war nicht unerheblich für seine Berufung nach Prag.

Die ersten direkten Briefe datieren aus dem April 1872. Von Wien aus half Eitelberger dem jungen, auf den neu begründeten Lehrstuhl in Prag berufenen Kollegen, wo immer und so gut er konnte. Regelmäßig finden sich in Eitelbergers Schreiben Sentenzen wie: »Was ich dafür thun kann, werde ich gerne thun.«[10]

So war Eitelberger beispielsweise beim Aufbau einer Bibliothek behilflich, da Benndorf in Prag in seinem Fach »tabula rasa« vorgefunden hatte[11], und unterstützte Benndorf bei der Anlage einer vorwiegend aus Gipsabgüssen bestehenden archäologischen

7 Brief Benndorfs aus Wien an Eitelberger, 12.11.1877 (WBR, H.I.N. 20.263).

8 Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv/Finanz- und Hofkammerarchiv, Cultus- und Unterrichtsministerium, Personalakt Benndorf (5 Prag Phil), 3307 ex 1872.

9 Zur Geschichte des Instituto di Corrispondenza Archeologica siehe A. Michaelis, Geschichte des Deutschen Archäologischen Instituts 1829–1879. Festschrift zum einundzwanzigsten April 1879, Berlin 1879; H. Blanck, Vom *Instituto di Corrispondenza Archeologica* zum Reichsinstitut. Die deutsche Archäologie und ihre Italienerfahrung, in: Deutsches Ottocento. Die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento (hg. von A. Esch/J. Petersen), Tübingen 2000, S. 235–255; G. Maurer, Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols 1817–1918, Regensburg 2005, bes. S. 65–83.

10 Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 23.03.1874 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-10).

11 Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 14.04.1872 (WBR, H.I.N. 20.218).

Sammlung, die im Clementinum untergebracht war. Eitelberger sandte Benndorf Ratschläge und Verzeichnisse von Gipsabgüssen, die vom *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* in Wien günstig zu beziehen waren: »[D]er Preis der Gipsabgüße ist selbstverständlich ohne Kiste u[nd] Verpackung.«[12] Er wirkte ferner auf den Minister für Cultus und Unterricht Carl Ritter von Stremayr ein, damit dieser Benndorfs Berufungsanträge für Bibliotheksausstattung und Sammlung wohlwollend prüfe. Der Minister genehmigte diese Anträge auch umgehend und ermöglichte im Folgejahr sogar den Ankauf einer originalen, aus Athen stammenden Herme, die auf der Wiener Weltausstellung 1873 angeboten worden war (Abb. 2).[13] Wie rasch die Prager Sammlung wuchs und wie viele Objekte aus den Verzeichnissen des *Österreichischen Museums* ausgewählt wurden, darüber gibt das bereits 1873 von Otto Benndorf herausgegebene Verzeichnis hinreichend Auskunft.[14]

Immer wieder ist in den Korrespondenzen die Rede von erfolgten oder anstehenden Berufungen von Professoren nach Prag, unter anderem auch vom Wunsch Benndorfs, in Prag Otto Hirschfeld als Professor für Alte Geschichte und einen Gräzisten an seine Seite gestellt zu bekommen – ersteres klappte[15], letzteres war trotz Eitelbergers Einsatz nicht zu erreichen. Alle in die engere Wahl kommenden Kandidaten waren nicht ausreichend qualifiziert, sodass Benndorf in einem Brief an Eitelberger im November 1872 mit dem Hinweis, »daß für die hiesigen Verhältnisse eine problematische Berufung schlimmer als gar keine sein würde«, feststellen musste: »Es würde in der That

12 Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 14.04.1872 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-1).

13 Die Herme war danach mehrere Jahre Schmuckstück der Prager Archäologischen Sammlung, ehe sie 1896 durch Tausch in die Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums kam. Vgl. Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 25.07.1873 (WBR, H.I.N. 20.228): »Inliegend erlaube ich mir Ihnen einen Abdruck aus der heutigen Bohemia zu senden, der Sie von einer vortrefflichen Acquisition, mit der uns der Minister beschenkt hat, unterrichten wird.« Der Beitrag der Bohemia wird fast wortgenau wiederholt in der Wiener Zeitung, Nr. 173, 26.07.1873, S. 320 (›Eine antike Sculptur.‹). Zum Objekt siehe [O. Benndorf], Verzeichnis der Archaeologischen Sammlung im Clementinum zu Prag, Prag 1873, S. 20 Nr. 201; H. D. Szemethy, Wissenschaftliche Korrespondenzen Otto Benndorfs mit Grazer Universitätsangehörigen, in: 150 Jahre Archäologie und Geschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz. Gedanken zur steirischen Geschichte und deren Erforschung (hg. von E. Trinkl), Wien 2016, S. 31–43, bes. S. 32 mit Anm. 12 und 13. Zwei identische Abgüsse, durch Vermittlung Eitelbergers im *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* hergestellt, befinden sich heute in der Abgusssammlung des Instituts für Archäologie der Universität Graz, Inv.-Nr. D 152.

14 [Benndorf], Verzeichnis (zit. Anm. 13).

15 H. D. Szemethy, Otto Benndorf (1838–1907) und Otto Hirschfeld (1843–1922) – Wissenschaftliche Korrespondenzen zum Beginn der Alten Geschichte und der Klassischen Archäologie an der Universität Prag, in: Antike Welten – Althistorische Forschungen in Österreich. Akten des 16. Österreichischen Althistoriker_innen-Tages, 17.–19. November 2016 (hg. von K. Schnegg/B. Truschnegg/M. Pohl), Innsbruck 2018, S. 45–76.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 2: Hekataion in Hermengestalt, 2./1. Jh. v. Chr., Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung.

ein empfindlicher und nicht zu reparirender Schaden sein, wenn unserer Ueberfülle an halben Kräften eine neue hinzugefügt werden sollte.«[16]

Benndorf wiederum entsprach Eitelbergers Wünschen, durch Vorträge an den öffentlichen Donnerstagsvorlesungen im *Österreichischen Museum* an der Popularisierung wissenschaftlicher Ergebnisse teilzunehmen[17] und durch eine gemeinsam mit Otto Hirschfeld veranstaltete Reise nach Siebenbürgen im Jahr 1873 an der Museographie

16 Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 17.11.1872 (WBR, H.I.N. 20.223).

17 Zur Rolle der für das Publikum unentgeltlichen Vorlesungen im Museum, die »den wesentlichsten Bestandteil des Bildungsprogramms des Museums [bildeten], das von Eitelberger zugleich als ›Anschauungsunterricht für Kunst‹, als Instrument der ›Volks- und Geschmacksbildung‹ sowie als Bestandteil der Unabhängigkeitsbestrebungen der österreichischen Industrie begriffen wurde«, siehe R. Stalla (unter Mitarbeit von A. Zeese), »Künstler und Gelehrter« – Der Universalist Camillo Sitte. Ein Eitelberger-Schüler im Umfeld der »Wiener Schule für Kunstgeschichte«, in: R. Stalla (Bearb.), Camillo Sitte. Gesamtausgabe. Schriften und Projekte, 5. Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte, Wien u.a. 2010, S. 9–86, bes. S. 18–34 (Zitat S. 20). – Vgl. dazu auch G. Fabiankowitsch, Das Vermittlungsprogramm des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Ausst. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 175–192, bes. S. 184–192; A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin/München 2009, S. 60–64.

Österreichs mitzuarbeiten.[18] Hirschfeld sollte dabei die Aufnahme von neuen, bislang unbekannten oder lediglich »in ungarischer Sprache in Zeitschriften veröffentlicht[en] [Steinen,] die über den Publicationsort nur in seltenen Fällen hinaus dringen«[19], betreiben. Dafür war er zur gründlichen Reisevorbereitung auf den dritten Band des *Corpus Inscriptionum Latinarum* angewiesen, der unter anderem Ungarn und Siebenbürgen enthielt und der ihm unmittelbar nach Erscheinen von Theodor Mommsen Ende Juni zugesandt worden war. Dagegen sah Benndorf seine Aufgabe bei dieser Reise,

> in Uebereinstimmung mit Ihren [d.h. Eitelbergers] Wünschen, in möglichst umfaßender museographischer Aufnahme römischer Sculpturen und Anticaglien, namentlich in öffentlichen und privaten Sammlungen. Nebenher will ich stetes Augenmerk auf altrömische Architectur und, wo ein Bedürfniß dafür sich ergeben sollte, gelegentlich, auf bedeutendere Werke späterer Kunstepochen richten. Obgleich ich in letzterer Hinsicht nicht an eigentliche Erforschung denken kann, so bliebe doch möglich, daß auch zufällig gesammelte Notizen späterhin der Expedition eines Fachmanns für mittelalterliche oder neuere Kunst von Nutzen wären, da Siebenbürgen wohl zu den wenigst besuchten Ländern der Monarchie gehört. Auch müßte ich bedacht sein, von wichtigen unbekannten Denkmälern der römischen Kunst Zeichnungen und Photographien zu sammeln.[20]

Beide Wissenschaftler erstatteten Eitelberger von der Reise brieflich vorläufige Berichte und legten im Anschluss an die Reise in Absprache mit Eitelberger die Ergebnisse im Druck vor.[21]

Ankauf und Ausstellung antiker Originale

Auf dieser Reise hatte Benndorf in Bukarest in der Sammlung des Majors Dimitrie Papasoglu, »der ein ansehnliches Antiquitätencabinet besitzt«, eine Bronzemaske ent-

18 Brief Eitelbergers [aus Wien] an Benndorf, ohne Datum, aber wohl aus der ersten Julihälfte 1873 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/21-33): »Die Hauptsache ist zu wissen, was existirt in Siebenbürgen in Museen u[nd] Sammlungen an Kunstdenkmälern oder Alterthümern.«

19 Brief Hirschfelds aus Prag an Eitelberger, 09.07.1873 (WBR, H.I.N. 20.974).

20 Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 08.07.1873 (WBR, H.I.N. 20.227).

21 O. Benndorf/O. Hirschfeld, Vorläufiger Bericht über eine archaeologisch-epigraphische Reise in Dacien, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 18, 1873, S. 328–333; O. Hirschfeld, Epigraphische Nachlese zum Corpus Inscriptionum Latinarum vol. III aus Dacien und Moesien, in: Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 77, 1874, S. 363–429.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

deckt und aufgenommen, die ihm »die Befürwortung selbst einer bedeutenden Ausgabe zu verdienen schien«. Sofort telegrafierte er nach Wien und empfahl Eitelberger deren Acquisition. Die Antwortdepesche ermächtigte ihn aber nur, in Vorverhandlungen mit dem Besitzer einzusteigen, der »den Werth seines Besitzes sehr wohl kannte. […] Mit klingender Münze in der Hand u[nd] zu raschem Abschluß ermächtigt zweifle ich nicht daß ich das seltene Monument für einen bedeutend billigern Preis erworben haben würde.« Vom hohen wissenschaftlichen Wert dieses Objekts überzeugt, brachte Benndorf davon »eine Photographie mit, die leider keinen genügenden Begriff gibt. Weitere Verhandlungen wären durch den Consul möglich, jedesfalls aber erst nach einer längeren Pause, da bei der überspannten Art dieses Sammlers eine Steigerung des Preises sonst zu befürchten wäre.«[22]

Diese Maske erregte großes Aufsehen in Wien und führte dazu, dass sie auf Vermittlung Benndorfs im März des darauffolgenden Jahres von Eitelberger für das *Österreichische Museum* für 2000 Francs angekauft wurde[23] (Abb. 3): »Heut erhielt ich die Bronzemaske aus Bukarest. Trotzdem die Patina durch Säure entfernt ist, ist dieselbe außerordentlich schön u[nd] nicht theuer.«[24]

Derartige Ankäufe von antiken Originalen wie auch von Gipsabgüssen vermittelte Benndorf mehrmals für Eitelbergers Museum.[25] Konnte Eitelberger Objekte aus finanziellen Gründen nicht erwerben, so präsentierte er solche gelegentlich in seinem

22 Die vorangehenden Zitate aus einem Brief Benndorfs aus Orsova an Eitelberger, 16.09.1873 (WBR, H.I.N. 20.231).

23 Hauptinventar Rot Inv.-Nr. 1397, Spezial-Inventar Nr. Br 242, inventarisiert am 19.03.1874. Die Maske wurde 1940 vom Kunsthistorischen Museum übernommen. Zur Maske siehe Benndorf/Hirschfeld, Vorläufiger Bericht (zit. Anm. 21), S. 332; O. Benndorf, Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken, Wien 1878, S. 24–26, Nr. 17 mit Taf. X. – Major Papasoglu bot bald danach auch den Rest seiner Sammlung zum Ankauf an (Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 16.05.1874 [WBR, H.I.N. 20.237]), Eitelberger musste aber ablehnen, vgl. Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 25.06.1874 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-16): »In Bukarest kann ich keine Ankäufe machen, – unsere Fonds sind erschöpft.«

24 Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 18.03.1874 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-9). Im Juni desselben Jahres wurde die Maske in Wien geformt und danach für Benndorfs Sammlung nach Prag geschickt, siehe Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 08.06.1874 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-14). Sie befindet sich noch heute unter der Inv.-Nr. I 272 in der Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Karls-Universität in Prag (freundlicher Hinweis Peter Pavúk).

25 Vgl. z. B. einen Brief Benndorfs aus Wien an Eitelberger, 13.07.1880 (WBR, H.I.N. 20.276): »ich […] möchte Ihnen nun schriftlich mittheilen, daß ich in Ternitz an der Südbahn bei dem Ingenieur Hamburger eine auserlesen feine und reiche Sammlung attischer Vasen Terracotten Bronzen geschnittener Steine und Gläser gesehen habe. Sie gehört Prof. Rhusopulos in Athen und dem genannten Verwandten von ihm gemeinsam, und soll so rasch als möglich verkauft werden. […] Ich habe einen ganzen Tag mit geringer Unterbrechung bis in die Abenddämmerung zur Musterung



Abb. 3: Weibliche Gesichtsmaske, 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr., Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung.



Abb. 4: Palais Lanckoroński, Jacquingasse 16-18, Wien, Freskensaal mit dem Erotensarkophag im Zentrum, Ansichtskarte, vermutlich um 1910.

der Sammlung verwandt, und kann versichern, daß ein solcher Schatz nicht sobald zum zweiten Male in die Nähe von Wien kommen wird.«

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Museum in der Hoffnung, dass sich zumindest ein Wiener Käufer fände.[26] In einem Fall tritt Benndorf selbst auf einer seiner Reisen als Käufer von Objekten für das *Österreichische Museum* in Erscheinung.[27] Benndorf regte darüber hinaus aber auch die Ausstellung von einzelnen antiken Objekten oder größeren Sammlungen an, etwa jener des Grafen Karl Lanckoroński, die dieser aus Pamphylien nach Wien gebracht hatte und deren Herzstück ein später auch im Palais Lanckoroński ausgestellter Erotensarkophag war (Abb. 4).[28]

Das Rudolfinum in Prag

Großen Raum nimmt in den Briefen während Benndorfs Prager Zeit von 1872 bis 1877 das Projekt eines sogenannten Künstlerhauses für Prag ein, das für kunstwissenschaftliche Sammlungen und Musikaufführungen Platz bieten sollte.[29] Für die Realisierung

26 So z. B. geschehen mit zwei Antiken – einer Doppelherme des Sophokles und Euripides und einer Brunnengruppe –, um deren Präsentation Benndorf gebeten hatte, siehe Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 13.11.1884 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/21-17): »Verehrter College! Für Antiken, die von Ihnen empfohlen sind, haben wir immer Platz. Sie werden sobald sie ankommen […] aufgestellt werden im Säulenhofe.« Vgl. bezogen auf diese beiden Antiken: Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrirte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik und Literatur, 9, Nr. 2, 10.01.1885, S. 29 (G. R.): »Die beiden Stücke, welche zu den schönsten und seltensten Werken gehören, die uns von griechischen Bildhauern erhalten blieben, sind im Besitze eines römischen Kunstfreundes, doch es steht zu hoffen, dass die Antiken hier verbleiben, umsomehr, als Wien bekanntlich keinen Ueberfluss an griechischen Originalwerken hat.«

27 H. D. Szemethy/K. Zhuber-Okrog, Erwerbungen der archäologischen Expedition nach Kleinasien unter Otto Benndorf im Jahre 1881, in: Angekommen auf Ithaka. Festgabe für Jürgen Borchhardt zum 80. Geburtstag (hg. von F. Blakolmer/M. Seyer/H. D. Szemethy), Wien 2016, S. 251–276, bes. S. 264–270.

28 Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 12.01.1885 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/21-24): »Heut habe ich den Sarkophag angesehen, den Lanckoronski mitgebracht hat. Er wird in einigen Wochen im Museum aufgestellt werden, mit allen Gegenständen, die L[anckoroński] aus Rhodos u[nd] Pamphilien mitgebracht hat. Der Sarkophag ist ein Prachtstück künstlerisch u[nd] technisch von hohem Interesse […].« Zur Ausstellung siehe J. von Falke, Die Kunstgegenstände und Alterthümer des Grafen Karl Lanckoronski im österreichischen Museum, in: Wiener Zeitung, Nr. 140, 21.06.1885, S. 3–5.

29 Vgl. Brief Benndorfs aus Prag an seinen in Bonn wirkenden Freund und Kollegen Reinhard Kekulé, 22.02.1874 (ÖNB, HAD: Autogr. 667/7-4): »Eitelb[erger] der Allmächtige ist für diesen Bau gewonnen, der Minister interessirt sich speciell dafür […].« – Zum Rudolfinum siehe M. Marek, »Monumentalbauten« und Städtebau als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne (hg. von F. Seibt), Frankfurt am Main 1995, S. 149–233, bes. S. 184–189 mit Anm. auf S. 400 f.; I. Rentsch,

dieses unter dem Namen Rudolfinum bekannten Gebäudes, das die Böhmische Sparkasse von dem Architekten Josef Zitek und dessen Schüler Josef Schulz in den Jahren 1876 bis 1884 errichten ließ, arbeitete Benndorf eng mit dem in Prag wirkenden Kunsthistoriker Alfred Woltmann und mit Eitelberger zusammen, der in Wien unmittelbaren und permanenten Kontakt zum Minister hatte. Gerne hätten Benndorf und Eitelberger es gesehen, wenn in diesem Gebäude auch Platz für die universitäre archäologische Sammlung gewesen wäre, doch lehnte dies die Böhmische Sparkasse ab: »Man wünscht keine weitere Complication des ohnehin sehr getheilten und zusammengesetzten Projectes und man perhorrescirt jede Einmischung von Seiten des Staates. Ein enger Horizont lässt sich eben auf keinem Procrustesbette erweitern.«[30]

Benndorf wurde dennoch nicht müde, sich für das Rudolfinum-Projekt einzusetzen. Und als es nach einer entscheidenden Komiteesitzung am 12. November 1874 in die Wege geleitet war, brach die ganze aufgestaute Spannung Benndorfs, der wochenlang täglich und stündlich »mit dem hiesigen Philisterthum nach allen Seiten« zu kämpfen gehabt hatte, förmlich aus ihm heraus:

> Die Verpfuschung dieser Angelegenheit wäre für Prag eine nicht wieder gutzumachende Sünde gewesen; daß sie die rechte Form erhält und an den rechten Mann kommt, wird auf viele Jahre hinaus einen Wendepunkt in unsern ganzen Kunstzuständen hervorbringen. Eben weil ich von der großen Wichtigkeit durchdrungen war, und wie hier die Dinge liegen, leider Gottes ganz allein die Verantwortlichkeit empfand (Woltmann ist ja spät angekommen, kennt noch wenig Leute und fängt erst an locale Interessen zu bekommen, hat mich aber in manchen Dingen sehr dankenswerth unterstützt) bin ich rücksichtslos nach allen Seiten mit meiner Ueberzeugung vorgegangen und habe mich nicht gescheut, mich persönlich zeitweis stark zu exponiren. Es war und ist mir gleich was für Motive man mir unterlegt und wie man mein Agitiren betitelt. Ich gewinne dann auch Zeiten, wo ich ganz zurücktrete und habe die Ueberzeugung, daß uninteressirtes Einstehen für öffentliche Interessen, auch wenn es viele verletzt auf die Dauer doch nicht ganz verkannt werden kann, wenigstens nicht von den Bessern. Freilich was muss man selbst von diesen sich unter der Hand sagen lassen![31]

Ein Monumentalbau zwischen den Fronten. Das ›Künstlerhaus‹ Rudolfinum in der Prager Musikwelt des 19. Jahrhunderts, in: Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société (hg. von H. E. Bödeker/P. Veit/M. Werner), Berlin 2008, S. 227–255; M. Marek, Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 192, Abb. 110–113.

30 Brief Benndorfs [aus Prag] an Eitelberger, ohne Datum, aber vermutlich nach dem 20. und vor dem 25.12.1873 (WBR, H.I.N. 20.208).

31 Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 13.11.1874 (WBR, H.I.N. 20.243).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

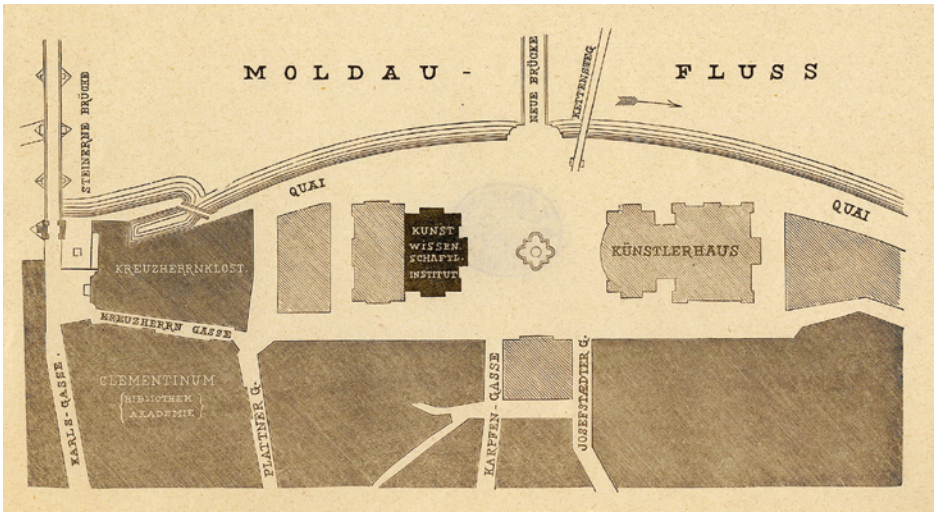


Abb. 5: Holzschnitt mit Veranschaulichung der Lage des geplanten Künstlerhauses und kunstwissenschaftlichen Instituts, beigelegt dem Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 20. Jänner 1875, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Beilage zu H.I.N. 20.247.

Nicht belohnt wurde dagegen der unermüdliche Einsatz Benndorfs und Eitelbergers für ein selbstständiges universitäres kunstwissenschaftliches Institut, dem auch die archäologische Sammlung angeschlossen werden sollte, im Süden des Platzes gegenüber dem Künstlerhaus (Abb. 5). Eitelberger hatte gewisse Parteiungen richtig eingeschätzt, als er Benndorf berichtete, dass diese »immer Zeter u[nd] Mordio« schlagen, »wenn von Kunst die Rede ist; u[nd] es muß den Herren immer klar gemacht werden, daß es sich um ein eminent volkswirthschaftliches Interesse handelt. Dann capieren sie es.« Der rein wissenschaftliche Gesichtspunkt wäre »dort sehr schwer durchzubringen«.[32] Das Projekt kam nicht zur Ausführung, es fiel den Sparplänen der Regierung zum Opfer.

Zur Situation an der Prager Universität

In Prag sah man sich durch solche und andere von Wien ausgehende, das Entwicklungspotenzial der Prager Universität einschränkende Entscheidungen zurückgesetzt, weil man zu erkennen glaubte, »daß es den Wienern – abgesehen von Politik – ganz

32 Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 22.07.1874 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-17).

gleichgiltig sei was in Prag geschehe«.[33] Benndorf berichtete Eitelberger daher regelmäßig und ausführlich über die allgemeine Stimmung in Prag, damit Eitelberger, der selbst oft mit den Entscheidungen des Ministeriums unzufrieden war,[34] bei Gesprächen im Ministerium die Dinge ins rechte Licht rücken konnte.

Insbesondere über den im Laufe der Jahre immer fanatischeren Nationalitätenkonflikt, über disziplinlose Studierende, die Professoren insultierten, über Demonstrationen, Tumulte und Handgreiflichkeiten zwischen tschechischen und deutschen Studenten, die Räumung der Universität durch Polizeieinheiten wurde Eitelberger laufend und eingehend unterrichtet. Agiert Benndorf bei derartigen Begebenheiten mitunter sehr emotional (»Nach neuerlich heruntergekommenen Rescripten […] wird die Situation wirklich unbehaglich. Die letzten Vorfälle sind zum Rothwerden.«[35]), so versucht Eitelberger, der in seinen Schreiben stets abgeklärter ist, beruhigend auf ihn einzuwirken:

> Seit 1847 bereits Dozent an der Wiener Universität, seit 1845 Assistent habe ich alle Unterrichtskämpfe durchgemacht. Bin daher ein alter Soldat, der das Kämpfen gewohnt, u[nd] die wechselvollen Kriegsjahre kennt. Ich laße mich nicht aus dem Gleichgewichte bringen, – obwohl oder weil ich weiß, daß die Zeit bewegter ist im Innern, als es äußerlich den Anschein hat, ist Ruhe u[nd] Vorsicht nöthiger, denn je. Sie würden sich wundern, wenn Sie meine Lebenserfahrungen wüßten ! gut, daß ich sie hinter mir habe. Leider verläßt mich jetzt oft die physische Kraft.[36]

Dass er sich über Benndorfs Berufung nach Wien nach dem Weggang Alexander Conzes überaus freute, ist nach den geschilderten Prager Verhältnissen daher mehr als verständlich: »Ich hoffe, daß Sie sich sehr bald in Wien heimisch fühlen werden. […] jedenfalls werde ich Sie sofort aufsuchen, sobald ich erfahre, daß Sie hier sind.«[37] Durch die räumliche Nähe in Wien intensivierte sich das Zusammenwirken der beiden in der Folge erheblich.

33 Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 31.10.1874 (WBR, H.I.N. 20.241).

34 Vgl. Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 30.11.1874 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-23): »Ueber d[ie] Universitätsfragen bin ich ganz ununterrichtet, u[nd] halte mich gänzlich fern. Ich bin mit dem, was im Ministerium geschieht, gar nicht einverstanden.«

35 Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 21.07.1875 (WBR, H.I.N. 20.253).

36 Brief Eitelbergers aus Marienbad an Benndorf, 22.06.1875 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-31).

37 Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 05.09.1877 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-44).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Benndorfs Expeditionen nach Karien und Lykien

Dieses Zusammenwirken lässt sich besonders eindrücklich aus der umfangreichen Korrespondenz Benndorfs mit Eitelberger in Zusammenhang mit den archäologischen Expeditionen nach Karien und Lykien in den Jahren 1881 und 1882 herauslesen. Im Zuge dieser Unternehmungen konnten das sogenannte Heroon von Gjölbaschi-Trysa wiederentdeckt und der Reliefschmuck und ein Sarkophag für die Sammlungen des Kaiserhauses gesichert werden.[38] Eitelberger hatte am Erfolg dieser Expeditionen beachtlichen Anteil. Von den ersten Überlegungen Benndorfs über die Antragstellung beim Minister im März 1880 – stets bekräftigte Eitelberger: »Was ich dafür thun kann, werde ich mit größtem Vergnügen thun. Sagen Sie mir, ob u[nd] wann ich eingreifen kann.«[39]

Das waren keine bloßen Lippenbekenntnisse, wie wir aus Briefen und offiziellen Akten immer wieder erfahren. Eitelberger stellte Kontakte zu Vertretern der involvierten Ministerien her, auch zu mehreren hohen Persönlichkeiten des Adels und des Wiener Bürgertums, die die Unternehmungen ideell und finanziell förderten und sich zu einer Gesellschaft für archäologische Erforschung Kleinasiens zusammenfanden. Regelmäßig beschleunigte Eitelberger den Aktenlauf, mahnte zu Umsicht und unterstrich dabei die Interessen Österreichs gegenüber anderen Staaten, vor allem Deutschland. Hier klingt der friedliche Wettstreit der Nationen an, in den Eitelberger im Bereich des Kunstgewerbes mit der Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* und Conze im Bereich der archäologischen Forschungen mit den Samothrake-Expeditionen der Jahre 1873 und 1875 eingetreten war.[40]

---

38 H. D. Szemethy, Die Erwerbungsgeschichte des Heroons von Trysa. Ein Kapitel österreichisch-türkischer Kulturpolitik, mit einem Beitrag von Ş. Pfeiffer-Taş, Wien 2005.

39 Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 07.04.1880 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/19-3).

40 R. Eitelberger von Edelberg, Die Museen für Kunstindustrie und der Anschauungsunterricht für Kunst, in: Oesterreichische Revue, 1, 1863, S. 279–297; T. Pirsig-Marshall, London/Wien. Einfluß und Wirkung der englischen Idee. Das Vorbild South Kensington Museum, in: Noever (Hg.), Kunst und Industrie (zit. Anm. 17) S. 30–40. – Dass Kaiser Franz Joseph I. in seiner Thronrede am 24. April 1873 die Wiener Weltausstellung dezidiert zu einem »friedlichen Wettstreit aller Culturvölker der Erde« erklärte, kommt daher nicht von ungefähr; siehe G. Kolmer, Parlament und Verfassung in Oesterreich, II. 1869–1879, Wien/Leipzig 1903, S. 272. – Nach Ch. Zintzen, Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert, Wien 1998, S. 139 dienten archäologische Erfolge »nun nicht mehr nur zur Erweiterung der *terrae cognitae* auf der Karte des Wissens, sondern auch als machtvolle Manifestationen im Spannungsfeld institutioneller und nationaler Konkurrenz.« Vgl. H. D. Szemethy, Die österreichischen Samothrake- und Trysa-Expeditionen im Lichte des friedlichen Wettstreits der Nationen – Politische Hintergründe, Methoden und Öffentlichkeitsarbeit, in: Wissenschaftliche Forschung in Österreich 1800–1900. Spezialisierung, Organisation, Praxis (hg. von Ch. Ottner/G. Holzer/P. Svatek), Göttingen

Eitelberger stellte Fotos dieser Reise Benndorfs – vom Erdbeben auf Chios – im *Österreichischen Museum* aus, Kisten mit während der Reisen getätigten Erwerbungen wurden an ihn geschickt und im Museum sicher verwahrt. Nachdem die Trysa-Reliefs in Wien eingetroffen waren, half Eitelberger, ihre Bedeutung in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Im *Österreichischen Museum* hielt Benndorf am 30. November 1882 seinen Aufsehen erregenden Vortrag, über den zahlreiche Zeitungen berichteten.[41] Eitelberger vermittelte fortan Personen, die die lykischen Friese besichtigen wollten, und setzte sich mit Benndorf und anderen für deren öffentliche Ausstellung und für einen bescheidenen Neubau ein, »in dem das Monument selbst, nicht der moderne Architekt die Hauptsache wäre«.[42] Schließlich hätte man auch in Berlin für die pergamenischen Funde auf der Museumsinsel ein eigenes Museum geplant.[43]

Aus dem Neubau für die Friese des Heroons von Trysa wurde nichts. Jahrzehntelang waren die Objekte im Bilderdepot des *Kunsthistorischen Museums* ausgestellt. Und die aktuelle Präsentation in der Antikensammlung offenbart das bis zum heutigen Tag anstehende Desiderat in der Wiener Museumswelt.

Weitere Inhalte der Korrespondenzen

Noch vieles andere mehr erfahren wir aus dem Briefwechsel zwischen Benndorf und Eitelberger, worauf aus Platzgründen nicht näher eingegangen werden kann. Es geht unter anderem um die Anfertigung von Gipsabgüssen, auch von Wandtafeln, die Benn-

2015, S. 117–148. – Zur Bedeutung der Samothrake-Grabungen für die kunstwissenschaftliche Bewegung in Österreich siehe R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Wien 1878, S. 43–46.

41 Zu diesem Vortrag siehe H. D. Szemethy, Die österreichischen Trysa-Expeditionen im Bewußtsein der Öffentlichkeit des 19. Jhs., in: Akten des 9. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Paris Lodron-Universität Salzburg, 6.–8. Dezember 2001 (hg. von B. Asamer/W. Wohlmayr), Wien 2003, S. 195–199, bes. S. 197; Szemethy, Erwerbungsgeschichte (zit. Anm. 38), S. 180f.

42 Brief Benndorfs [ohne Ort] an Eitelberger, ohne Datum (vermutlich Juni/Juli 1884) (WBR, H.I.N. 20.211). Vgl. W. Oberleitner, Das Heroon von Trysa. Ein lykisches Fürstengrab des 4. Jahrhunderts v. Chr., Mainz 1994, S. 62–67.

43 Benndorf war durch Kontakte mit Alexander Conze und Richard Schöne über derartige Pläne informiert, und auch Eitelberger hatte sich durch eine Erkundungsreise über die Situation der Berliner Museen ein klares Bild machen können, vgl. R. Eitelberger von Edelberg, Ein Ausflug nach Berlin im Frühjahr 1882, Wien 1882.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

dorf für einen Zyklus öffentlicher Vorträge über griechische Tempel benötigte[44]; um die von Benndorf gewünschte Einrichtung einer Kunstgewerbeschule in Prag, mit der »von Seite des Staates der zweitgrößten Stadt ein größerer Antheil an der von Wien ausgehenden österreichischen Kunstbewegung gegeben werde als bisher«[45]; um Befürwortung und Unterstützung diverser Anträge Benndorfs im Ministerium, z. B. für eine Bereisung von Dalmatien im Herbst 1878 oder für die Herstellung eines Modells der Nike von Samothrake, »welches nach Maßgabe aller erhaltenen Theile und der lose erhaltenen Fragmente ergänzt wurde«[46], im Atelier von Caspar von Zumbusch; um Schriftentausch, die Anfertigung von Zeichnungen und Publikationsgenehmigungen von Objekten des *Österreichischen Museums;* um die Gründung eines Museums für Gipsabgüsse in Wien[47]; um Eitelbergers Teilnahme an den Feierlichkeiten anlässlich der fünfzigjährigen Gründungsfeier des *Archäologischen Instituts* in Rom; um Glückwünsche zu Geburtstagen und Auszeichnungen, zum Jahresbeginn, zur Genesung von Krankheiten. Natürlich geht es auch um Universitäres: die Habilitation Franz Wickhoffs; den Neubau der Wiener Universität; um Moriz Thausing, dessen tragischen Tod[48], den nach Eitelbergers Ableben nicht weiter verfolgten Plan einer Gedenktafel für Thausing im Arkadenhof der Universität, um dessen Nachfolge an der Universität; auch um Eitelbergers eigene Nachfolge.

44 Brief Eitelbergers aus Wien an Benndorf, 20.12.1873 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-7): »Ich freue mich sehr, daß Sie öffentliche Vorlesungen über griech[ische] Tempel halten, u[nd] daß damit in Prag der Anfang gemacht wird, für Kunstbildung im Großen zu sorgen.«

45 Brief Benndorfs aus Prag an Eitelberger, 13.11.1874 (WBR, H.I.N. 20.195 = Fortsetzung von H.I.N. 20.243). Eitelberger versuchte jedoch, Benndorfs Reformeifer ein wenig zu bremsen, und gab in seinem Antwortbrief aus Wien an Benndorf vom 15. November 1874 zu bedenken (ÖNB, HAD: Autogr. 640/18-21): »Ich meine nur man möchte sich hüten, eine Copie der Wiener Kunstgewerbeschule zu machen, man muß in Prag die Anforderungen herabstimmen. […] Wenn man alles zugleich erreichen will, erreicht man nichts.«

46 Kopie eines Schreibens von Otto Benndorf aus Wien an Karl Ritter von Stremayr, 03.061879 (WBR, H.I.N. 20.317). Zu diesem Modell siehe A. Conze/A. Hauser/O. Benndorf, Neue archaeologische Untersuchungen auf Samothrake, Wien 1880, S. 57–59 mit Abb. 25a. b.

47 Brief Benndorfs aus London an Eitelberger, 24.08.1884 (WBR, H.I.N. 20.311): »Ich hoffe sehr, daß unsere Pläne wegen eines Gipsmuseums im kommenden Winter eine bestimmtere Gestalt annehmen. Es ist das geradezu eine Schicksalsfrage für den Professor und für die Professur der Archäologie in Wien.«

48 Vgl. den berührenden Nachruf mit der Würdigung Thausings durch R. Eitelberger von Edelberg, Moriz Thausing, in: Wiener Zeitung, Nr. 197, 26.08.1884, S. 4–6.

Das Denkmal Eitelbergers im Arkadenhof der Universität Wien

Benndorf blieb auch nach dem Tod Eitelbergers seinem von ihm stets hochgeschätzten Förderer und Unterstützer so ziemlich all seiner Vorhaben und Unternehmungen verbunden. Das zeigt sich zum einen bei einer von Caspar von Zumbusch aus Bronze[49] und Triestiner Marmor gefertigten Gedenktafel für Eitelberger im Arkadenhof der Wiener Universität (Abb. 6), die am 30. Mai 1889 um 11 Uhr vormittags enthüllt wurde.[50] Otto Benndorf gehörte neben dem Physiologen Ernst von Brücke, dem Gynäkologen und Neffen Eitelbergers Rudolf Chrobak, der Witwe des Juristen Julius Glaser, Wilhelmine Glaser, dem böhmischen Großindustriellen Adalbert Lanna, dem Slawisten Franz von Miklosich und dem Glasfabrikanten Ludwig Lobmeyr jenem Komitee an, das dieses Denkmal initiierte und realisierte.[51] Briefwechsel zwischen Benndorf und dem im Denkmalkomitee als Kassierer fungierenden Lobmeyr sowie dem Bildhauer Zumbusch geben eindeutige Hinweise darauf, dass Benndorf die treibende Kraft hinter diesem Denkmal war.[52]

Bereits im August 1886 waren ausreichend Geldspenden für das Denkmal zugesagt, das Modell kurz vor der Fertigstellung, und man rechnete damit, »daß die Vollendung

49 Vgl. Brief Zumbuschs an Benndorf, ohne Ort und undatiert (ÖNB, HAD: Autogr. 666/5-16): »Der Relief-Kopf Eitelberger's ist genau lebensgroß, die Bronce-Platte 0,48^{m} breit und 0,545^{m} hoch. In Erz gegossen wird es von Franz Pönninger, kaiserl[icher] Rath, Chef der K. K. Kunst-Erzgießerei.«

50 Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung), Nr. 125, 31.05.1889, S. 3 f.; Neue Freie Presse (Morgenblatt), Nr. 8896, 31.05.1889, S. 3; Die Presse, Nr. 149, 31.05.1889; S. 2. – Das Denkmalkomitee plante anfänglich, die Enthüllungsfeier am Palmsonntag, 14. April 1889 – dem Geburtstag Eitelbergers – vorzunehmen. Da sich jedoch »der für die Tafel bestimmte Marmor als fehlerhaft erwiesen« hatte und deshalb »ein neuer Stein beschafft werden mußte« (Schreiben Lobmeyrs an den Rektor der Universität Wien, 27.04.1889, Archiv der Universität Wien, Akten der Artistischen Kommission des Akademischen Senats, S. 93.23), wurde eine Terminverschiebung auf den 30. Mai notwendig, an welchem Tage auch die Denkmäler für den Anatomen Josef Hyrtl, den Chirurgen Franz Schuh, den kaiserlichen Leibarzt und Universitätsreformer Gerard van Swieten, den Mediziner Andreas Josef von Stifft sowie den kaiserlichen Leibarzt Josef von Quarin enthüllt wurden. – Zum Denkmal siehe C. Mang/A. Hundsdorfer, Denkmal Rudolf von Eitelberger, https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Denkmal_Rudolf_von_Eitelberger [20.10.2017].

51 Siehe Archiv der Universität Wien, Akten der Artistischen Kommission des Akademischen Senats, S. 93.23.

52 In einem Brief Lobmeyrs aus Wien an Benndorf vom 03.12.1888 (ÖNB, HAD: Autogr. 651/1-9) lesen wir beispielsweise: »[…] was Sie selbst sonst für die Sache thaten bleibt doch gewiß das weitaus Wichtigste, denn ohne Sie wäre die Widmung überhaupt nicht geworden, und ohne Ihr weiteres Bemühen dürfte sie nicht genug richtig zu gestalten sein.«

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 6: Denkmal des Kunsthistorikers Rudolf von Eitelberger im Arkadenhof der Wiener Universität.

bald stattfinden kann«[53]. Unstimmigkeiten mit Max Ferstel, der entsprechend den ursprünglichen Planungen die architektonische Gestaltung des Denkmals ausführen sollte[54], dann jedoch davon zurücktrat, verzögerten aber das Projekt.

Die Gedenktafel muss gemäß den Universitätsakten und den Zeitungsberichten über die Enthüllungsfeierlichkeiten ursprünglich beim Eingang in den nördlichen Arkadengang am ersten Pfeiler über einem kleinen Auslaufbrunnen angebracht gewesen sein. Wann sie an ihren jetzigen Anbringungsort im dritten Arkadenbogen der nördlichen Arkadenwand versetzt wurde, geht aus den Quellen nicht hervor.

53 Brief Lobmeyrs aus Weißenbach am Attersee an Benndorf, 01.08.1886 (ÖNB, HAD: Autogr. 651/1-1).

54 Brief Zumbuschs aus Wien an Benndorf, 18.06.1886 (ÖNB, HAD: Autogr. 666/4-9): »Ich fasse die Angelegenheit wie eine persönliche Verpflichtung auf, meine Mitwirkung ist somit selbstverständlich. Sehr froh bin ich, daß Max v[on] Ferstel den architektonischen Theil übernehmen wird, ich habe selbst schon an ihn gedacht, mit ihm werden wir leicht arbeiten. Alle möglichen Gründe weisen auf ihn.«



Abb. 7: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Heliogravur von Rousselon, Atelier Goupil Co. in Asnières, nach einem Negativ von Fritz Luckhardt, k. k. Hof-Photograph in Wien, in: Photographische Correspondenz, 16, 1879, nach S. 34.

Foto im Grabungshaus in Ephesos

Ein weiteres Beispiel für das Gedenken Benndorfs an Eitelberger über dessen Tod hinaus hängt mit den seit 1895 durchgeführten Grabungen in Ephesos zusammen. Benndorf beabsichtigte nämlich, das Grabungshaus in Ephesos mit Fotos jener Personen auszuschmücken, die sich in der Vergangenheit um die Förderung archäologischer Unternehmen verdient gemacht hatten. So schrieb er am 27. Juli 1896 – elf Jahr nach Eitelbergers Tod – an Jeanette von Eitelberger und bat um ein Foto ihres verstorbenen Mannes. Sie weilte damals allerdings auf Sommerfrische in der Steiermark und konnte Benndorfs Wunsch nicht umgehend entsprechen, antwortete ihm aber tags darauf und bezeichnete die Aufnahmen aus dem Atelier Fritz Luckhardts, von dem wir einige Porträts Eitelbergers kennen (Abb. 7), als die besten ihres Mannes: »Die Art der Ausschmückung Ihres Expeditionshauses ist auch ein liebenswürdiger Gedanke – und sähe ich begreiflicherweise gerne Rudolfs Bild dort, was ich, wenn ich nichts dagegen höre, im Herbst in Wien besorgen werde.«[55]

55 Brief von Jeanette von Eitelberger aus Aflenz in der Steiermark an Benndorf, 28.07.1896 (ÖNB, HAD: Autogr. 640/17-3).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 8: Grabungsteilnehmer Ephesos 1896: J. Dell, A. Schindler, G. Niemann, O. Benndorf, R. Heberdey, W. Reichel (von links nach rechts), Österreichisches Archäologisches Institut.

Wir kennen jene Wand, an welcher – so ist mit guten Gründen zu vermuten – spätestens ab 1897 neben dem Kaiser und dem Fürsten Johann II. von und zu Liechtenstein ein Porträt Eitelbergers zu hängen kam (Abb. 8).

Nachruf auf Otto Benndorf

Benndorf war nach dem Tod Eitelbergers nicht nur maßgeblich in die Nachbesetzung von dessen Professur involviert, sondern betätigte sich auch weiterhin unermüdlich »in der früher von Eitelberger von Edelberg inaugurirten Fürsorge für die österreichischen Provinzial-Altertümer und -Sammlungen«.[56] Wie sehr sich Eitelberger und Benndorf – auch in der Wahrnehmung ihrer Zeitgenossen – ergänzt und gegenseitig ›angefeuert‹ haben müssen, wird aus den Zeilen eines Nachrufschreibers auf Benndorf ersichtlich, der Energie und Willenskraft der beiden verglich: »Seine Feuerseele [sc. die Eitelbergers] durfte und mußte mit dem ganzen Temperament des Österreichers ungestüm fordern, während sich für Benndorfs rein ideales Arbeitsfeld die geduldige, vorsichtige,

56 Conze, Benndorf (zit. Anm. 2), S. 33.

norddeutsche Art schickte, mit der er diplomatisch ein nicht weniger lebhaftes Naturell im Zaume hielt.«[57]

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Deutsches Archäologisches Institut, Archiv der Zentrale, Biographica-Mappe Otto Benndorf. – Abb. 2, 3: KHM-Museumsverband (Inv.-Nr. ANSA I 737 und ANSA VI 4946). – Abb. 4: Archiv des Bezirksmuseums Landstraße, Wien. – Abb. 5: Wienbibliothek im Rathaus. – Abb. 6: Universität Wien (Foto: Fotostudio Pfluegl). – Abb. 7: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ANNO. – Abb. 8: Österreichische Akademie der Wissenschaften – Österreichisches Archäologisches Institut (Inv.-Nr. A-W-OAI-DIA-129970).

57 K. Masner, Otto Benndorf. Ein Nachruf, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 10, 1907, H. 2, S. 98.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Karl Reinhard Krierer

»Verehrter lieber Herr Hofrath« – »stets ihr Conze«

Die Wiener Briefe von Alexander Conze an Rudolf von Eitelberger (1871–1877)

Wie mit sehr vielen anderen hat Alexander Conze (Abb. 1)[1], von 1869 bis 1877 erster Lehrstuhlinhaber der Klassischen Archäologie an der Universität Wien, auch mit Rudolf von Eitelberger korrespondiert. In der Wienbibliothek im Rathaus werden 40 Briefe Conzes an Eitelberger aufbewahrt. Der Inhalt jener aus Conzes Wiener Jahren ist in sehr geraffter Form Gegenstand meiner kurzen Ausführungen. Die gegenläufige Korrespondenz Eitelbergers an Conze ist nach derzeitigem Kenntnisstand nicht erhalten oder ihr Aufbewahrungsort ist noch unbekannt.

Dass das Verhältnis der beiden auch ein privates war, zeigt uns der erste Brief Conzes an Eitelberger vom 31. Juli 1871[2], mit welchem Conze Eitelberger in seine Sommerfrische in Seewalchen am Attersee einlädt.

Im Brief vom 2. Februar 1873 geht es um das Statut des Gipsmuseums der *Akademie der bildenden Künste* in Wien und Conzes Einflussnahme auf dieses. Als Professor der Archäologie möchte er »die Anordnung und Aufstellungen der Antikenabtheilung des Museums« »unter Beirath des Prof[essors] der großen Plastik in der Kommission«[3] mitbestimmen – gewiss ein sinnvolles Verlangen, waren doch die Erwerbungen für das Fach Klassische Archäologie damals und bis zur Übersiedelung in das neue Universi-

1 Alexander Conze (1831–1914), nach seiner Professur in Wien bis 1887 Direktor der Skulpturensammlung der königlichen Museen in Berlin, 1887 bis 1905 Generalsekretär des *Deutschen Archäologischen Instituts* (DAI); vgl. H. Szemethy, Conze, Alexander, in: Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon, Der Neue Pauly, Supplemente 6 (hg. von P. Kuhlmann/H. Schneider), Stuttgart 2012, Sp. 246–248; K. R. Krierer/I. Friedmann, Alexander Conze in Wien (1869–1877), in: Akten des 15. Österreichischen Archäologentages in Innsbruck 27. Februar–1. März 2014 (hg. von G. Grabherr/B. Kainrath), ikarus 9, Innsbruck 2016, S. 141–152. Für den Hinweis auf das im Wien Museum befindliche und bis dato unbekannte Porträt Conzes (Abb. 1) danke ich Andreas Winkel.

2 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 31.07.1871; Wienbibliothek im Rathaus (im Folgenden kurz »WBR« genannt), H.I.N. 20.512.

3 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 02.02.1873 (WBR, H.I.N. 20.513).



Abb. 1: Alexander Conze, Kupferstich von Louis Jacoby (?), 1877, Wien Museum.

tätsgebäude am Ring 1885 mit dem Bestand der Kunstakademie gemeinsam aufgestellt, erst noch in der Annagasse, dann im Haus am Schillerplatz.[4]

Seine Erwerbungswünsche hat Conze Eitelberger mitgeteilt, das zeigt der Brief vom 6. März 1873, in welchem er auch Desiderate nennt: »Ich habe auch nach verschiedenen Gesichtspunkten gewählt, einige kunsthistorisch besonders interessante Stücke, einige rein anmuthige Sachen, einige Gewandfiguren – wonach bei den Künstlern der Akademie neulich Nachfrage war –, dann Portraitfiguren.«[5]

Dass Conze Eitelberger in dessen Abwesenheit unverzüglich über Entscheidungen an der Universität Wien informierte, lässt der Brief vom 16. März 1873 erkennen, in dem es um die fakultäre Abstimmung über die außerordentliche Professur der Kunstgeschichte für Moritz Thausing geht, die, so Conze, »vom Kollegium in gestriger Abendsitzung mit 20 Stimmen gegen 8 verneinende und 3 sich der Abstimmung enthaltende Voten angenommen ist«.[6]

4 A. Domanig, Die Gipsabgusssammlung an der Akademie der bildenden Künste Wien. Mittelalterrezeption im 19. Jahrhundert, in: Das Keckmann-Epitaph in Stein und Gips. Original und Kopie (hg. von B. Euler-Rolle), Fokus Denkmal 2, Horn/Wien 2011, S. 75–85.

5 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 06.03.1873 (WBR, H.I.N. 20.514).

6 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 16.03.1873 (WBR, H.I.N. 20.515).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Conze hat auch von seinen Reisen an Eitelberger geschrieben, so am 18. April 1873 von Bord des Donauschiffes auf dem Weg nach Konstantinopel und zur ersten Grabungskampagne auf der Insel Samothrake.[7] Er beklagt:

> Einem türkischen eigens uns mitgegebenem Aufsichtsbeamten werden wir schwerlich uns mehr entziehen können, was um so unliebsamer ist, als wir den Mann bezahlen müssen. Bei den griechischen Einwohnern hätten wir außerdem jedenfalls viel besser gestanden, wenn wir uns selbst als Philhellenen introducirt hätten, als wenn nun der türkische Machthaber uns einführt.[8]

Drei Tage später, am 21. April 1873, berichtet der in Conzes Team mitreisende Architekt und Archäologe Alois Hauser an Eitelberger von einer Sammlung antiker Gläser, angeblich aus Zypern, die der österreichische Botschafter Graf Ludolf zum Verkauf anbiete und deren Ankauf Eitelberger für das *Österreichische Museum für Kunst und Industrie* empfohlen werde – auch von Conze, der seine »warme Empfehlung dieses Ankaufs« an Hausers Brieftext anschließt.[9]

Von der Grabung auf Samothrake schreibt Conze natürlich auch an Eitelberger, und zwar mit Brief vom 14. Mai 1873. Es geht Conze hauptsächlich um die pünktliche Abholung durch die österreichische Marine und Eitelbergers diesbezügliche Einflussnahme.[10]

Wieder in Wien, schreibt Conze am 18. Juli 1873 an Eitelberger und ersucht ihn, über den Botschafter Ludolf »bei der türkischen Regierung fürs Erste die Ausgrabungen auf Samothrake der oesterreichischen Regierung vorzubehalten, damit uns nicht Andre dort in den Weg treten«.[11] Conze schildert Eitelberger zugleich, was in einer Folgekampagne auf der Grabung zu erwarten wäre. Den vorläufigen Bericht für die *Kaiserliche Akademie der Wissenschaften,* geschrieben im Hafen von Lissa am 1. Juli 1873, legt Conze diesem Schreiben bei.

---

7 Vgl. dazu K. R. Krierer, Post aus Samothrake. Briefe von und zu den Grabungskampagnen Alexander Conzes 1873 und 1875, in: Angekommen auf Ithaka. Festgabe für Jürgen Borchhardt zum 80. Geburtstag (hg. von F. Blakolmer/M. Seyer/H. D. Szemethy), Wien 2016, S. 229–249.

8 Alexander Conze an Bord auf der Donau vor Orsowa an Rudolf Eitelberger in Wien, 18.04.1873 (WBR, H.I.N. 20.516).

9 Alois Hauser und Alexander Conze aus Konstantinopel an Rudolf Eitelberger, 21.04.1873 (WBR, H.I.N. 20.517).

10 Alexander Conze aus Paleopolis auf Samothrake an Rudolf Eitelberger, 14.05.1873 (WBR, H.I.N. 20.518).

11 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 18.07.1873 (Schluss des Briefes fehlt; WBR, H.I.N. 20.519).

Von seinem Urlaubsdomizil Gutenstein in Niederösterreich schickt Conze am 14. August 1873 einen dreiseitigen Brief an Eitelberger[12]: Während zunächst hinsichtlich der Restaurierung des Doms von Spalato gesetzliche Fragen des Denkmalschutzes angesprochen werden, folgen Privates und ein paar Bemerkungen zur Publikation über Samothrake, hauptsächlich deren fotografischen Teil betreffend. Conze war bei der Verwendung der noch relativ neuen Fotografie auf einer Ausgrabung einer der Pioniere, wobei ihm Wilhelm Burger mit seinem Know-how zur Seite stand.[13]

Im Brief vom 9. November 1873[14] kommt Heinrich Schliemann vor, über dessen trojanische Ausgrabung Conze wenige Tage später – am Donnerstag, den 13. November – im *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* einen Vortrag halten und dabei auch den ihm von Schliemann zu Jahresanfang geschenkten Abguss der trojanischen Heliosmetope ausstellen wird.[15]

Im Brief vom 15. November 1873 geht es in erster Linie um die Verwendung und Aufstellung der von der Samothrake-Expedition nach Wien verbrachten Architekturteile, wobei Conze auf Umsetzung seiner und Alois Hausers Vorstellungen drängt. Conze: »Außerdem werden wir uns ausbitten eine Anzahl von, was wir so beim Ausgraben nannten, Liebhaberstücken, d.h. ganz werthlosen kleinen Brocken, für uns behalten zu dürfen.«[16]

Selbstverständlich versäumt Conze auch nicht einen Neujahrsgruß an Eitelberger – so den vom 2. Januar 1874 mit der freudigen Mitteilung über den Erwerb neuer Formen für die akademische Gipsgießerei der *Akademie der bildenden Künste*.[17]

Die *Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale,* die Vorläuferin des heutigen Bundesdenkmalamtes, wird in Conzes Briefen an Eitelberger erstmals am 20. Oktober 1874 erwähnt. »Dort dreschen wir leeres Stroh unter diesem Praesidium, und wenns lange so weiter geht, werden manche gute Elemente auch in den alten Schlendrian eingelullt sein, und solche, denen ihre Zeit werth ist, da Nichts mehr zu suchen haben«[18], so Conze, der Anfang 1876 aus der Zen-

12 Alexander Conze aus Gutenstein an Rudolf Eitelberger, 14.08.1873 (WBR, H.I.N. 20.520).

13 Vgl. R. Lindner, Reinhard Kekulé von Stradonitz – Alexander Conze. Zum Diskurs der Fotografie in der klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts, in: Fotogeschichte 73, 1999, S. 3–16; O. Dally, Zur Archäologie der Fotografie. Ein Beitrag zu Abbildungspraktiken der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts (143. Berliner Winckelmannsprogramm), Berlin 2017, passim.

14 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 09.11.1873 (WBR, H.I.N. 20.521).

15 K. R. Krierer, Alexander Conze und Heinrich Schliemann, in: Mitteilungen aus dem Heinrich-Schliemann-Museum Ankershagen, H. 10/11, 2016, S. 259–275.

16 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 15.11.1873 (WBR, H.I.N. 20.522).

17 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 02.01.1874 (WBR, H.I.N. 20.523).

18 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 20.10.1874 (WBR, H.I.N. 20.524).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

tralkommission – hauptsächlich wegen deren Präsident Joseph Alexander Freiherr von Helfert – austreten wird.

Im November 1874 versucht Conze, Eitelbergers Einsatz für die Fortsetzung seiner Samothrake-Grabung auch noch brieflich zu gewinnen.[19]

Noch Anfang Februar 1875 ist die zweite Kampagne völlig unsicher, wie aus dem Brief vom 8. des Monats hervorgeht. Schuld am Scheitern könne die wegen der Kaiserreise nach Dalmatien mögliche Unverfügbarkeit aller Schiffe der Marinesektion sein. Conze: »mit dem Schiffe müßte das ganze Unternehmen fallen«.[20]

Auch im Brief vom 21. März 1875 dreht es sich um die für 1875 geplante Samothrake-Kampagne – das Geld war schon bewilligt und auch die türkische Erlaubnis bereits vorhanden – und Conze fragt Eitelberger, ob man sich in der Sache »immediat an den Kaiser« wenden solle. Anderenfalls müsse das Projekt für 1875 fallen gelassen werden.[21] Drei Tage später berichtet Conze Eitelberger: »Sr. Excellenz habe ich neulich die Unaufschiebbarkeit einer Entscheidung, ob Samothrake jetzt in Angriff genommen werden könne oder nicht, vorgestellt.« Und er fragt unsicher: »Wenn die Entscheidung, wie mir scheint, verneinend ausfällt, so bleibt doch das einmal bewilligte Geld jedesfalls dem Unternehmen, das man dann nur hinausschieben müßte, gesichert?«[22]

Dass die Expedition 1875 trotz Widrigkeiten doch zustande kam, wissen wir, auch wenn wir diesen Brief Conzes vom 15. August 1875 nicht hätten: »Verehrter Herr Hofrath, wir empfehlen uns bei der Abreise.«[23]

Ende August gibt es einen umfassenden, sehr lebendigen Bericht von der thrakischen Insel an Eitelberger, verfasst von Hauser und Conze.[24]

Unbegründet machte Conze sich Sorgen, den Kohlebedarf der Corvette *Frundsberg* betreffend, und trägt dies am 29. und erneut 31. August an Eitelberger heran.[25]

Betrachten wir kurz den letzten Brief Conzes aus Samothrake an Eitelberger vom 9. September 1875 knapp vor der Abreise, der uns zeigt, wie wichtig es Conze war, Eitelberger in seine Unternehmung einzubeziehen:

---

19 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 06.11.1874 (WBR, H.I.N. 20.525).
20 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 08.02.1875 (WBR, H.I.N. 20.527).
21 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 21.03.1875 (WBR, H.I.N. 20.528).
22 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 24.03.1875 (WBR, H.I.N. 20.529).
23 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 15.08.1875 (WBR, H.I.N. 20.530).
24 Alois Hauser und Alexander Conze aus Samothrake an Rudolf Eitelberger, 27. und 29.08.1875 (WBR, H.I.N. 20.531).
25 Alexander Conze aus Palaeopolis auf Samothrake an Rudolf Eitelberger, 31.08.1875 (WBR, H.I.N. 20.532).

> Im Ganzen kommt dieses Mal wirklich ein Abschluß im Wesentlichen heraus; die ganze Samothrakische Baugeschicht[e] ist in ihren Hauptzügen geklärt. Lieutenant Becker arbeitet an dem Detailplane der Umgebung der Heiligthümer.[26] Burger ist sehr fleißig mit Aufnahmen, die instruktiv und erfreulich sein werden. Löher formt architektonische Ornamente. Gute Stücke will ich ›in den Originalblöcken‹ nach den Dardanellen bringen u[nd] gebe die Hoffnung nicht auf daß von den Dubletten nachträglich durch die Botschaft einzelne gute Stücke für Wien noch erwirkt werden können.[27]

Im Brief vom 31. Oktober 1875 geht es um eine Personalfrage:

> Verehrter Herr Hofrath, am Freitage wurde uns in der Fakultätssitzung die kurze Antwort des Ministers mitgetheilt, daß er nicht gewillt sei Bormann zur Vertretung der latein[ischen] Epigraphik usw zu berufen, daß er dagegen geneigt sei, einen einheimischen Studenten mit Stipendien hinauszuschicken u[nd] ihn zum Professor zu züchten. Immer dieselbe Geschichte, womit das freie Wachsthum der Wissenschaft durch eine Mistbeetkultur ersetzt werden soll, bei der nur Ausartung im Großen u[nd] Ganzen das Resultat sein wird.[28]

Sehr kritische, strenge Worte Conzes also, der den Mommsenschüler Eugen Bormann gerne als Vertreter der lateinischen Epigrafik in Wien gehabt hätte.[29]

Schließlich soll der letzte von Conze in Wien an Eitelberger gesandte Brief am Ende meiner Ausführungen stehen, in welchem Conze seinen Mentor Eitelberger am 26. April 1877 davon in Kenntnis setzt, er werde den Minister um Entlassung aus seiner Wiener Stelle als Universitätsprofessor zum 1. Oktober 1877 ersuchen. Er, der schon länger von Wien weg wollte, hatte eine leitende Stelle als Direktor an den Berliner königlichen Museen angenommen.[30]

Den nächsten Brief an Eitelberger sendet Conze bereits aus Berlin, am 3. Oktober 1877: »Sie waren für mich ein persönlicher Mittelpunkt der meisten Interessen u[nd]

---

26 Alois Ritter von Becker, k.k. Linienschiffs Lieutenant; der Plan findet sich in: Neue Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake. Ausgeführt im Auftrage des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht mit Unterstützung seiner Majestät Corvette »Frundsberg« Commandant Kropp (hg. von A. Conze/A. Hauser/O. Benndorf), Wien 1880, Taf. I.

27 Alexander Conze aus Palaeopolis auf Samothrake an Rudolf Eitelberger, 09.11.1875 (WBR, H.I.N. 20.533).

28 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 31.10.1875 (WBR, H.I.N. 20.534).

29 Vgl. K. R. Krierer, Alexander Conze und Theodor Mommsen. Die Wiener Briefe (1870–1877), in: Netzwerke der Altertumswissenschaften im 19. Jahrhundert (hg. von K. R. Krierer/I. Friedmann), Wien 2016, S. 118–121.

30 Alexander Conze an Rudolf Eitelberger, 26.04.1877 (WBR, H.I.N. 20.539).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Aufgaben, für die ich in Wien leben durfte – unvergeßliche, mir höchst werthvolle Jahre.« Und Conze schließt den Brief: »mit herzlichen Grüßen Ihr in Ihnen bekannter Gesinnung ergebener Conze«.[31]

Damit beginnt ein neues Kapitel in Alexander Conzes Leben, und zu den alten werden andere, neue Themen die bis 1882 geführte Korrespondenz zwischen ihm und Rudolf von Eitelberger bestimmen.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Wien Museum (Inv.-Nr. 221.255).

31 Alexander Conze aus Berlin an Rudolf Eitelberger, 03.10.1877 (WBR, H.I.N. 20.540).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

KULTURPOLITIK

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Monica Scilipoti

Kunstpolitik zwischen den Kaiserstädten

Richard Schöne und Rudolf Eitelberger von Edelberg: ihre grenzüberschreitende Zusammenarbeit und ihre Vorbilder (1872–1885)

> Die Nachricht von dem hinscheiden Ihres verehrten Herrn Gemahls hat auch in der Ferne Alle, die ihm je im Leben näher getreten sind und sein begeistertes und aufopferndes Wirken haben kennen lernen können auf das Schmerzlichste getroffen. Wir alle, die […] in der Kunst- und Kunstgewerbe-Verwaltung stehen, waren gewohnt auf ihn als auf den erfahrensten Lehrer und Rathgeber […] zu blicken, welcher mit herzlichem Antheil alle ernsten und tüchtigen Bestrebungen verfolgte und sie unermüdlich zu fördern bereit war.
> Wir werden […] auf lange die Lücke auf das Schmerzlichste empfinden, welche sein Hinscheiden im Kreise derjenigen gerissen hat, denen die praktische Pflege der Kunst und des Kunstgewerbes und die Förderung der Kunstforschung anvertraut ist.[1]

Mit diesen Worten wandte sich Richard Schöne (1840–1922), der mittlerweile seit knapp sieben Jahren[2] die Geschicke der Berliner Museen als Generaldirektor leitete, an Jeanette von Eitelberger wenige Tage nach dem Tod ihres Mannes. In der Tat war Rudolf von Eitelberger besonders in den 1870er Jahren eine Vorbildfigur für Schöne gewesen, der im Alter von 32 Jahren seiner Tätigkeit als Kunstreferent Preußens aufnahm. In dieser Stellung sah er sich von Anfang an mit mehreren Aufgabenbereichen konfrontiert, die auf österreichischer Seite schon seit Langem im Fokus des Interesses Eitelbergers standen.

Ausgehend von dem persönlichen Kontakt zwischen den beiden Gelehrten wird im Folgenden der Kulturtransfer, der sich damals zwischen Preußen und Österreich auf

---

1 Brief von Richard Schöne an Jeanette von Eitelberger vom 21.04.1885 im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (im Folgenden kurz »SMB-ZA«), I/GV 0009, Bd. 1.

2 Offiziell im Amt erst ab 1880, stellvertretend schon ab 1878 (kommissarisch 1879). Im preußischen Dienst ab Ende 1872 als Kunstreferent im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. Zuvor als außerordentlicher Archäologieprofessor in Halle an der Saale tätig, wo er 1869 den Lehrstuhl von Alexander Conze übernommen hatte, als dieser nach Wien wechselte. Vgl. G. Platz-Horster, Schöne, Richard Curt Theophilus, in: Neue Deutsche Biographie, 23, 2007, S. 403 f. [Onlinefassung], http://www.deutschebiographie.de/pnd119512718.html [25.11.2017]; L. Pallat, Richard Schöne. Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der Preussischen Kunstverwaltung 1872–1905, Berlin 1959, S. 38–52.

kunstpolitischer Ebene entwickelte, anhand von einzelnen Beispielen skizziert.[3] Ab der Gründung des Deutschen Kaiserreiches 1871 war Preußen bemüht, seine neue Führungsposition auf dem internationalen Parkett auch im Bereich der Kunst zu definieren – was unter anderem durch die Ernennung des preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm zum Protektor der Berliner Museen unterstrichen wurde.[4] Zwar steht die Kunst- und Kulturpolitik Preußens schon lange im Fokus der Forschung,[5] eine tiefgehende Untersuchung ihrer Neujustierung in Bezug auf die K.-u.-k.-Monarchie scheint aber bislang noch ein Desiderat zu sein.[6] Da sich das Deutsche Kaiserreich der wilhelminischen Epoche nur auf Kosten Österreichs etablieren konnte, erscheint es nicht abwegig zu vermuten, dass sich die preußische Kunstpolitik auch im ständigen Hinblick auf die in Österreich parallel laufenden Entwicklungen veränderte und somit anhand dieses Vergleichs besser analysieren lässt. Umgekehrt dürften die preußischen Unternehmungen in Österreich genau verfolgt worden sein.

Grenzüberschreitende Zusammenarbeit nach dem ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Kongress von 1873

Richard Schöne und Eitelberger waren zuerst durch die gemeinsame Verbindung zu dem Kunsthistoriker Albert von Zahn (1836–1873) indirekt in Kontakt getreten. Dieser

3 Einige Aspekte des Kulturtransfers zwischen Österreich und Preußen werden im Rahmen des Dissertationsprojektes der Verfasserin über Richard Schöne und die Entwicklung der Berliner Museen tiefergehend untersucht.

4 K. Wehry, Kaiser Friedrich III. (1831–1888) als Protektor der Königlichen Museen. Skizze einer neuen Kulturpolitik, in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F., 54, 2012, Beiheft; A. Joachimides, Die Reformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001, S. 53 f.; N. Bernau, Von der Kunstkammer zum Musenarchipel. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1994, in: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990 (hg. von A. Joachimides/S. Kuhrau/V. Vahrson/N. Bernau), Dresden/Basel 1995, S. 15–35, hier S. 21.

5 Z. B. U. Scheuner, Die Kunst als Staatsaufgabe im 19. Jahrhundert, in: Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 1, hg. von E. Mai/S. Waetzoldt), Berlin 1981, S. 13–46; E. Mai, Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis, in: ebenda, S. 431–480; T. W. Gaehtgens, Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche, München 1992; Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918 (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 22, hg. von B. Graf/H. Möbius), Berlin 2006.

6 So werden beispielsweise die österreichischen Entwicklungen im internationalen Vergleich kaum wahrgenommen, vgl. A. Swenson, The Rise of Heritage. Preserving the Past in France, Germany and England, 1789–1914, Cambridge 2013.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

war in Dresden als Hofrat in der Generaldirektion der königlichen Sammlungen für Wissenschaften und Künste in ähnlicher Funktion tätig gewesen, wie Schöne in Berlin und Eitelberger in Wien.[7] Zahn hatte 1871 die Holbein-Ausstellung und das damit verbundene Symposium zur Klärung des sogenannten Holbein-Streites mitorganisiert, das als Keimzelle des zwei Jahre später im Rahmen der Wiener Weltausstellung von 1873 stattfindenden ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Kongresses angesehen werden kann.[8] Bei dem von Eitelberger geleiteten Kongress hatte Richard Schöne in Vertretung des abwesenden Direktors der Berliner Gemäldegalerie, Julius Meyer, das Amt des Vizepräsidenten übernommen. In Wien hatte man also von Anfang an bewusst den Schulterschluss mit Berlin gesucht, um die im Kongress anzustoßenden Neuerungen auf internationaler Ebene kraftvoller umsetzen zu können.[9] Ab diesem Zeitpunkt stand Eitelberger dem jüngeren Kollegen sehr offen und hilfsbereit gegenüber und belieferte ihn oft aus freien Stücken mit Publikationen oder Akten sowie eigenen Vorträ-

7 Albert v. Zahn an Eitelberger am 26.11.1870, Wienbibliothek im Rathaus (im Folgenden kurz »WBR«), H.I.N. 51.668. In den wenigen Briefen, die aus dem Briefwechsel zwischen Zahn und Eitelberger erhalten sind, erwähnt Zahn mehrmals Richard Schöne. Insbesondere 1873, einige Monate vor dem kunstwissenschaftlichen Kongress und Zahns plötzlichem Tod teilte er Eitelberger mit, dass er die ihm ebenfalls angebotene Stelle als Kunstreferent Preußens abgelehnt hatte, weil er u.a. von Schönes Eignung für den Posten überzeugt war. Diese Äußerung mag Eitelberger positiv auf eine künftige Zusammenarbeit mit Richard Schöne gestimmt haben. Vgl. Zahn an Eitelberger am 24.01.1873 (WBR, H.I.N. 22.090). Einige Briefe von Zahn wurde ediert in A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin/München 2009, Anhang B, S. 312–316, hier insbesondere S. 313 und S. 316.

8 Die enge Verbindung zwischen dem Holbein-Symposium und dem ersten kunstwissenschaftlichen Kongress wurde bereits von den Organisatoren des kunstwissenschaftlichen Kongresses festgestellt: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 8, 1873, 94, S. 400. Über den Holbein-Streit zuletzt O. Bätschmann, Der Holbein-Streit 1871. Publikum, Kunsthistoriker, Künstler, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 74, 2017, H. 1, S. 37–54.

9 Julius Meyer (1830–1893) hatte trotz mehrmaliger Aufforderung von Seiten Moritz Thausings (1838–1884) und Eitelbergers letztlich aus Gesundheitsproblemen die Teilnahme und die damit verbundene Leitung als Vizepräsident abgelehnt. Auch Meyers damaliger Assistent Wilhelm von Bode (1845–1929) war gesundheitlich angeschlagen und nahm deswegen nicht am Kongress teil. Aus den Berliner Kreisen wurde auch der Kunsthistoriker Herman Grimm (1828–1901) eingeladen, der der Veranstaltung aber ebenfalls fernblieb. Vgl. Julius Meyer an Richard Schöne am 18.08.1873 in der Staatsbibliothek zu Berlin (StaBi), Nl. 248, K. 8 und am 01.09.1873 in SMB-ZA IV/NL Meyer 526 sowie Schönes Antwort vom 23.08.1873 in SMB-ZA IV/NL Meyer 429. Zu Bodes Abwesenheit vgl. Bodes Briefe an Richard Schöne vom 23.08.1873 und vom 20.09.1873 (StaBi Berlin, Nl. 248, K. 11). Zu Grimms Absage vgl. Herman Grimm an Richard Schöne am 12.08.1873 (Privatbesitz).

gen über verschiedene Themen der Kunstpolitik, so wie z. B. das Museumswesen und den Zeichenunterricht, in denen sie mitunter ähnliche Positionen vertraten.[10]

Das gemeinsame Engagement konzentrierte sich in der folgenden Zeit insbesondere auf die Entwicklung von Strategien zur Verbreitung und Durchführung der Beschlüsse des Kongresses von 1873 in Österreich und in Preußen bzw. im gesamten Deutschen Kaiserreich.[11] Eitelberger waren besonders die Annahme der Beschlüsse von Seiten der Kunstakademien – vornehmlich in Bezug auf die Abfassung von Ausstellungskatalogen, die als Quellenmaterial für die künftigen Kunsthistoriker dienen sollten – und die Klärung der Unterrichtsfrage in Bezug auf den Kunst- und den Zeichenunterricht wichtig. In diesen Belangen ließ er sich von Schöne beraten, um eine grenzüberschreitende Annahme der Beschlüsse bis auf kommunale Ebenen herab zu erzielen. Schöne riet Eitelberger davon ab, sich mit einzelnen Anstalten in Verbindung zu setzen, die die Zusammenarbeit einfach ignorieren oder verweigern könnten. Stattdessen schlug er ihm vor, sich direkt an die jeweiligen Unterrichtsministerien und parallel dazu mit einem Ersuchen an die Reichsregierung zu wenden, um der Aufforderung mehr Gewicht zu verleihen.[12] Gleichzeitig versicherte er ihm die weitgehende Unterstützung seitens des unter der Leitung Minister Adalbert von Falks stehenden preußischen Kultusministeriums.[13]

Eine weitere wichtige grenzüberschreitende »wissenschaftliche Unternehmung«, deren geistige Vaterschaft Eitelberger zugeschrieben werden kann und die ebenfalls aus dem ersten kunstwissenschaftlichen Kongress hervorging, war die Gründung der Zeitschrift *Repertorium für Kunstwissenschaft*.[14] Auch dieses ambitionierte Projekt, das laut den Initiatoren als »Centralorgan« der Kunsthistoriker gedacht war, sollte durch die

10 Schönes Brief vom 07.01.1874 (WBR, H.I.N. 21.660) sowie Eitelbergers Brief vom 20.06.1874 an Richard Schöne (Privatbesitz).

11 Über den Kongress und dessen Beschlüsse siehe R. Eitelberger von Edelberg, Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 19, 1874, S. 40–46 sowie zuletzt M. Rampley, The Idea of a Scientific Discipline. Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna 1847–1873, in: Art History, 34, 2011, H. 1, S. 54–79, hier S. 71–76; Dobslaw, Quellenschriften (zit. Anm. 7), S. 70–73 (dort auch ältere Literatur zum Thema).

12 Briefe von Eitelberger an Schöne vom 03.01.1874 und vom 26.01.1874 (Privatbesitz) sowie Brief von Schöne an Eitelberger vom 07.01.1874 (zit. Anm. 10). Über die Ausstellungskataloge siehe Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 8, 1873, 97, Beilage S. 464.

13 Adalbert von Falk (1827–1900) war von 1872 bis 1879 Minister für geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten in Preußen. S. Skalweit, Falk, Adalbert, in: Neue Deutsche Biographie, 5, 1961, S. 6 f; Wehry, Kaiser Friedrich III. (zit. Anm. 4), S. 32–42.

14 Eitelberger, Die Resultate (zit. Anm. 11), S. 45 f. Eitelberger hatte bei der Tagung diesbezüglich einen bereits ausgearbeiteten Entwurf vorgelegt.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

gebündelten Kräfte der Wiener und Berliner Kreise in langjähriger gemeinsamer Arbeit zustande kommen. So wurde z.B. die langfristige Finanzierung des Projektes durch die Sicherstellung von Subventionen sowohl aus dem österreichischen als auch aus dem preußischen Kultusministerium gewährleistet.[15] Darüber hinaus hielt man sich zwischen Donau und Spree ständig über die Fortschritte auf dem Laufenden, so z.B. über die Verhandlungen um die Mitarbeit des Stuttgarter Verlegers Spemann. Schöne kam den mehrmaligen Aufforderungen durch Eitelberger, den ersten Redakteur der Zeitschrift Franz Schestag und den Kunsthistoriker Alfred Woltmann, die Zeitschrift mit eigenen Beiträgen zu beliefern, offenbar nie nach. Er versuchte dennoch, von Anfang an die Mitarbeit der Berliner Gelehrten und Museumsmitarbeiter zu koordinieren, und machte Vorschläge über die geeignetsten Kandidaten für die unterschiedlichen Bereiche der Zeitung. Trotz der mehrjährigen Unterbrechung zwischen der Herausgabe des ersten und zweiten Bandes des *Repertorium* blieb er dem Unternehmen treu und beriet fortan Woltmann und Hubert Janitschek, die inzwischen ab 1879 die Redaktion übernommen hatten, um bürokratische Hürden zu vermeiden und eine reibungslose Fortführung der Zeitung zu ermöglichen.[16] In seinem Festhalten an dem gemeinsamen Projekt sah Schöne sich im Laufe der Jahre in Berlin manchem Gegenwind ausgesetzt. So hatte sich beispielsweise Herman Grimm 1876 in einem vom Ministerialdirektor Geheimrat Greiff verlangten Gutachten negativ über die Zeitschrift geäußert, in der Hoffnung, eine ähnliche Publikation in Berlin etablieren zu können.[17] Auch die Entstehung des *Jahrbuchs der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* (heute *Jahrbuch der Berliner Museen*) wurde maßgeblich durch Schönes überzeugte Unterstützung des *Repertorium* beeinflusst und sicherte zugleich deren Fortdauern als grenzüberschreitendes Projekt: Als Grimm 1879 – diesmal in Verbund mit dem Direktor der Nationalgalerie Max Jordan, dessen Assistent Robert Dohme sowie den Berliner Museumsabteilungs-

15 Pallat, Richard Schöne (zit. Anm. 2), S. 152 sowie das Vorwort in Repertorium für Kunstwissenschaft, 1, 1876.

16 Vgl. Gemeinsamer Brief von Rudolf Eitelberger und seinem damaligen Assistenten im *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* Franz Schestag (1839–1884) vom 24.11.1874 sowie Woltmanns Briefe vom 07.05.1879 und 26.09.1879 an Richard Schöne (Privatbesitz); Brief von Schöne an Eitelberger vom 10.05.1875 (WBR, H.I.N. 21.664). Der erste Band der Zeitschrift wurde 1876 veröffentlicht, während der zweite erst 1879 herausgegeben wurde. Zu Alfred Woltmann (1841–1880) siehe P. Betthausen, Woltmann, Alfred, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten (hg. von P. Betthausen/P. H. Feist/C. Fork), Stuttgart/Weimar 2007, S. 523–525; zu Hubert Janitschek (1846–1893) siehe ders., Janitschek, Hubert, in: ebenda, S. 206–208; J. Vybíral, Hubert Janitschek. Zum 100. Todesjahr des Kunsthistorikers, in: Kunstchronik, 47, 1994, S. 237–244; E. Lachnit, Schestag, Franz, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 10, 1990, S. 95.

17 Herman Grimm an Richard Schöne am 23.12.1875 und am 02.01.1876 (Privatbesitz).

direktoren Wilhelm von Bode und Friedrich Lippmann – einen zweiten Versuch startete, schaffte es Schöne, die Entwicklung der neu zu gründenden Berliner Zeitschrift in einem bis dahin fehlenden Veröffentlichungsorgan der Berliner Museen münden zu lassen. Dies erfolgte nicht nur, wie Pallat berichtet, aus Finanzierungsgründen, weil die preußischen Subventionen der in Wien redigierten Zeitschrift vermeintlich keine Gelder für ähnliche Projekte zuließen, sondern hauptsächlich, weil Schöne das *Repertorium* nicht durch eine konkurrierende Publikation gefährden wollte.[18]

Dass aber Eitelberger bei all den gemeinsamen Projekten die eigentlich treibende Kraft blieb, zeigte sich besonders in der wiederkehrenden Ratlosigkeit Schönes, als sich dessen Gesundheitsprobleme bemerkbar machten und ihn zeitweise zwangen, die Agenda des Kongresses beiseitezulegen. So zum Beispiel, als Eitelberger im Frühjahr 1875 das Präsidium des Kongresses niederlegte und Schöne sich deswegen, in Absprache mit Alfred Woltmann und anderen Gelehrten, für eine Verschiebung der nächsten Tagung auf unbestimmte Zeit aussprach, anstatt sie mit ihnen in Berlin einige Monate später durchzuführen, wie ursprünglich vorgesehen.[19]

Ein Vorbild für die Kunstpolitik in Preußen: die Reform der *Kaiserlichen Königlichen Akademie der Bildenden Künste* in Wien des Jahres 1872

Der Reorganisation der Kunstakademien kam in jenen Jahren aus kunstpolitischer Sicht große Bedeutung zu. In Österreich hatte sich Eitelberger schon 1848 mit seiner Streitschrift *Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüllers Lehrmethode* innerhalb der Debatte um die Wiener Akademie positioniert.[20] Deren lange und nicht

18 Pallat, Richard Schöne (zit. Anm. 2), S. 152 f. sowie Hermann Grimm an Schöne am 09.05. [1879] (Privatbesitz). Der gemeinsame Antrag vom 17.03.1879 zur Gründung einer Berliner kunstgeschichtlichen Zeitschrift befindet sich im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (im Folgenden kurz »GStA PK«), I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 27 Bd. 1.

19 Vgl. Briefe von Rudolf Eitelberger an Richard Schöne vom 21.10.1874 und 13.11.1874 (Privatbesitz) sowie Briefe von Richard Schöne an Rudolf Eitelberger vom 18.11.1874 und vom 10.05.1875, WBR, H.I.N. 21.663 und H.I.N. 21.664. Eitelberger, Die Resultate (zit. Anm. 11), S. 46. Der zweite Kongress sollte letztlich erst 1893 stattfinden, vgl. G. Schmidt, Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 36, 1983, S. 7–15, hier S. 13.

20 T. von Borodajkewycz, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: Festschrift für Hans Sedlmayr (hg. von K. Oettinger/M. Rassem), München 1962, S. 321–348, hier S. 329; R. Eitelberger von Edelberg, Ueber den Unterricht an Kunst-Akademien (Eine Streitschrift aus den Jahren 1847/48), in: ders., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 20–52. Für diesen Aufsatz beziehe ich mich

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

immer reibungslose Restrukturierungsphase, an der Eitelberger als Mitglied verschiedener Kommissionen aktiv teilgenommen hatte, war 1872 in die Verabschiedung neuer Statuten gemündet.[21] Im gleichen Jahr, kurz nach seiner Einstellung als Kunstreferent, wurde Richard Schöne vom preußischen Kultusministerium mit der Reorganisation der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin beauftragt. Deren Reglement stammte noch aus dem Jahr 1790 und trug somit den veränderten Strukturen und Abläufen der Akademie nicht mehr Rechnung – wie auch einige Mitglieder der Akademie in einem gemeinsamen Schreiben an den Kultusminister Falk bemängelten.[22] Wie die Briefe an seinen Bruder zeigen, war Schöne von Anfang an überzeugt, dass eine Änderung nicht nur dringend notwendig, sondern auch radikal hätte sein müssen, um eine wirkliche Verbesserung zu bewirken.[23] Allerdings wusste er auch, dass seine Änderungsversuche mehrere Interessenskonflikte herbeirufen würden. So schrieb er im Januar 1874 an Eitelberger: »eine schwere Aufgabe, die durch den nicht immer ganz unbefangenen Antheil, den viele Künstler an ihr nehmen, nicht eben erleichtert wird«.[24] Um einen möglichst breiten Konsens über die bevorstehende Reform bemüht, forderte Schöne ab 1873

auf die zweite geänderte Fassung der Streitschrift, die Eitelberger 1879 veröffentlichte, da er hier nicht nur eine etwas differenziertere Stellung in Bezug auf Waldmüllers Vorstoß einnimmt, indem er z. B. einräumt, es sei »ein Verdienst Waldmüller's, die Frage der Organisation der Akademie der bildenden Künste in Fluss gebracht zu haben«, in ebenda S. 32, sondern auch die mittlerweile in Eitelbergers Sinne erfolgreich durchgeführte Reform der Wiener Akademie in seine Überlegungen einfließen lässt. Über Eitelbergers Argumentation von 1848 in der Auseinandersetzung mit Waldmüller siehe auch M. Braunsteiner/K. Leitner, Die »Wiener Schule« der Kunstgeschichte. Unterrichts- und wissenschaftsmethodische Grundzüge bis um 1920, in: 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz (hg. von W. Höflechner/G. Pochat) (Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Bd. 26), Graz 1992, S. 213–237, hier S. 215–217.

21 R. Eitelberger von Edelberg, Die Wiener Akademie im Jahre 1872 und die österreichischen Staats-Pensionäre in Rom 1873, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, II (zit. Anm. 20), S. 1–19, hier S. 1. Das neue Statut wurde am 25. August 1872 verabschiedet. Zur Geschichte der Wiener Akademie siehe auch C. von Lützow, Geschichte der Kais. Kön. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes von Carl von Lützow, mit Stichen und Radirungen von H. Bültemeyer (u. a.), Wien 1877; W. Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, insbesondere S. 121–247; E. Mai, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 148–156, wobei Mais Darstellung sich auf die Zustände vor der Wiener Reform von 1872 beschränkt und auf Waldmüllers Lehrmethode sowie Eitelbergers Streitschrift nicht eingeht.

22 Gesuch an das Kultusministerium vom 07.12.1872 in GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 2, Bl. 84–85. Dazu auch Mai, Die deutschen Kunstakademien (zit. Anm. 21), S. 283.

23 Brief an Alfred Schöne vom 02.12.1872 (Privatbesitz), zitiert auch von Pallat, Richard Schöne (zit. Anm. 2), S. 54 sowie Brief an Alfred Schöne vom 19.02.1873 (Privatbesitz).

24 Schöne an Eitelberger am 07.01.1874 (WBR, H.I.N. 21.660).

mehrere Künstler und Mitglieder der Akademie sowie Kunstgelehrte und Direktoren unterschiedlicher Berliner Kunsteinrichtungen auf, durch Gutachten ihre Vorschläge über die Reorganisation zu unterbreiten. Bis zur Verabschiedung des provisorischen Statutes von 1875 fanden Beratungssitzungen und mehrere Debatten im Abgeordnetenhaus statt. Diese Abläufe sowie einige Schwerpunkte des damaligen Reformdiskurses sind u.a. schon von Ludwig Pallat und zuletzt im breiteren Rahmen von Ekkehard Mai geschildert worden.[25] Bislang von der Forschung unbeachtet geblieben ist aber Richard Schönes Versuch, sich an die seit 1872 in Wien neugeschaffenen Strukturen anzulehnen, um die Berliner Akademie nach dem Wiener Vorbild zu reformieren. Im Juni 1874 hatte sich Schöne bei Eitelberger über den Etat der einzelnen Einrichtungen der Wiener Akademie informiert und sich deren Statuten zukommen lassen.[26]

Die Wiener Akademie war zu diesem Zeitpunkt in eine sogenannte *allgemeine Künstlerschule* (die aus einer *allgemeinen Maler-* und einer *allgemeinen Bildhauerschule* bestand) und mehrere weiterführende *Specialschulen* unterteilt, die entsprechend den Hauptfächern der Hochschule in Malerei, höhere Bildhauerei, Architektur, Kupferstecherei, Graveur- und Medailleurkunst aufgeteilt waren. Zu den *Specialschulen* wurde man in der Regel erst nach dem abgeschlossenen Studium an der allgemeinen Kunstschule zugelassen. In den unterschiedlichen Schriften, in denen sich Eitelberger über die neuen Statuten der Wiener Akademie äußerte, kamen vor allem folgende Veränderungen zur Sprache: An allererster Stelle stand die grundlegende Änderung des Status der Akademie, die mit dem neuen Statut von 1872 die Funktion einer Kunstbehörde verloren hatte. Aus Eitelbergers Sicht war es nicht möglich, dass eine Lehranstalt gleichzeitig auch als Kunstbehörde agierte. Auch der Kunsthistoriker und damalige Leiter der Bibliothek der Wiener Kunstakademie Carl von Lützow bezeichnete einen solchen Zustand als anachronistisch, da die Kunst inzwischen zu den Aufgabenbereichen der mittlerweile bestehenden Unterrichtsministerien gehörte. Hiermit wurde eine klare Trennungslinie gezogen und die Deutungshoheit über die Kunstpolitik allein dem

25 Pallat, Richard Schöne (zit. Anm. 2), S. 53–70; Mai, Die deutschen Kunstakademien (zit. Anm. 21), insbesondere S. 279–293. Zu den zu Rate gezogenen Gutachtern gehörten u.a. die Kunsthistoriker Carl Schnaase, Julius Meyer und Herman Grimm, der Direktor der Berliner Bauakademie Richard Lucae und der Direktor der Berliner Kunst- und Gewerkschule Martin Gropius sowie mehrere Künstler, wie zum Beispiel die Gebrüder Begas, Anton von Werner, Georg Bleibtreu und Louis Sußmann-Hellborn. Allerdings nicht Rudolf Virchow, wie Mai, ebenda, S. 283 f. behauptet. Virchow äußerte sich gleichwohl über die Thematik im Rahmen der Debatten des Abgeordnetenhauses. Die relevantesten Akten befinden sich im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz sowie im Archiv der Akademie der Künste in Berlin.

26 Schöne an Eitelberger am 11.06.1874 (WBR, H.I.N. 21.662) sowie Eitelberger an Schöne am 20.06.1874 (Privatbesitz).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

zuständigen Ministerium überlassen. Zugleich wurde der Aufgabenbereich der Akademie auf die Gebiete der hohen Kunst fokussiert, indem man sie von ihrer Zuständigkeit für das Kunstgewerbe und die Ausbildung der Zeichenlehrer entband. Sie hatte fortan den Status einer Hochschule und war für das gesamte Kaiserreich zuständig.[27] Anstelle eines ständigen Direktorats, das Eitelberger für nicht zeitgemäß hielt, wurde die Leitung der Akademie in Anlehnung an die Strukturen der Universitäten einem Rektor übertragen. Dieses Amt sollte alle zwei Jahre abwechselnd von einem Maler, einem Bildhauer und einem Architekten bekleidet werden. Aus Eitelbergers Sicht garantierte dies eine freiere und pluralistische Entwicklung der Akademie und förderte zugleich die gleichberechtigte Stellung der drei Kunstgattungen. Zuletzt sah Eitelberger einen Kardinalpunkt seiner Streitschrift von 1848 in den Statuten von 1872 verankert: die Stärkung der Naturwissenschaften, insbesondere der Anatomie und der Perspektive sowie der Chemie in Form der Farbenlehre und der Farbenchemie und zudem der Hilfswissenschaften (zu denen auch die Kunstgeschichte gehörte), die er für unabdingbar für eine künstlerische Ausbildung ansah und nicht als bloße Nebenfächer abgestempelt wissen wollte.[28]

27 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Wien 1878, S. VI und S. 48 sowie ders., Die Wiener Akademie im Jahre 1872 (zit. Anm. 21), S. 2 f. Zwar fehlte eine allgemeine Architektenschule, allerdings wurde die damalige Ausbildung in den polytechnischen Instituten von Eitelberger als gleichwertig zu der der allgemeinen Maler- und Bildhauerschulen angesehen. Dass die Wiener Akademie von ihrer Zuständigkeit für das Kunstgewerbe entbunden wurde, ist zweifellos auch in engem Zusammenhang mit der Entstehung und weiteren Entwicklung des von Eitelberger geleiteten *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* sowie der damit verbundenen Kunstgewerbeschule zu sehen. Zur Aberkennung des Status einer Kunstbehörde siehe auch Lützow, Geschichte der Akademie (zit. Anm. 21), S. 127. Carl von Lützow (1832–1897) war zudem Kustos der Sammlung für Handzeichnungen und Kupferstichen der Akademie und lehrte dort zeitweise auch Kunstgeschichte, vgl. C. Fork, Lützow, Karl von, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (zit. Anm. 16), S. 274 f.

28 Eitelberger, Die Kunstbewegung in Oesterreich (zit. Anm. 27), S. 49 sowie Anhang B I auf S. 130 f. u. S. 135 und ders., Die Wiener Akademie im Jahre 1872 (zit. Anm. 21), S. 6 f. und S. 20–52. In diesem Zusammenhang betont Eitelberger noch 1878: »Keine der deutschen Akademien besitzt einen so grossen wissenschaftlichen und künstlerischen Bildungsapparat [zur Unterstützung der Lehre] wie die Wiener Akademie«, ders., Die Kunstbewegung in Oesterreich (zit. Anm. 27), S. 53; Rampley, The Idea of a Scientific Discipline (zit. Anm. 11), S. 60 f.

Das Berliner Ergebnis und seine Abweichungen vom Vorbild: das provisorische Statut der *Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* von 1875

Richard Schönes Statutenentwurf von 1874, den das preußische Kultusministerium am 23. Juli desselben Jahres dem Direktorium und dem Senat der Berliner Akademie zur Begutachtung weiterleitete, zeigt deutlich, dass die preußischen Reformbemühungen vom Wiener Vorbild inspiriert waren. Das Dokument offenbart aber auch die Interessenskonflikte zwischen dem Ministerium und den bereits vorhandenen Instanzen der Akademie.[29] So versuchte Schöne, in Anlehnung an die Wiener Akademie, ebenfalls eine ›allgemeine Künstlerschule‹ zu etablieren. Der Versuch misslang allerdings. An ihrer Stelle wurde im provisorischen Statut von 1875 als Einrichtung die ›allgemeine Akademie der bildenden Künste‹ gesetzlich verankert. An Schönes ursprüngliche Idee erinnerte nur noch die Bezeichnung ›allgemeine‹. Der Senat der Akademie hatte dagegen auf die akademische Bezeichnung gepocht, um den Unterschied zu anderen Kunstschulen zu unterstreichen – hier scheint Schöne letztendlich nicht in der Lage gewesen zu sein, die Künstler von seinen Ideen zu überzeugen.[30] In dem sonst so detailreichen Statut klafft zudem eine Lücke, die den eigentlichen Kern der umbenannten allgemeinen Künstlerschule betrifft, nämlich die dort zu lehrenden Fächer, inklusive der Hilfsfächer. Die endgültige Berliner Version ist im Vergleich zum Wiener Statut von 1872 diesbezüglich äußerst schwammig. In den über 18 Paragrafen, die diese Einrichtung betreffen, finden sie lediglich im einführenden Paragrafen eine sehr oberflächliche Erwähnung:

> Die allgemeine Akademie der bildenden Künste bezweckt eine allseitige Ausbildung in den bildenden Künsten und ihren Hülfswissenschaften, wie sie der Maler, Bildhauer und Architect gleichmässig bedarf, und die specielle Vorbildung für die selbständige Ausübung der einzelnen Zweige der bildenden Kunst. Der Unterricht ist obligatorisch.[31]

29 Archiv der Akademie der Künste, Bestand Preußische Akademie der Künste, Statuten der Akademie, PrAdK 0692, Bl. 1–12. Vergleich dazu GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 3, Bl. 156–166.

30 Auf Schönes Aufforderung verfasste der Senat ein Motivationsschreiben über die von der Akademie geänderten Stellen der zu begutachtenden Fassung des neuen Statutes: GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 3, Bl. 23–26, hier Bl. 23. Eine erste Fassung des Schreibens befindet sich im Archiv der Akademie der Künste (zit. Anm. 29), Bl. 13–15. Das 1875 erlassene Statut in ebenda, Bl. 20.

31 Vgl. § 57 des Statutes in ebenda, Bl. 20.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Eine konkrete Benennung und Auflistung der Fächer sucht man im ganzen Statut vergeblich. Diese Auslassung kann nicht im Sinne des Wissenschaftlers Richard Schöne gewesen sein, der sich 1873 z. B. erfolgreich für die Berufung des Kunsthistorikers Karl Woermann als »Lehrer der Kunstwissenschaften« an der Kunstakademie in Düsseldorf eingesetzt hatte und schon Ende 1872 erste Schritte zur Berufung des Kunsthistorikers Eduard Dobbert an die Berliner Akademie unternommen hatte.[32] In der Tat findet man in Schönes handschriftlichem Entwurf des Statutes (unter der Aufschrift »Allgemeine Künstlerschule«) eine ausführliche Auflistung der Fächer, die ganz im Sinne Eitelbergers auch die Anatomie, die Perspektive und die Farbenlehre sowie die allgemeine Geschichte und die Kunstgeschichte umfasst. Möglicherweise hängt das Fehlen dieser Fächer im erlassenen Statut von 1875 mit den Verhandlungen des Kultusministeriums mit dem Historienmaler Anton von Werner als künftigem Direktor der Einrichtung zusammen. Zumindest ist es auffallend, dass von Werner in dem von ihm begutachteten Entwurf des Statutes den ganzen Paragrafen über die zu lehrenden Fächer ohne nähere Begründung wegstrich. Insbesondere sein Schreiben an den Kultusminister vom Februar 1875, in dem er nach Schönes Aufforderung weitere Bedingungen zur Annahme der Leitung der Künstlerschule darlegte, deutet entweder darauf hin, dass er die vom Kultusministerium angestrebte Form der Reorganisation zumindest zum Teil nicht verstanden hatte oder aber dass er sie zu konterkarieren versuchte – wie z. B. im Falle der vorgesehenen strikten Trennung zwischen der Allgemeinen Künstlerschule und den Meisterateliers.[33]

32 Lehrplan und Verzeichnis der Übungen und Vorlesungen von 1873–74 in GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 2, Bl. 95 und Bl. 103. Zu Eduard Dobbert (1839–1899) siehe außerdem A. G. Meyer, Dobbert, Eduard, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 47, 1903, S. 733–735 [Onlinefassung], https://www.deutsche-biographie.de/gnd116145994.html#adbcontent [25.11.2017]. Bezüglich der Berufung von Karl Woermann (1844–1933) vgl. dessen Brief an Richard Schöne vom 21.12.1873 (Privatbesitz): »[…] ich mich den Pflichten gerade dieser Stelle mit besonderer Liebe widmen würde. Meine Erfahrungen in München und in Rom, besonders in letzterer Stadt, wo meine besten Freunde junge Künstler waren, lehren mich, daß sich der Gegensatz, der sich hie und da wohl zwischen Künstlern und Kunstforschern geltend gemacht hat, leicht überwinden lässt. Mir selbst aber erscheint kaum eine andere Aufgabe schöner, als die, durch die Möglichkeit direkter Einwirkung auf die Künstler mittelbarer an dem Kunstschaffen seiner Zeit selbst sich zu betheiligen.«

33 Schönes handschriftlicher Entwurf in GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 2, Bl. 212–228, hier Bl. 225. Der von Anton von Werner begutachtete Entwurf in ebenda, Bl. 260–271. Anton von Werner war es zudem wichtig, dass der Direktor der Künstlerschule »ausübender bildender Künstler und Mitglied der Akademie der Künste« sowie »nur dem Hr. Minister verantwortlich« sein sollte, vgl. ebenda. Anton von Werners Schreiben vom 1875 in ebenda, Bd. 3, Bl. 106–109. Zu von Werners mitunter schwierigem Umgang mit Hilfswissenschaften wie der Kunstgeschichte siehe D. Schenk,

Analog zu den *Specialschulen* der Wiener Akademie wurden auch in Berlin die Meisterateliers eingeführt. Auch wenn inhaltlich sowohl in Wien als auch in Berlin das Gleiche gemeint war – namentlich eben Künstlerateliers, in denen herangehende Künstler unter der Leitung eines Meisters in mehr oder weniger ausgeprägter Selbstständigkeit ihre Fertigkeit erproben konnten – deutet die unterschiedliche Benennung dennoch auf differierende Interpretationen. In Berlin werden sie in aller Deutlichkeit als das, was sie eben sind, benannt: Ateliers. Hier kommen sowohl ein schon lange gehegter Wunsch der Künstler[34] und ihr Selbstbewusstsein als auch deren Vorstellung von einer künstlerischen Ausbildung zum Ausdruck: das ›Learning by Doing‹ unter Gleichgesinnten. Schöne stand dieser Ansicht nahe und hatte Anfang der 1860er Jahre, als er selbst eine Karriere als Landschaftsmaler anstrebte, diesen Weg der Ausbildung im Atelier von Friedrich Preller d. Ä. gegenüber einer Ausbildung in einer Kunstakademie bevorzugt. Unter diesem Gesichtspunkt ist es erwähnenswert, dass die Studien, in denen sich Schöne mit Künstlerbiografien befasste, überwiegend Künstlern gewidmet sind, die entweder dem akademischen Betrieb den Rücken kehrten oder die künstlerische Arbeit in der Werkstatt geradezu zelebrierten.[35] Sicherlich teilte er Carl Schnaases Meinung bezüglich der Reorganisation der Berliner Akademie:

> Uebrigens versteht sich von selbst, daß der akademische Unterricht auch bei vollkommenster Einrichtung zur Ausbildung des Künstlers nicht ausreicht […], diese eigenthümliche Wechselwirkung des Persönlichen und des Allgemeinen, kann der Schüler nur in der Werkstätte und unter der Leitung eines ihm geistesverwandten Meister erlernen. Es wird ihm daher die Möglichkeit des Eintritts in solche Werkstätten verschafft werden müssen, wenn sie sich nicht von selbst und ohne Mitwirkung des Staates darbietet.[36]

Der Ansatz von Eitelberger war ein anderer: Für ihn war eine bloße Ausbildung in einem Meisteratelier, losgelöst von den zu vermittelnden Basiskenntnissen der wissen-

---

Anton von Werner, Akademiedirektor. Dokumente zur Tätigkeit des ersten Direktors der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, 1875–1915, Berlin 1993, S. 73–80.

34 Mai, Die deutschen Kunstakademien (zit. Anm. 21), S. 284 spricht in diesem Zusammenhang von »längst fällige[r] Einführung von Meisterateliers«.

35 Nicht alle Studien mündeten in Veröffentlichungen. Zu den Künstlern, mit denen sich Schöne auseinandersetzte und die unter den o. g. Kategorien eingeordnet werden können, gehören Jacob Asmus Carsten, Bertel Thorvaldsen, Peter Cornelius und Julius Schnorr von Carolsfeld. Vgl. Schönes Publikationsliste in Pallat, Richard Schöne (zit. Anm. 2), S. 21 sowie S. 398–405; Platz-Horster, Schöne, Richard Curt Theophilus (zit. Anm. 2).

36 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 2, Bl. 135–138, hier Bl. 138.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

schaftlichen Disziplinen (insbesondere einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Fach Kunstgeschichte, die er zu den historischen Wissenschaften zählte), nicht denkbar. Deswegen legte er großen Wert darauf, der Praxis im Atelier eine allgemeine Grundlagenbildung in einer Künstlerschule voranzustellen. So erklärte er: »Man kann sich eine Akademie denken, an welcher wenige oder gar keine Specialschulen vorhanden sind; wohl aber ist eine Akademie ganz undenkbar, an der eine allgemeine Maler- und Bildhauerschule fehlen würde.«[37] In seiner Argumentation stempelt er die reine Ausbildung in den Ateliers, in denen Künstler nur unter sich sind, als nicht ausreichend ab. Er bedient sich zwar der schon seit Passavant sowie den Klassizisten und Romantikern benutzten gängigen Argumentation über die Reformbedürftigkeit der Kunstakademien, um sie aber ins Gegenteilige zu verkehren: In den zeitgenössischen Ateliers seien die Zustände der Werkstätten vergangener Jahrhunderte auf Grund der historischen und gesellschaftlichen Entwicklungen nicht reproduzierbar. Eine solche Ausbildung sei nicht in der Lage, die in sie gesetzten Ziele zu erreichen.[38] Speziell in Bezug auf Waldmüllers Lehrmethoden erinnert er daran, dass die Künstler, die sich Waldmüller anschlossen, Vorkenntnisse durch die akademische Ausbildung besaßen und, seiner Meinung nach, nur deswegen Waldmüllers Lehrkonzept in der Praxis erfolgreich erschienen ließen.[39] Dennoch wurden die Ateliers als Form der Weiterbildung in der Reorganisation der Wiener Akademie ab 1865 mitberücksichtigt und beibehalten. Dass sie als ›Specialschulen‹ konnotiert wurden, mag für Eitelberger und seine Mitstreiter, abgesehen von der logischen Unterteilung in einen allgemeinen und einen weiterführenden Bereich der Ausbildung, auch eine programmatische Bedeutung gehabt haben. So beklagte er den Mangel an Künstlern in Österreich, die in der Lage wären, eine eigene Schule zu hinterlassen.[40] In diesem Sinne ist es durchaus möglich, die akade-

37 Eitelberger, Die Wiener Akademie im Jahre 1872 (zit. Anm. 21), S. 7. Es ist vielleicht eine Ironie des Schicksals, dass gerade dieser für Eitelberger entbehrliche Teil seiner Reform als einziges Wiener Vorbild in manchem Berliner Gutachten Erwähnung findet, vgl. das Gutachten des Direktors der Kgl. Bauakademie Richard Lucae in GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 2, Bl. 194–201, hier Bl. 200. Im gemeinsamen Gutachten der Berliner Künstler wird zudem die Einführung von Ateliers für junge Künstler gefordert, die wie in Wien nach dem abgeschlossenen Besuch der Meisterateliers weiterhin dem akademischen Betrieb verbunden bleiben möchten, vgl. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 2, Bl. 121–128, hier Bl. 125.

38 Eitelberger, Ueber den Unterricht an Kunst-Akademien (zit. Anm. 20), S. 26–30; Ch. Scholl, Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817–1906, Berlin 2012, S. 234–247 sowie immer noch grundlegend Mai, Die deutschen Kunstakademien (zit. Anm. 21).

39 Eitelberger, Ueber den Unterricht an Kunst-Akademien (zit. Anm. 20), S. 21 und S. 30.

40 So z. B. ebenda, S. 33: »Waldmüller gehört zu jenen Wiener Künstlern, die beanspruchen dürfen, im eigentlichen Sinne des Wortes eine Schule gegründet zu haben. Wenn man es genau nimmt, kann man dies nur von drei Künstlern behaupten, nämlich von Waldmüller, Führich und Rahl.«

mischen Ateliers in Wien als aufkeimende Hoffnung der langsamen Etablierung von kunstgeschichtlich relevanten Schulen zu verstehen, die durch Eitelbergers Künstlerauswahl z. B. von Anselm Feuerbach und von Leopold Carl Müller als Leiter solcher Ateliers begünstigt werden sollte.[41]

Die Struktur der Berliner Akademie blieb letztlich mindestens genauso komplex wie *vor* dem neuen Statut, wenngleich kleine zaghafte Veränderungen gegen den Willen des damaligen Direktoriums und des akademischen Senats festgelegt wurden. So wurde auch in Berlin das Direktorat teilweise abgeschafft: An der Spitze der Akademie sollte fortan ein Präsident stehen. Im Vergleich zu Wien wurde aber das Konzept nicht mit aller Konsequenz durchgezogen und in der Praxis seitens der Akademie komplett ignoriert.[42] Auch blieb die Figur des Direktors als Leiter der ›allgemeinen Akademie der bildenden Künste‹ erhalten. Ein dauerhafter Einfluss auf die Einrichtung durch eine einzige Person war zwar von den Statuten nicht vorgesehen, de facto blieb aber Anton von Werner ab 1875 40 Jahre im Amt. Hier wird ein Unterschied zwischen den Positionen der Kunstgelehrten und der Künstler deutlich: Während aus Sicht letzterer die Leitung in den Händen eines einzelnen Künstlers bleiben sollte, plädierten Carl Schnaase und Herman Grimm für eine kollegiale Leitung innerhalb des Lehrkorpus der Akademie, die zumindest ansatzweise am Rektorat der Universitäten orientiert sein sollte. Noch weitergehender als Schnaases war Grimms Gedanke, dass der Staat nicht mehr durch die Wahl eines bestimmten Künstlers Einfluss auf die Entwicklung der Kunst ausüben dürfte: »Hieraus folgt die Unmöglichkeit einer zentralen Oberleitung durch einen bestimmten Künstler. Alle Richtungen [der Kunst] sollen vertreten sein […].«[43] Indes wurde die Idee des jährlich abwechselnden Rektorats nach

41 Zu Anselm Feuerbach und Leopold Carl Müller in Zusammenhang mit Eitelbergers Kunstpolitik siehe die Aufsätze von Gesa Lehrmann und Marsha Morton im vorliegenden Band.

42 Wie in Wien war auch das Berliner Kultusministerium bestrebt gewesen, die Stelle des Präsidenten mit einer kurzen Dienstzeit auszustatten, um ähnlich wie im universitären Bereich einen lockeren Wechsel der Akteure in der leitenden Position zu ermöglichen. Dieser Gedanke scheint dem Senat fern geblieben zu sein, der immer wieder auf längere Amtszeiten mit sofortiger Wiederwahlmöglichkeit pochte. De facto blieb der Architekt Friedrich Hitzig trotz anderweitiger gesetzlicher Regelung sechs Jahre lang Präsident, ohne Unterbrechung (1875–1881), vgl. »…alle, die zu dieser Academie Beruffen«. Verzeichnis der Mitglieder der Berliner Akademie der Künste 1696–1996 (hg. von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste), Berlin 1996, S. 346.

43 GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 2, Bl. 148–152, hier Bl. 148. Für Schnaases Gutachten siehe ebenda, Bl. 135–138 sowie gemeinsames Gutachten der Künstler, ebenda, Bl. 121–128. Für die von den Künstlern favorisierte Auswahl von Anton von Werner siehe Mai, Die deutschen Kunstakademien (zit. Anm. 21), S. 281. Anton von Werners Behauptung, Grimm wäre selbst eine Option für den Direktorenposten der Akademie gewesen, konnte durch meine bisherige Recherche nicht bestätigt werden. Vielmehr interessierte sich Grimm in den Jahren immer wieder

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

universitärem Vorbild gelegentlich auch von der Presse aufgegriffen: In einem 1874 im *Deutschen Reichsspiegel* veröffentlichten Artikel wird vehement Stellung gegen die bevorstehende Berufung Anton von Werners bezogen, mit der man eine zu einseitige Entwicklung der Akademie begünstigen würde. Um eine gleichmäßige Entfaltung aller Kunstrichtungen zu fördern, sollte die Leitung solcher Einrichtungen lieber den Kunstgelehrten übertragen werden, wie es in anderen Städten schon der Fall sei: Als Beispiel wird u. a. das *Österreichische Museum für Kunst und Industrie* in Wien genannt, »im Grunde genommen auch eine Art Akademie«, in der »die Oberleitung und ein Theil des Unterrichts in den Händen von Kunstgelehrten« lagen.[44]

In Berlin blieb auch der Status einer Kunstbehörde bestehen, wenngleich das Ministerium den Senat der Akademie nur als »technische« Kunstbehörde verstanden wissen wollte. Der Senat war dagegen interessiert, die eigene Stellung innerhalb des Staatsgefüges zu untermauern und zudem bedacht, den Einfluss von Außenstehenden innerhalb seines Gremiums zu vermeiden – insbesondere wenn diese keine Künstler waren. Akteure aus anderen Gebieten der Kunstpolitik und Kunstwissenschaft könnten höchstens als Ehrenmitglieder angesehen werden; diesen sprach man aber die Kompetenz ab, »aus künstlerischer Erfahrung« urteilen zu können. Lediglich für den »Lehrer für Kunstgeschichte« des eigenen Instituts konnte man sich vorstellen, »eine angemessene Verwendung finden [zu] könne[n]«. Das Kultusministerium versuchte dagegen, die Strukturen des akademischen Senats etwas aufzulockern. Im Statut von 1875 wurde festgesetzt, dass das Ministerium auch Musik- und Kunstgelehrte außerhalb des akademischen Betriebes als Mitglieder des Senats ernennen dürfe. Wenngleich das Resultat ein völlig anderes als in Wien war, ging es letztlich auch in Berlin um das Ringen um die Deutungshoheit über die Kunstpolitik des Landes: Begonnen aus der praktischen Notwendigkeit einer angemessenen und zeitgemäßen Ausbildungsreform heraus entwickelte sich die Debatte im Laufe der Jahre zunehmend auch um die Frage, welche Institution die entscheidende letzte Instanz innerhalb des Staates sein sollte.[45]

---

vergeblich für die Leitung der Gemäldegalerie in Kassel. Die Bestallungsurkunde von Anton von Werner von 1875 trägt Richard Schönes handschriftlichen Vermerk »zunächst auf einen Zeitraum von fünf Jahren«, vgl. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 3, Bl. 104. Zu Anton von Werner siehe D. Bartman, Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985.

44 Deutscher Reichsspiegel Nr. 3. Der Artikel befindet sich im Bd. 2, Bl. 132 (zit. Anm. 43) der Akten des Kultusministerium über die Reorganisation der Berliner Akademie und wurde im Februar 1874 sowohl von Richard Schöne als auch vom Kultusminister Adalbert von Falk in Augenschein genommen.

45 Zitat in GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 3, Bl. 23–26, hier Bl. 23–24; ebenda Bd. 2, Bl. 121–128, hier Bl. 122 sowie Bl. 194–201, hier Bl. 198–199. Über die Kunstaka-

Trotz aller Bemühungen und Hoffnungen Richard Schönes blieb zudem eine wirkliche Einbindung der Architektur innerhalb der akademischen Strukturen aus, da die Architektenausbildung damals dem Handelsministerium unterstand. Dieses war nicht bereit gewesen, einen Teil seiner Kompetenzen an das Kultusministerium abzugeben. Obwohl Schöne in seinem Vorhaben sogar vom damaligen Direktor der Bauakademie Lucae unterstützt wurde, scheiterten jegliche Versuche, im Rahmen der Reorganisation der Berliner Akademie die Ausbildung der Architekten zu überdenken, um sie innerhalb der Kunstakademie einzugliedern. Um den Anspruch einer Gleichberechtigung zwischen Malerei, Bildhauerei und Architektur dennoch aufrechtzuerhalten, einigte man sich mit der Vergabe eines ständigen Senatssitzes für den Direktor der Bauakademie auf den kleinsten gemeinsamen Nenner.[46] Ein weiterer deutlicher Unterschied zu Wien war zusätzlich die nach wie vor bestehende Verquickung unterschiedlicher Institutionen unter einem Dach: So gehörten auch die Hochschule für Musik und das Institut für Kirchenmusik sowie die Kunst- und Gewerkschule und das Seminar für Zeichenlehrer weiterhin zur Akademie.

Es verwundert also nicht, dass nach dem Erlass des Statutes Schöne gegenüber Eitelberger etwas resigniert von einem für Eitelberger leicht erkennbaren Kompromiss sprach und die Hoffnung äußerte, zumindest eine Grundlage geschaffen zu haben, die nicht zu viele Stolpersteine für die einzelnen Beteiligten bereithalten würde.[47] In seiner eigenen Bewertung der hervorgebrachten Reform kam Schöne zu einer kritischeren und realistischeren Einschätzung als sein späterer Biograf Pallat, der diese Aufgabe als gelöst ansah und sie als eines der wichtigsten Zeugnisse von Schönes Kompetenz als Kunstreferent einstufte.[48]

demie als Behörde vgl. auch W. von Oettingen, Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696–1900. Rede zur Feier des allerhöchsten Geburtstages seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1900, Berlin 1900, S. 9 und S. 18.

46 Die Verhandlungen zwischen den zwei Ministerien sind dokumentiert in GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 3, Bl. 6 sowie Bl. 28 und Bl. 167, zusätzlich ebenda Bd. 2, Bl. 254–255 und Bl. 311–312. Zur Eingliederung der Architektenausbildung innerhalb der Berliner Kunstakademie vgl. auch Lucaes Gutachten (zit. Anm. 37). Selbst die ersten Meisterateliers für Architekten entstanden erst, nachdem Richard Schöne als Kunstreferent nicht mehr für die Kunstakademie zuständig war, obwohl diese bereits im Schönes Entwurf des Statutes vorgesehen waren. GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. I Nr. 11 Bd. 2, Bl. 222; Pallat, Richard Schöne (zit. Anm. 2), S. 57–60.

47 Brief von Richard Schöne an Eitelberger vom 10.05.1875 (WBR, H.I.N. 21.664).

48 Pallat, Richard Schöne (zit. Anm. 2), S. 52.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Kulturtransfer innerhalb der preußischen und österreichischen Museumslandschaft

Wie das Beispiel der Akademie der Künste zeigt, orientierte sich Schöne in seinen Aufgabenbereichen als Kunstreferent auch an Wien und Eitelbergers vielseitiger Tätigkeit – besonders wenn es um vergleichbare Einrichtungen in Berlin ging.[49] So liegt es nahe zu vermuten, dass dies auch für die Berliner Museen gilt. Wenngleich die strukturellen Erneuerungen des Berliner Museumswesens zum Teil auch durch eine kritische Analyse der Museumsverwaltungsabläufe in London und Paris erfolgten,[50] sollte die bislang von der Forschung größtenteils unbeachtete Rolle Wiens aus kulturtransfergeschichtlicher Perspektive nicht unterschätzt werden. Durch entsprechende Forschungen zum Thema zeichnet sich eine Kontinuität zwischen Wien und Berlin bereits ab, die insbesondere in der von Schöne für die Berliner Museen verfolgten Personalpolitik zur Geltung kam. Äußerst wichtig in dieser mehrfachen Orientierung an Wien scheint für Schöne nicht nur die in Eitelbergers Windschatten gewonnene Erfahrung im Museumswesen, sondern auch die Prägung durch Eitelbergers und Moriz Thausings Lehrmethode gewesen zu sein: Deren Charakteristikum war – wie Tanja Jenni und Raphael Rosenberg betonen – die Quellenkritik gepaart mit der Werkanalyse. Letztere erfolgte durch die Einführung und den vermehrten Einsatz von Übungen an und vor den Kunstobjekten im Museum, das als natürliches berufliches Betätigungsfeld des Kunsthistorikers auserkoren wurde.[51] Schöne schöpfte also gerne und bewusst aus dem Wiener Kreis um Eitelberger, wenn er auf der Suche nach den geeignetsten Mitarbeitern für die Berliner Museen war: Die Kunsthistoriker Friedrich Lippmann und Hugo von Tschudi – beide direkte Mitarbeiter von Eitelberger – sowie in gewisser Weise auch der Archäologe Alexander Conze, die allesamt Museumsabteilungsdirektoren in Berlin wurden, sind die im Nachhinein prominentesten Beispiele dieser Personalpolitik. Noch 1904 hebt

49 Ein ähnliches Prozedere war z. B. von Richard Schöne auch für die Berliner Gipsformerei angedacht gewesen. In diesem Falle wurde aber Schöne abgeraten, sich die Wiener Einrichtung als Vorbild zu nehmen, vgl. Brief von (vermutlich) Bruno Bucher an Alexander Conze vom 13.12.1878 (Privatbesitz).

50 An dieser Stelle sei z. B. auf Richard Schönes Reisen nach London und Paris in den Jahren 1876 und 1878 und die daraus resultierenden Reiseberichte hingewiesen.

51 T. Jenni/R. Rosenberg, Die Analyse der Objekte und das Studium der Quellen. Wiens Beitrag zur Etablierung einer universitären Kunstgeschichte, in: Reflexive Innensichten aus der Universität. Disziplingeschichte zwischen Wissenschaft, Gesellschaft und Politik (650 Jahre Universität Wien – Aufbruch ins neue Jahrhundert, Bd. 4, hg. von K. A. Fröschl/G. B. Müller/T. Olechowski/B. Schmidt-Lauber), Göttingen 2015, S. 121–134; A. Rosenauer, Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 36, 1983, S. 135–139 sowie M. Thausing, Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 36, 1983, S. 140–150. Mit dem Inhalt von Eitelbergers Vorlesungen in Bezug auf dessen Kunstauffassung setzt sich auch Alexander Auf der Heyde im vorliegenden Band auseinander.

Richard Schöne in seinem Nekrolog auf Friedrich Lippmann hervor, wie bedeutsam und gewinnbringend Lippmanns Zusammenarbeit mit dem »unvergeßliche[n] Gründer des Österreichischen Museums«, Rudolf von Eitelberger, gewesen war.[52] In Bezug auf Tschudi wirft Christian Scholl im vorliegenden Band die interessante Frage auf, inwiefern seine Kunstauffassung und seine Einkaufspolitik für die Berliner Museen von Eitelberger, der u.a. die Entwicklung der Kunst als eine Folge von Avantgarden interpretierte, beeinflußt wurden.[53] Durch die von Richard Schöne bearbeiteten Statutenänderungen von 1878 konnten die Berliner Museumsmitarbeiter ihre in Wien gesammelten Erfahrungen sowohl in ihrer selbstständigen Arbeit als Abteilungsdirektoren als auch in dem weitestgehend demokratischen Entscheidungsverfahren der dortigen monatlichen Direktorenkonferenzen einbringen und somit die Entwicklung der Berliner Museen wegweisend mitprägen.[54] Auch die Beschlüsse des von Eitelberger organisierten kunstwissenschaftlichen Kongresses beeinflussten langfristig die Professionalisierungsprozesse der Berliner Museen: So entstand z.B. unter dem Direktor der Nationalgalerie Max Jordan der erste wissenschaftliche Bestandskatalog, der sich an den 1873 festgelegten Kriterien orientierte.[55]

Dass es sich im musealen Bereich um einen Prozess wechselseitiger Rezeption handelte, wird spätestens durch Eitelbergers 1882 veröffentlichten Reisebericht deutlich, der explizit für das österreichische Publikum verfasst wurde. Hatte er 1878 noch stolz bemerkt, dass »das [Österreichische] Museum […] glücklicherweise nie in die Lage

52 R. Schöne, Zur Erinnerung an Friedrich Lippmann, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 25, 1904, Heft 1, S. III–VIII, hier S. IV. Zu den Kunstgelehrten und Museumsfachmännern, die schon zu Eitelbergers Zeiten als dessen Schüler angesehen wurden, siehe H. Janitscheks Nekrolog in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 8, 1885, H. 3, S. 398–404, hier S. 402; U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1990, S. 151. Über die besondere Beziehung und Mitarbeit zwischen Alexander Conze (1831–1914) und Eitelberger vgl. den Aufsatz von Karl Reinhard Krierer in diesem Band.

53 Vgl. auch Ch. Scholl, Revisionen (zit. Anm. 38), S. 255–257. Zu Tschudis Kunstauffassung und Einkaufspolitik siehe B. Maaz, Tschudi, Hugo Aegidius v., in: Neue Deutsche Biographie, 26, 2016, S. 484 f.; S. Benecke, Im Blick der Moderne. Die »Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)« in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999; B. Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4), Mainz 1993.

54 Zu den Statutenänderungen von 1878 u.a. Wehry, Kaiser Friedrich III. (zit. Anm. 4), S. 40–42; J. J. Sheehan, Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism, New York 2000, S. 107 f.; Pallat, Richard Schöne (zit. Anm. 2), S. 138–151.

55 C. Fork, Jordan, Max, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (zit. Anm. 16), S. 211–213, hier S. 212; R. Eitelberger von Edelberg, Eine österreichische Geschichts-Galerie (Ein Vorschlag aus dem Jahre 1865), in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, II (zit. Anm. 20), S. 53–80, hier S. 62, Anm. 1.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

[versetzt wurde] […], einen Paragraph seiner Statuten verändern zu müssen«[56] (was durchaus als indirekter Verweis nach Berlin verstanden werden kann), so war er 1882, nachdem man in Berlin mittlerweile vier Jahre lang die Statutenänderungen in der Praxis erprobt hatte, voller Lob für die dadurch geschaffenen Veränderungen. Hier ging es Eitelberger primär um die Organisation der Museen, ein Thema, das in seinen Schriften immer wieder zur Sprache kommt[57] und in Bezug auf die Wiener Gesamtverhältnisse für Eitelberger in den 1880er Jahren noch nicht als abgeschlossener Prozess gesehen werden konnte: »Denn die Frage der Organisation von Galerien und Museen ist heutigen Tages in Oesterreich, insbesondere in *wissenschaftlicher Richtung,* noch nicht als eine abgeschlossene anzusehen. Es dürfte sich noch ein Anlass finden, die Frage einer erneuten Betrachtung zu unterziehen.«[58] Einer dieser Anlässe war die 1882 erfolgte Reise nach Berlin und die daraus resultierende Publikation. In diesem Zusammenhang betonte er die aus seiner Sicht unabdingbare und für Berlin folgenreiche flächendeckende Stellenbesetzung durch Wissenschaftler, die den Fortschritt ihres Faches mit dem Bildungsauftrag der Museen verbanden und durch die von den Statutenänderungen neu eröffneten Möglichkeiten den Berliner Museen schlagartig zu einer Vorreiterposition im Mitteleuropa verholfen hatten. Da bis Mitte der 1880er Jahre nicht nur Eitelberger, sondern auch einige seiner wichtigsten Mitstreiter starben (Alfred Woltmann 1880, Moriz Thausing 1884), muss die spannende Frage einer möglichen breiteren Reorganisation der Wiener Museen nach dem Berliner Vorbild und einer eventuellen Weiterentwicklung offenbleiben.

Fazit

In einer Zeit, in der die Kunst als wichtiger Antrieb des Fortschritts der einzelnen Staaten verstanden wurde, versuchte man trotz der jeweiligen lokalen Unterschiede auch

56 Das vollständige Zitat lautet: »Das Museum war glücklicherweise nie in der Lage, einen Paragraph seiner Statuten verändern zu müssen, vielmehr öfter in der angenehmen Situation, im Sinne der Statuten durch neue Anstalten sich zu erweitern.« Vgl. Eitelberger, Die Kunstbewegung in Oesterreich (zit. Anm. 27), S. 84 f.

57 Z. B. in Eitelberger, Die Resultate (zit. Anm. 11), S. 42 sowie ders., Vorwort, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, II (zit. Anm. 20), S. VI und ders., Eine österreichische Geschichts-Galerie (zit. Anm. 55), S. 62, Anm. 1; ders., Ein Ausflug nach Berlin im Frühjahr 1882, Wien 1882. Auszüge von Eitelbergers Berliner Reisebericht mit Kommentar von J. Falckenberg auch in: Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher (1830–1990). Eine Anthologie (hg. von B. Savoy/P. Sissis), Wien/Köln/Weimar 2013, S. 121–126.

58 Eitelberger, Vorwort (zit. Anm. 57), S. VI. Hervorhebung der Verfasserin.

gemeinsame Wege zu bestreiten. Das geschah in der Überzeugung, durch diese Strategie die eigenen Ziele besser erreichen zu können. Die Verfolgung nationaler Interessen schloss in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine grenzüberschreitende Zusammenarbeit nicht a priori aus – wie die Durchführung des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Kongresses von 1873 im Rahmen einer primär auf Wettbewerb ausgerichteten Weltausstellung und die daraus resultierende langfristige Kooperation zwischen Wien und Berlin verdeutlichen. Der kritische Verweis auf die Zustände in den Nachbarstaaten diente nicht nur der eigenen Bestandsaufnahme der innerstaatlichen Entwicklung, sondern auch der Mobilisierung nationaler Interessen und Ressourcen, um Lücken im internationalen Vergleich zu schließen. Dies gilt im kunstpolitischen Bereich auch hinsichtlich des Kulturtransfers zwischen Preußen und Österreich, die nach der Gründung des Deutschen Kaiserreiches 1871 ihre Rollen innerhalb der internationalen Rahmenbedingungen neu interpretieren sowie ihre zwischenstaatliche Beziehung zueinander neu definieren mussten. Durch die vorliegende Analyse konnten einige Aspekte dieser Neujustierung der Kunstpolitik beider Länder kursorisch dargelegt werden. Eine tiefergehende Untersuchung dieses Forschungsfeldes erscheint lohnenswert und dürfte neue Erkenntnisse über die damalige Kunstpolitik beider Länder zutage fördern.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Matthew Rampley

Across the Leitha

Rudolf von Eitelberger, the Austrian Museum of Art and Industry and the Liberal View of Culture in the Habsburg Empire

Introduction

In the archives of the *Museum of Eastern Slovakia* in Košice there is a letter from Rudolf von Eitelberger to the Hungarian art historian Imre Henszlmann (1813–1888).[1] It is not dated, but the content makes it possible to establish roughly when it was written. It reads as follows:

> Hochverehrter Freund! Mit dem heutigen Tage habe ich die Leit[un]g des österr. Museums für Kunst u[nd] Industrie übernommen; u[nd] bitte um Ihren Rath u[nd] Ihre Unterstützung, ganz besonders Ungarn gegenüber. Mir liegt daran,
> 1) daß mit dem Museum jene Männer in Ungarn in Verbindung kommen, die sich um Kunst u Kunstindustrie verdient gemacht haben;
> 2) daß jene Kunstindustriezweige Ungarn's in Wien zur Ausstellung kommen, in denen entweder einzelne Männer in Ungarn [excellieren?], oder wo es den Ungarn nützlich ist, daß in Wien ihre Objekte zur Ausstellung kämen
> […]
> Hoffend, daß Sie mir Ihre Unterstützung nicht versagen werden u[nd] daß es mir gelingen wird, Sie mit dem Institut in dauernde Verbindung zu bringen.[2]

1 The research for this article was undertaken thanks to the financial support of the Leverhulme Trust. I would also like to thank Nóra Veszprémi and Andrea Mayr for their help.

2 R. Eitelberger von Edelberg, Letter to Imre Henszlmann, March/April 1864, Museum of Eastern Slovakia, Košice. "My most honoured friend. Today I assumed the directorship of the Austr[ian] Museum of Art and Industry; and I am asking for your advice and support, especially with regard to Hungary. My priorities are: 1] that the Museum should come into contact with those men who have made an outstanding contribution to art and art industry in Hungary; 2] to exhibit in Vienna those branches of Hungary's art industry in which either individual men excel, or where it will be useful for Hungarians to exhibit their objects in Vienna. […] Hoping that your support will not fail me, and that I shall succeed in bringing you into constant contact with the institute." Translations, if not stated otherwise, are by the author.

The *Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry* was established in March 1863, at the suggestion of Eitelberger, and formally opened in Vienna on 31 March 1864, with Eitelberger as its first director. It is therefore safe to assume the letter was written some time in 1863.[3] Although it is short, it casts light on how Eitelberger envisaged the museum in the wider context of the Habsburg Empire and especially with regard to Hungary. His contributions to debates about Viennese topics – the architecture of the Ringstraße, for example, the design of the future *Kunsthistorisches Museum,* or the success and failings of the Opera House – are well known. Yet what were his hopes and aspirations in relation to the Empire as a whole? How did he envisage the work of his own museum in the context of the Habsburg state, and what did he imagine his own place to be in it? Eitelberger wrote extensively about the burgeoning network of design museums in the Austrian half of the Habsburg Monarchy, for example, but he was considerably less forthcoming about Hungary.[4] His letter thus offers insight into a seldom explored aspect of his work. The identity of its recipient, Imre Henszlmann, and the familiarity of the mode of address, point moreover towards a social and professional network that spanned both sides of the river Leitha.

This article examines these questions but its aim is to offer more than merely a supplement to existing knowledge about Eitelberger and the museum he founded. For it examines him as a leading representative of Austrian Liberal thought in the middle decades of the nineteenth century. His views can be seen as symptomatic of the set of ideological commitments and values he shared with the network of like-minded intellectuals, including Henszlmann. As such, the article examines Eitelberger's views in respect of the cultural politics of the Habsburg Empire and the liberal response to its cultural and ethnic diversity. In what ways did a liberal political outlook shape his approach to the *Museum of Art and Industry* as well as to the changing cultural politics of Austria-Hungary? What do his attitudes tell us about the strengths and failings of liberal ideology when it came to the field of art and culture in the later Habsburg Empire? In addition, what do they tell us about the Museum as a site where values and ideals were articulated and negotiated?

In order to begin to answer such questions it is valuable to return to the correspondence with Henszlmann, since the letter was written on the basis of a twenty-year friend-

3 K. Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst (exh.-cat. Vienna, MAK, ed. P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, pp. 52–89.

4 R. Eitelberger von Edelberg, Die Gewerbemuseen in den Kronländern Österreichs, in: idem, Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, vol. 2), Vienna 1879, pp. 253–266.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

ship, and it may serve to sketch out the context in which Eitelberger became acquainted with Henszlmann. As such, it helps identify the formative influences that shaped his attitudes.

Eitelberger, Henszlmann and the Böhm Circle

Košice is now in eastern Slovakia, but during the nineteenth century it was the city of Kassa in Upper Hungary. The largest city in the region, it also has an illustrious historical heritage; a royal free town of the Hungarian kingdom from the fourteenth century onwards, it is also the location of Slovakia's largest Gothic church, the Cathedral of St. Elisabeth, which dates back to the late 1300s (fig. 1). It was undoubtedly on account of its rich historical heritage that the city was chosen as the site of a regional museum, which was founded in 1872, initially as the *Museum of Upper Hungary (Felsőmagyarországi Múzeum)* (fig. 2). The correspondence with Eitelberger is now in its archives because Henszlmann (fig. 3), an important motivating force behind the museum's foundation, bequeathed it his collection of artworks, books and papers.[5] Now little known outside of Hungary, Henszlmann was an important figure in Hungarian intellectual life. A native of Košice – he was supposed to have grown up in the shadow of the cathedral – he was one of the first art historians in Hungary. He was appointed professor of Art History at the University of Pest in 1872 and played a major role in monument conservation and protection in Hungary as well as being a pioneer of medieval architectural history. He was also author of what is now agreed to have been one of the first works of art historical writing in Hungarian: *The Churches of the City of Kassa in the Old German Style,* published in 1846.[6] He was, in many respects, a Hungarian counterpart to Eitelberger.[7]

Approximately the same age, they both had a formative role in the rise of art history in the two halves of the Monarchy. Henszlmann had other things in common with the Austrian, too. For he was a political Liberal, like Eitelberger, and was drawn to the revolutionary events of 1848. Indeed, he was much more politically active than Eitel-

5 For a brief outline of the museum and Henszlmann's involvement in it see U. Ambrušsová, Sen o múzeu: príbeh Imricha Henszlmanna *[The dream of a museum: the story of Imre Henszlmann],* Košice 2013.

6 I. Henszlmann, Kassa városának ó-német stylű templomairól, Pest 1846. See, too, K. Weiss, Der Elisabeth Dom zu Kaschau in Ungarn, in: Mittheilungen der Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 2, 1857, pp. 236–245 and pp. 275–278.

7 On Henszlmann's contribution to the formation of art history in Hungary see E. Marosi (ed.), Die Ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule, 1846–1930, Vienna 1983.



Fig. 1: Historic postcard of St. Elizabeth in Kassa/Košice, 1900, Washington, Library of Congress.

berger, whose support for reform was limited to a few editorial articles in the *Wiener Zeitung*.[8] Henszlmann, in contrast, worked for the foreign ministry of the revolutionary government of Kossuth, and when the Hungarian bid for independence was defeated by Habsburg and Russian forces in 1849, he was imprisoned for eight months, first in Vienna and then in Sopron. Like many other Hungarian revolutionaries, he spent a period of exile in London. Henszlmann also shared with Eitelberger an interest in art education. Where Eitelberger established his public profile with a series of fierce criticisms of Ferdinand Waldmüller and the teaching methods in the *Academy of Fine Arts* in Vienna, one of Henszlmann's earliest publications was a critical account of art education in Hungary.[9]

8 R. Eitelberger von Edelberg, Die Universität I–III, in: Wiener Zeitung, Abend-Beilage, 26 September 1848, p. 665; 27 September 1848, pp. 669 f. and 4 October 1848, pp. 693 f.

9 R. Eitelberger von Edelberg, Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüller's Lehrmethode, Vienna 1848; I. Henszlmann, Párhuzam az ó és ujkori müvészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a müvészeti fejlődésre Magyarországban *[Parallels between old and modern artistic and educational views, particularly with regard to the artistic development in Hungary]*, Pest 1841.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Fig. 2: Museum of Upper Hungary (Felsőmagyarországi Múzeum), 1904–1907, historic photograph, Györi & Boros atelier, Košice, East Slovak Museum, Košice.



Fig. 3: Lithograph Portrait of Imre Henszlmann by Josef Marastoni, 1861, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.

This convergence of the two thinkers' interest was no accident, for both were members of the circle around the sculptor and medalist Joseph Daniel Böhm (1794–1865). Until recently Böhm was relatively unknown. Even though he was Director of the *Academy of Engraving* at the *Imperial and Royal Central Mint* from 1837 onward, and therefore an artist of some stature, he has since remained a marginal figure except for his role

as a formative influence on Eitelberger, which Julius Schlosser first highlighted in his account of the *Vienna School of art history*.[10] Recent research has begun to establish a clearer picture of Böhm's career as an artist as well as his broader art historical significance. For the present discussion, his most important activity lay in the afternoon salons he organized, and which were attended by young scholars, art dealers and collectors who constituted the so-called *Böhm Kreis* – the Böhm circle. Eitelberger later testified to the decisive impact of these meetings on his artistic interests. He had a particular concern with medieval art and architecture, for example; some of his most extensive art historical works were on medieval architectural heritage, and this was undoubtedly due in part to Böhm. For the latter was a contemporary and close friend of the painter Friedrich Overbeck (1789–1869) and other artists of the Nazarene circle, and his art historical interest in the Middle Ages reflected a shared desire to reform contemporary artistic practice by reviving the intertwining of art and religious faith of medieval Catholicism.[11]

At the core of the salon was discussion of art, more specifically, discussion of individual works of art in Böhm's extensive personal art collection. In contrast to the more connoisseurial interests of many private collectors, Böhm regarded his collection as having a didactic role: the gatherings were a form of pedagogy, and this informed his decisions on collecting. Rather than purchasing works on the basis of their individual appeal and quality alone, he built up a collection that was representative of the history of European art.[12] In an extensive obituary on Böhm written in 1865, Eitelberger described the basic approach of the meetings: an inductive history of art, starting out with close observation of the technical, formal and symbolic features of an individual artwork and then

10 J. von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Suppl. vol. 13, 1934, 2, pp. 145–210. Understanding of Böhm's career and oeuvre has been considerably enhanced by the recent work of Andrea Mayr. See A. Mayr, Joseph Daniel Böhm (1794–1865): Bildhauer, k.k. Kammermedailleur, Direktor der Graveurakademie am Hauptmünzamt, Kunstsammler, Vienna, Unpublished Diploma Thesis, 2012. See also Andrea Mayr's essay in the present volume.

11 See, for example, R. Eitelberger von Edelberg/G. Heider/J. Hieser (eds.), Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates, Stuttgart 1858–1860; R. Eitelberger von Edelberg, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Tra., Spalato und Ragusa: Aufgenommen und dargestellt vom Architekten W. Zimmermann, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 5, 1861, pp. 129–312. On the Nazarenes see C. Grewe, The Nazarerenes: Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept, University Park, PA 2015.

12 The works are listed in the catalogue of the auction held in 1867 to sell off Böhm's collection. See A. Posonyi, Versteigerung der Kunst-Sammlung des am 15. August 1865 verstorbenen k.k. Kammer-Medailleurs und Director der k.k. Münz-Graveur-Akademie, Herrn Jos. Dan. Böhm, Vienna 1865.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Fig. 4: Ferenc Pulszky, Lithograph Portrait, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.

drawing out broader issues that it presented.[13] In a much earlier account, dating from the period when he was still associated with the Böhm circle, Eitelberger spelled out the logic of the collection: to ensure universality ("Allseitigkeit") and comprehensiveness ("Vollständigkeit").[14] Yet the significance of the circle for the present article lay not in its role in defining the methodological tenets of Viennese historiography, but rather in its membership. For alongside Henszlmann, a number of other Hungarians attended the meetings, including Ferenc Pulszky (1814–1897) (fig. 4), Pulszky's uncle, Gábor Fejérváry (1780–1851), and Count Samuel Festetics (1806–1862). Fejérváry and Festetics were notable art collectors – Fejérváry owned the famous Fejérváry-Mayer Aztec codex[15] – while Pulszky would later become director of the Hungarian National Museum and vice-president of the Hungarian Academy of Sciences.

13 R. Eitelberger von Edelberg, Josef Daniel Böhm (1878), in: idem, Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, vol. 1), Vienna 1879, pp. 180–227.

14 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstsammlung des Hrn Direktors J. D. Böhm in Wien, in: Oesterreichische Blätter für Literatur, Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 4, 19.10.1847, pp. 993–995, esp. p. 993.

15 E. Seeler, Codex Fejérváry-Mayer: An Old Mexican Picture Manuscript in the Liverpool Free Public Museums, Berlin and London, 1901/1902. Pulszky inherited the codex from his uncle in

Key individuals of the Hungarian art world of the mid-nineteenth century were thus associated with Böhm, and the Böhm circle also served as a point of origin for art history not only in Vienna but also in Hungary. Henszlmann also championed medieval art and architecture: in his study of the "German style" churches of Košice he advocated a Gothic revivalist restoration of the cathedral which, while symptomatic of a broader development – one might think of his contemporary Eugène Viollet-le-Duc – may also be due to Böhm.[16] He persisted with this preference; in 1862, he would argue that the planned new home for the Hungarian Academy of Sciences should be built in a Neogothic style.[17] It is thanks to Henszlmann, too, that a fairly detailed picture can be built up of Böhm's teaching style and intellectual concern, for in his obituary of the artist Henszlmann described in some detail the procedures of the meetings of the circle.[18] Böhm left no writings outlining his ideas, but thanks to correspondence from Henszlmann we know that they certainly existed and that they played some part in his own intellectual development.[19] Later, Henszlmann would testify to the importance of Böhm for the growth of the scientific study of art in Austria-Hungary, raising it to a level that exceeded even that of Germany.[20]

1851, and later sold it to the Liverpool-based collector Joseph Mayer, whose private collection became the basis of the *World Museum* in Liverpool, where the codex is still to be found.

16 On Henszlmann's activity in conservation and restoration see A. Horváth, Imre Henszlmann, and the Origins of Monument Preservation in Hungary, in: Periodica Polytechnica Architecture, 34, 1990, H. 3–4, pp. 139–160.

17 I. Henszlmann, A Magyar akadémia épülete *[The building of the Hungarian academy]*, in: idem, Válogatott képzőművészeti írások *[Selected writings on fine art],* Budapest 1990, pp. 203–209.

18 E. Henszlmann, Daniel Joseph Böhm, in: Oesterreichische Revue, 4, 1866, pp. 110–127.

19 Henszlmann, Letter to Ferenc Pulszky, 2 September 1839, in: I. Henszlmann, Levelezése és Iratai: 1826–1860 Augusztus *[Correspondence and writings: 1836–August 1860]* (ed. E. Szintesi), Budapest 2016, p. 40.

20 "The annuals and reports of the Vienna Central Commission for Archeology can not only compete with any similar German ventures, but – in the period when they were edited by two of Böhm's excellent students, Heider and Eitelberger – they also surpassed similar publications in the other German lands; and why? because they mostly built on Böhm's teachings; they started out from his principles and set the practical, individual study of objects as the primary task and the clear drawing up of chronological development as the surprising result, and as soon as archaeology and art criticism rejected lofty and obscure arguments based on the ›beautiful‹ and the ›ideal‹, and started to love and explain artistic character by using Böhm's principles as a starting point, it could, firstly, explore history, and, secondly, improve taste, so that in Vienna nowadays it is not just the scholarly study of history that has risen to a much higher level than previously, but the newly established museum of art and industry, headed by Eitelberger, also has a huge influence on the improvement of industrial products." I. Henszlmann, Böhm Dániel József, in: idem, Válogatott képzőművészeti írások (cit. n. 17), pp. 224 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Henszlmann, Pulszky and Böhm had more in common, however, than merely a shared enthusiasm for art. Henszlmann maintained close personal links to the sculptor after he returned to Budapest and, whilst in exile in Britain, was also friends with his son Wolfgang Boehm (1823–1890) who pursued a successful career as a painter in London. Indeed, the Böhm circle was based, in part, on other prior personal connections. Pulszky's family already knew Böhm before the circle was convened in Vienna; in the mid-1830s Gábor Fejérváry had moved into the Pulszky family home, decorating it with a set of copies of the Parthenon marbles executed by Böhm himself.[21] In his reminiscences Pulszky referred to Henszlmann as one of his closest childhood friends, while the extensive correspondence between the two shows that they remained in close contact throughout the 1850s and 1860s.[22] Like Henszlmann, Pulszky also threw himself into the 1848 revolution and supported Hungarian independence; he served as a member of the *National Defence Committee (Országos Honvédelmi Bizottmány),* for which he was sentenced to death *in absentia* by the Habsburg authorities, resulting in a period of exile in London. Indeed, his political commitments were even more marked than those of Henszlmann or Eitelberger, for he continued to work closely with the revolutionary leader Lajos Kossuth (1802–1894) after the defeat of 1849, accompanying him on international tours and playing a prominent role in the promotion of the Hungarian nationalist cause abroad.[23]

The Böhm circle meetings thus functioned as a kind of social, intellectual and ideological nexus that brought together intellectuals from both halves of the Empire (as they would be after 1867). The implications of this have hardly been considered, and the lack of critical attention to this nexus is all the more striking, given that Böhm himself had grown up in Upper Hungary (now: eastern Slovakia). Specifically, he grew up in the German speech island of Wallendorf (in Hungarian: Szepesolaszi/in Slovak: Spišské Vlachy), only 60 or so kilometres northwest of Košice. The appeal of Böhm to the circle of Hungarian intellectuals and art lovers can thus be ascribed to prior personal acquaintance as well as to their shared common background, for they all came from the same part of Upper Hungary. Pulszky grew up in Eperjes (now Prešov) which is only 36 kilometres north of Košice, and the triangle encompassing Prešov, Spišské Vlachy

21 E. Szintesi, Joseph Daniel Böhm Parthenon-fríze, in: Ferenc Pulszky (1814–1897) Emlékére *[In memory of Ferenc Pulszky (1814–1897)]* (ed. E. Marosi/I. Laczkó/J. Szábo/L. Tohtné Mészáros), Budapest 1997, pp. 56–69. There is an English summary on pp. 163 f. of the same volume.

22 F. Pulszky, Meine Zeit, mein Leben I: Vor der Revolution, Pressburg and Leipzig 1880, p. 38.

23 T. Kabdebó, Diplomat in Exile: Francis Pulszky's Political Activities in England, 1848–1860, New York 1979.

and Košice – commonly referred to as Zips (in Hungarian: Szepes, in Slovak: Spiš) – was a German speech island, amidst a broader population of Slovaks and Hungarians.

Like Böhm, Henszlmann was also of German-speaking origin. Pulszky was from a family of Polish aristocrats, but his father's first language was German, and German was the language spoken at home, even though his mother was Hungarian.[24] Indeed, when 15 he had to be sent to study at the provincial town of Miskolc in order to improve his Hungarian language skills.[25] Eitelberger can be mentioned in this context, too, for having grown up and studied in Olmütz (now: Olomouc) in Moravia, he was also the product of a German speech island, although in this case it was in a mixed German- and Czech-speaking environment.

The changing demography of late nineteenth-century Austria-Hungary has, for understandable reasons, attracted considerable commentary, since it has most often been identified as the principal cause of the instability and eventual collapse of the Habsburg Monarchy. Yet even in the first half of the 1800s there were discernible shifts; in particular, the German-speaking population in Hungary began to lose its distinct identity and adopt Hungarian as their primary language. During the War of Independence Buda was still a predominantly German-speaking town, but on the other side of the Danube, Pest, which owed much of its development to traders and artisans from Germany, had become a Hungarian town, and had come to overshadow in size and significance its counterpart across the river.[26]

This fluid cultural landscape arguably had a formative influence on all those members of the Böhm circle who came from beyond Vienna, in contrast to others such as Eduard von Sacken, Albert von Camesina and Gustav Heider, who were based in Vienna or its vicinity. Indeed, one might go further, and argue that their similar backgrounds were linked to, even responsible for, common attitudes towards the question of national identity. In the later nineteenth century, as Habsburg political and social life became increasingly fractured, the experience of linguistic and cultural difference became increasingly associated with various nationalist political movements. Yet in the 1840s, it could

24 "Im väterlichen Hause war die deutsche Sprache die Umgangssprache, in der Schule wurde lateinisch und deutsch unterrichtet […] deutsch waren die Bücher und Zeitungen, die ich las, ungarisch sprach ich nur bei meiner Grossmutter in Keresztes" *[German was the everyday language of my paternal home, in school Latin and German were taught […] German, too, were the books and newspapers I read; I only spoke Hungarian with my grandmother in Keresztes]*. Pulszky, Meine Zeit, mein Leben I (cit. n. 22), p. 33.

25 On Pulszky's biography see, too, L. Csorba, Ferenc Pulszky, in: Marosi/Laczkó/Szábo/Tohtné Mészáros (eds.), Ferenc Pulszky (cit. n. 21), pp. 121–128.

26 This issue is addressed in C. Horel, Histoire de Budapest, Paris 1999. See especially chapter 5: Une ville que s'élève (1800–1849), pp. 85–124.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

equally result in identification with the hegemonic German and Hungarian cultures, and this is precisely what can be observed in the cases of Eitelberger, Henszlmann and Pulszky.

Evidence of such identification can be seen in the early activity of Henszlmann. In the 1840s he edited and published a short-lived journal *Vierteljahrsschrift aus und für Ungarn.* Its objective was to promote the Hungarian demand for cultural and social autonomy; the fact that it was printed in German makes clear that it had a double audience: German speakers in Hungary and political officials in Vienna. On the one hand it reads like a deliberate provocation, for it purposely agitated for the superior status of Hungarians over other groups in the Kingdom of Hungary, and this view was not unique to Henszlmann. The first volume contains correspondence between Pulszky and Count Leo Thun in which Pulszky claimed that:

> Das slavische Volk […] wo ich wohne, und in der Umgegend, steht auf der untersten Stufe der Civilisation, der Adel ist ungarisch, die Bürger setzen ihren Stolz darein, selbst wenn sie geborne Slaven sind, Deutsche zu scheinen.[27]

The exchange between the two prompted the appearance of an anonymous polemical pamphlet *Vertheidigung der Deutschen und Slaven in Ungarn,* which levelled numerous accusations against Henszlmann for the factual inaccuracies of his claims as well as his general political outlook.[28] Yet despite the apparent chauvinism of his comments, they were not expressions of the nationalism so often associated with nineteenth century Hungary, but rather of a liberal view that saw Hungarian national culture as having a broader civilizational mission (comparable to what Austrian Liberals held to be true of German culture). As Henszlmann himself noted:

> Selten wird daher der Maßstab für den Liberalismus nicht auch der für die Nationalität selbst sein, und je öfter ein früher slowakisches Comitat auf dem Reichstage mit der Partei des Fortschrittes stimmt, desto mehr muß es sich ungarisiert haben.[29]

---

27 "The Slavic people […] where I live and in the surrounding region is on the lowest level of civilization, the nobility is Hungarian, the city burghers take much pride in appearing German, even if they are both Slavs." Briefwechsel zwischen Leo, Grafen von Thun und Franz von Pulszky, in: Vierteljahresschrift aus und für Ungarn, I, 1843, pp. 61–91, esp. p. 65. This was part of an exchange in response to Thun's pamphlet *Die Stellung der Slowaken in Ungarn*, Prague 1843.

28 R. Binder, Vertheidigung der Deutschen und Slaven in Ungarn: Die Kehrseite der Vierteljahresschrift aus und für Ungarn, Leipzig 1843.

29 "Seldom will the measure of Liberalism not also be that for the nation itself, and the more often a formerly Slav county votes in the Diet with the Party of Progress, then the more it must have

As problematic as his dismissive attitude towards the Slovaks of Upper Hungary may be, it can be tempered, perhaps, by the fact that for Henszlmann it was always possible to *become* Hungarian. Being Hungarian was not a matter of biology or of destiny, but of *choice,* a key liberal tenet. Indeed, as an assimilated German-speaker, Henszlmann was himself testimony to this idea. As such, this paralleled the view of Austrian Liberals, including Eitelberger, for whom German was the common supra-national language of culture and science.

The significance of this ideological position, especially in relation to Eitelberger, will be explored in the next section, but a preliminary summary can be made of the importance of the Böhm circle. For it not only provided a methodological template for Eitelberger's burgeoning interest in the history of art. It also provided a crucial formative social environment. Eitelberger was of a generation that grew up with liberal visions of culture and politics that were shared on either side of the River Leitha. It was based on the idea of an imagined community that transcended local identities and differences, including those of class. As Eitelberger would later state: "[D]ie Kunst ist nur eine […]. Es gibt nicht eine Kunst für die Armen und eine Kunst für die Reichen […]."[30] He shared this view with his counterparts Henszlmann and Pulszky, and their later common involvement in museums was also intricately bound up with this broader ideological vision, for museums would serve as tools of mass communication. Not merely the museums in Vienna and Budapest, but also those in regional centres across the crownlands of Austria-Hungary, including Kassa/Košice.

Eitelberger's friendship with the "Hungarians" Böhm, Henszlmann and Pulszky may also inform interpretation of a little discussed text from the 1850s: his report on the medieval architecture of Hungary.[31] It was the outcome of two topographical tours undertaken in 1854 and 1855 at the behest of the *Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Central Commission for Research and Preservation of Built Monuments).*

Such topographical studies were one of the central functions of the *Central Commission,* namely, to survey the hitherto little known areas of the Monarchy in pursuit of

adopted a Hungarian identity." I. Henszlmann, Ungarns sprachverschiedene Völkerstämme, in: Vierteljahresschrift aus und für Ungarn, I, 1843, p. 46.

30 "Art is just one thing […]. There is no such thing as art for poor people and art for the rich […]." R. Eitelberger von Edelberg, Das deutsche Kunstgewerbe (Betrachtungen aus Anlass der Münchner kunstgewerblichen Ausstellung im Jahre 1876), in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 2 (cit. n. 4), pp. 344–369, esp. p. 345.

31 R. Eitelberger von Edelberg, Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, pp. 91–140.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

a proper understanding of the scope of its artistic and architectural heritage. It is also possible that under neo-absolutism, such documentation was encouraged since, as with mapping in general, it was part of the apparatus of political control on the part of the central imperial authorities. Undertaken only five years after the War of Independence, this was in certain respects a politically charged action, for post-revolutionary Hungary was still regarded with a degree of suspicion by members of the imperial administration, and this was accompanied with a vision of it as economically, socially and cultural backward. In his *Memoires* of 1897 Jacob Falke, for example, recalled travelling through Hungary in 1854, visiting the "unentwickelte Kulturstadt" (culturally undeveloped city) of Pest and experiencing the bucolic charms of the countryside where old habits and customs were still preserved.[32]

Eitelberger was himself not immune to such patronizing attitudes. His report noted: "Der Reisende muss […] weite von Cultur noch wenig berührte Strecken durchwandern, bevor er an ein interessantes Denkmal gelangt […]."[33] Yet despite such lapses, and regardless of the ultimate political objectives of his tour, his immediate purpose was to combat the absence of Hungary on the art historical map. He complained, for example, about the absence of reference to Hungary in any of the recently published standard works of art and architectural history, singling out, by way of contrast, Henszlmann's study of Košice cathedral as a noble exception.[34] His first step, therefore, was to counter prevailing myths about Hungary. These included the idea that nothing of any art historical value had survived the invasions of the Mongols in the thirteenth century and then the gradual imposition of Ottoman rule after the Battle of Mohács in 1526. Or that whatever existed from the pre-Habsburg era was essentially Byzantine. In contrast, Eitelberger argued, Hungary possessed a rich legacy of historic architecture, and its early medieval monuments were clearly in the mainstream of the western architectural tradition. For, he noted: "Sie haben eine entschiedene Verwandtschaft mit den Werken in den benachbarten deutschen Kronländern des österreichischen Kaiserstaates."[35]

---

32 J. von Falke, Lebenserinnerungen, Leipzig 1897, pp. 92 f. Falke's excursion was unrelated to Eitelberger's tour, even though they occurred at the same time.

33 "The traveler must […] wander through long stretches of land little touched by culture before he reaches a monument of any interest." Eitelberger, Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn (cit. n. 31), p. 93.

34 Eitelberger mentions, specifically, F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, and C. Rosenthal, Vollständige Uebersicht der Geschichte der Baukunst von ihrem Ursprunge an bis auf die neueste Zeit, Berlin 1842.

35 "They have a decisive relationship with works in the neighbouring German crownlands of the imperial Austrian state." Eitelberger, Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn (cit. n. 31), p. 94.

This was a familiar rhetorical ploy; to advance larger political claims in the guise of arguments over *cultural* affiliation, and Eitelberger would later do the same with Dalmatia. Yet it is not improbable to assume that in the case of Hungary this move was informed by his personal acquaintance with Henszlmann and others, who were members of the same social and civilizational order that transcended the ethnic and linguistic differences of the Empire. Eitelberger's report was thus not a *championing* of Hungary, even if his 1848 articles for the *Wiener Zeitung* expressed sympathy for the aspirations of the differing ethnic groups of the Habsburg state. Indeed, he was later critical of Hungarian rule in Dalmatia. Its policy of Magyarisation was counter-productive, he argued, for it led to resentment among local Croats and Serbs and encouraged them to turn to Russia as their would-be protector.[36] Eitelberger was thus concerned with the *integrity* of Austria-Hungary, and the aim of the Report was to promote that sense of unity by enhancing knowledge of the Empire's lands. A similar tactic would be employed 30 years later by Crown Prince Rudolph when he sponsored the multi-volume *Österreich-Ungarn in Wort und Bild* or *Kronprinzenwerk* as it was known as, on the basis of the idea that increased mutual understanding of the various peoples of the Empire would create a sense of shared identity and community.[37]

Liberalism and the Question of National Identities

Shortly after the opening of the new building of the *Museum of Art and Industry* on the Ringstraße in November 1871, Eitelberger delivered a lecture titled *Die Kunstbestrebungen Oesterreichs (Austria's Artistic Aspirations)*.[38] In keeping with the nature of the event,

36 R. Eitelberger von Edelberg, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Nona, Sebenico, Traù, Spalato und Ragusa (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, vol. 4), Vienna 1884, p. 11. First published in 1861, it was only in the second edition that Eitelberger voiced this criticism.

37 As Rudolph noted: "Durch den wachsenden Einblick in die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten der einzelnen ethnographischen Gruppen und ihre gegenseitige und materielle Abhängigkeit von einander muß das Gefühl der Solidarität, welches alle Völker unseres Vaterlandes verbinden soll, wesentlich gekräftigt werden" *[Growing insight into the preferences and peculiarities of individual ethnographic groups and their mutual and material dependence should fundamentally strengthen the feeling of solidarity that binds all the peoples of our fatherland].* Crown Prince Rudolf, "Einleitung", in: Österreich-Ungarn in Wort und Bild: Übersichtsband, 1. Abteilung: Naturgeschichtlicher Teil, vol. 2, Vienna 1886, pp. 3 f.

38 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbestrebungen Oesterreichs zur Zeit der Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes (Vortrag, gehalten am 23. November 1871), in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 2 (cit. n. 4), pp. 171–203.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

it was a celebration of the achievements of Austrian art and design and, in particular, of the ability of Austria to have overcome narrow-minded nationalism. He noted:

> Die Zeiten sind vorüber, wo gebildete Völker und gebildete Menschen glauben können, sich von ihren Nachbarmenschen und Nachbarvölkern abschliessen zu können. Am allerwenigsten ist dies auf dem Gebiete der Kunst und Kunst-Industrie, am wenigsten in Oesterreich möglich. Der Künstler gehört heute der Welt ebensogut an, wie seiner Nation, und der Industrielle muss immer den Weltmarkt und die Anforderungen des gebildeten Geschmackes der Welt vor Augen haben. Das Rufen nach Prohibitivmassregeln, nach Ausschliessung der Ausländer, erinnert an die Zeiten, wo man statt zur Selbsthilfe zu greifen, nach Polizei und Censur gerufen hat.[39]

These are laudable sentiments, perhaps, and they represented the typical beliefs of mid-century Liberalism: a belief in global free trade and an antipathy to protectionism, coupled with a faith in the civilising force of *Bildung.* Such views were reflected in the *Museum of Art and Industry,* with its emphasis on collecting the best art and design from across the world, as a means of improving Austria's economic competitiveness. His assertion was an indication, too, of the extent to which Liberals had achieved an accommodation with Habsburg dynasty for, although with differing motivations, liberal intellectuals and industrialists were committed to a unified state and had a shared opposition to nationalism.[40] Hence, while his lecture praised what Austrian art and design had achieved under Franz Joseph, Eitelberger also distanced himself from any suggestion that this was a nationalistic claim, for, he noted:

> Jeder gebildete Mensch will geistig auf eigenen Füssen stehen, jede gebildete Nation betrachtet die geistige und national-ökonomische Selbstständigkeit als eine Grundbedingung ihrer

39 Ibid, p. 177. "The times are past when cultivated peoples and individual persons could believe they could shut themselves off from their neighbours and neighbouring peoples. This is least of all possible in the area of art and art industry. Today the artist belongs to the world just as much as to his nation, and the industrialist must always have in view the global market and the demands of educated taste of the world. The call for measures of prohibition, for the exclusion of foreigners, is reminiscent of the times when, instead of helping ourselves, we called for the police and for the censor."

40 On this issue see E. Hanisch/P. Urbanitsch, ›Der Atem der Freiheit: Der Liberalismus‹, in: Die Habsburgermonarchie 1848–1918: VIII.1 Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft (ed. H. Rumpler/P. Urbanitsch), Vienna 2006, pp. 34–62.

> Existenz. Diese Lebensmaxime […] hat nichts zu thun mit dem engherzigen Particularismus und nichts zu thun mit den Leidenschaften des Egoismus.[41]

In its place, Eitelberger espoused a notion of civil society that transcended national differences, one which enabled individual development as well as broader social and cultural progress. It was, he contended, the enlightened rule of the Emperor that had facilitated this. Thanks, in part, to his acquaintance with Henszlmann and others from Hungary Eitelberger came to see himself as part of a liberal intelligentsia that spanned the Empire. For Eitelberger, Henszlmann and Pulszky saw themselves as members of a civilizing culture that was open to all who sought it, and which could bind the disparate parts of the Empire together. National identity was far from being a matter of indifference to them; their political and cultural activities indicated that they were all highly patriotic individuals. However, the key issue rested on how one defined national identity. As Pieter Judson has argued, for German-Austrian Liberals it was axiomatic that their identity as Austrians rested on their adherence to liberal values and on their membership of a (German) culture that was open to people of any background.[42] They greeted the idea of a national identity based on ethnic or linguistic difference with bafflement and regarded it as having little or no political significance. In the mid-nineteenth century Hungarian Liberals espoused similar views and this informed their more general cultural and social attitudes.[43] The National Museum in Budapest, for example, of which Ferenc Pulszky would later be long-term director, was "national" not because it celebrated the unique identity of Hungarian national culture, but because it displayed the contribution of Hungarians to world culture and learning.[44]

Despite Eitelberger's optimistic sentiments, from the late 1850s onwards the social and political order on which he based his vision experienced a series of existential crises. The loss of Lombardy in 1859 brought into question the prestige of the Austrian

41 "Every cultivated person wishes to stand on their own two feet, intellectually; every cultivated nation regards intellectual and economic self-sufficiency as a basic condition of its existence. This life maxim has nothing to do with narrow minded particularism and nothing to do with egotistical passions." Eitelberger, Die Kunstbestrebungen Oesterreichs (cit. n. 38), p. 177.

42 P. Judson, Exclusive Revolutionaries: Liberal Politics, Social Experience and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914, Ann Arbor 1996, pp. 58 f.

43 E. Kiss, Nation und Ethnizität in der politischen Gedankenwelt des dualistischen Ungarn, in: B. Rupp-Eisenreich/J. Stagl (eds.), Kulturwissenschaft im Vielvölkerstaat: Zur Geschichte der Ethnologie und verwandter Gebiete in Österreich ca. 1780–1918, Vienna 1995, pp. 208–216.

44 G. Ébli, Universal Culture and National Identity: The configuration of national museums in nineteenth-century Hungary, in: Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums (eds. D. Poulot/F. bodenstein/J. M. Lanzarote Guiral), Linköping 2011, S. 373–386.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Empire as the major power of central Europe, while, even more gravely, defeat at the Battle of Königgrätz in 1866 cast into doubt the automatic self-identification of Austrians such as Eitelberger as "German". In economic terms the Austrian government had sought to create a central European customs union ("Zollverein") that would confirm its position as the major power between Russia and France, but instead, in 1862, Prussia had entered into a separate trade agreement with France which other German states then joined, thereby isolating the Habsburg state.[45] Furthermore, the *Ausgleich* of 1867 put into question Eitelberger's belief in an imagined community encompassing the whole of the Empire, and the stock market collapse in 1873 brought about a crisis in the legitimacy of the liberal ideology of the free market. Eventually, in 1879, the Liberal government was replaced by the "Iron Ring", the Conservative coalition led by Count Edward Taaffe that stayed in power until the early 1890s.

These might be regarded as extrinsic contingent events, except that they went to the heart of Eitelberger's engagement with cultural politics. If, in 1871, he could confidently declare that Austrian cosmopolitan unity ruled the day, he spent much of the rest of the decade criticising the exponents of various kinds of federalism and nationalism. As early as 1866, even before the *Ausgleich* institutionalised the separation of Hungary and Austria, Eitelberger was expressing anxiety over the fact that different groups in the Empire no longer seemed to hold to the idea of Austria as a common cultural, social and political space. In the arts, for example, he noted:

> Wie die böhmischen Künstler immer mehr der tschechoslavischen Richtung sich hingeben, die ungarischen seit mehr als einem Jahrzehnt den Standpunkt des nationalen Separatismus vertreten, so hat sich in dem Künstlerkreise des österreichischen Polen eine grosse Gleichgiltigkeit gegen Oesterreich, eine entschiedene Sympathie für das gezeigt, was man in politischen Kreisen als die Zukunfts-Idee Polens bezeichnet. In Prag hat es nur Eine [sic] Periode gegeben, wo man die Idee der Zusammenhörigkeit mit Oesterreich mit Begeisterung auch auf dem Felde der Kunst vertrat […].[46]

45 H. Matis, Leitlinien der österreichischen Wirtschaftspolitik, in: Die Habsburgermonarchie 1848–1918. I: Die Wirtschaftliche Entwicklung (ed. A. Brusatti), Vienna 1973, pp. 29–67.

46 "Just as artists in Bohemia place themselves ever more in the direction of Czechoslavism, and Hungarians have been standing up for national separatism for more than a decade, so in artistic circles in Austrian Poland a great indifference towards Austria has become evident, a decided sympathy for what in political circles is termed the idea of a Polish future. In Prague there was only one period when the idea of being part of Austria was adopted with any enthusiasm in the field of art […]." R. Eitelberger von Edelberg, Eine österreichische Geschichtsgalerie [1866], in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 2 (cit. n. 4), pp. 53–80, esp. p. 73.

There was undoubtedly exaggeration in this complaint. Subsequent histories of Austria-Hungary have argued that there was significant loyalty to the Empire across all the crownlands at least until 1914, and in many cases beyond then.[47] Yet liberal ideology was clearly being challenged in numerous ways, and hence concern over the growing fragmentation of the Empire became a recurring feature of Eitelberger's writings from the 1870s onwards. Thus, he complained, cosmopolitanism was being replaced by its problematic other face: eclecticism, which involved diversity but one in which the diverse artistic currents co-existed without any relation between them, without any sense of the whole, without a "Gesammt-Kunstauffassung".[48] Instead, there was individuality, atomisation and "romanticism". Vienna was no longer the automatic focus of interest; artists no longer exhibited in the capital, and if one wished to see work by successful painters such as the Poles Jan Matejko (1838–1893) and Artur Grottger (1837–1867), one would have to look elsewhere, and the same held for Czech artists or even those from the Tyrol.

Eitelberger found this development all the more perplexing in the visual arts. For whereas linguistic pluralism might be a recognisable cause of cultural difference – intellectual exchange is either not possible or extremely limited between parties lacking a common language – this could certainly not apply to art. Indeed, art could *overcome* linguistic divides: "[…] bisher war man der Ansicht, dass eben die Kunst dasjenige Element sei, welches die Völker vereinige. Denn eine Zeichnung, ein Gemälde, spricht zu Jedem gleich, ist Jedem gleichmässig verständlich und zugänglich."[49] Perversely, this commonality was being lost: "Die Kunst ist keine gemeinsame Angelegenheit mehr der Völker Oesterreichs."[50]

For Eitelberger one reason for this lay in the absence of shared historical myths and narratives that could underlie a common Austrian identity; this stood in contrast to the national cultures of the Czechs, Poles and even the Hungarians, where artists were becoming dedicated to the cultivation of historical memory.[51] The only artist he singled out for mention was Matejko, whose large-scale heroic depictions of key moments in

47 See, for example, P. Judson, The Habsburg Empire: A New History, Cambridge MA, 2017; D. Unowsky, The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848–1916, West Lafayette 2006.

48 R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunst-Entwicklung des heutigen Wien. Retrospective Betrachtungen aus Anlass der historischen Kunst-Ausstellung der Wiener Akademie, in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 1 (cit. n. 13), pp. 1–36, esp. p. 13.

49 "[…] hitherto it was held that art is the one element that unites peoples. For a drawing, a painting, speaks in the same way to everyone, is equally comprehensible and accessible to everyone." Eitelberger, Die Kunstbestrebungen Oesterreichs (cit. n. 38), p. 197.

50 "Art is no longer a common pursuit in Austria." Ibid.

51 Eitelberger, Die Kunstentwicklung des heutigen Wien (cit. n. 48), p. 28.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Polish history garnered praise across Europe, but one might mention others such as the Czech painter Václav Brožík (1851–1901) or Bertalan Székely (1835–1910) in Budapest, who gained a similar international recognition, and embodied the phenomenon that was such a clear source of concern for Eitelberger.

Such sentiment, even the federalism of aristocratic conservatives, who merely sought to maintain their local autonomy against interference from central government, was based on a dangerous cocktail of eccentric nostalgia about a past that never was and, as well, on active destructive interventions into contemporary politics:

> Der Föderalismus beruth auf sehr verschiedenen Elementen; auf romantischen Ideen der Hochtories, auf querköpfigen Anschauungen von Historikern und Archäologen, welche eine Restaurationspolitik des historisch Vergangenen treiben, und findet zugleich Beifall bei jenen Nationalitätsstürmern, die von demokratischer Grundlage aus das altösterreichische Staatsprincip durch Nationalitäts-Ideen aus den Angeln heben wollen.[52]

As with other Liberals, it was, for Eitelberger, a matter not merely of critiquing a rival political programme, but rather of addressing an ideology that threatened the constitution of the state, into which so much had been invested as a means of achieving the ultimate social goals of Liberalism.

It might be queried why Eitelberger dwelt so much on this issue in art, rather than in practical politics, but the stakes were deadly serious: for it was in the sphere of ideology, of the imaginary, that political programmes were framed, and therefore his target was something potentially more serious than the mundane policies enacted and debated in political life. In his speech at the opening of the *Museum of Art and Industry* Eitelberger staged a plea for openness to the global market, arguing: "Der nationalökonomische Föderalismus ist viel gefährlicher als der politische. Er isolirt nicht blos den Markt der Industrie, sondern verengt den geistigen Horizont der Industriellen." Indeed, "Der Geschmack ist nicht Etwas, das sich unter einen politischen Glassturz stellen lässt; er verträgt keine Isolirung."[53] Yet of course this is exactly what was increasingly at the forefront of debate: the determination of national style.

---

52 "Federalism is based on very different elements: on the romantic ideas of High Tories, on the skewed views of historians and archaeologists whose politics seek restoration of the past, and it gains the applause those nationalist attackers, who use democracy as the basis for seeking to unhinge the old principal of the Austrian state by recourse to ideas of the nation." Eitelberger, Zur Reform der Landesmuseen in Oesterreich, in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 2 (cit. n. 4), pp. 241–252, esp. pp. 243 f.

53 "Federalism in the field of national economics is much more dangerous than political federalism. It does not only isolate the industrial market but also restricts the intellectual horizon of industrialists.

Eitelberger's views were central to his activity not only as a scholar but also as museum director, and this brings us back to his letter to Henszlmann. As Diana Reynolds has argued, at its very foundation, the *Museum of Art and Industry,* and its school of design and applied art, was an imperial institution intended to encompass the creative activities of all peoples of the Empire; while he lacked the resources to set up further museums beyond Vienna, he was highly supportive of local initiatives that established museums and schools of design and industry in, for example, Brünn (Brno), Prague, Reichenberg (Liberec) and Budapest.[54] The museum Eitelberger founded stayed broadly loyal to this mission, long after his death. The pages of the *Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums* (and its successor from 1898, *Kunst und Kunsthandwerk*) are full of reviews and reports not only on major international museums and exhibitions, but also on often quite minor and provincial towns across the Austrian crownlands. Indeed, the museums of industry and applied arts were, he thought, a showcase for the universal artistic culture he understood to span national, ethnic and class differences. This also shaped their relation to their publics. When he founded the *Museum of Art and Industry* the primary audience consisted of industrial producers: artisans and designers, as well as the larger-scale industrialists who commissioned particular designs and were responsible for their large-scale production. For even though the aim was to improve taste, Eitelberger viewed this problem in terms of supply rather than demand. The idea that the purchasing public might become more discerning thanks to the museum exhibits was a secondary consideration. Yet though reform was directed at producers, the museums of design were not to be understood as being *for* their particular needs. As he noted in his review of design museums across the Empire: "Es handelt sich bei diesen Museen nicht darum, das particulare Interesse der Fabrikanten und das Einzelinteresse der Handwerker zu fördern – denn für solche particulare Interessen gründet man keine Museen […]."[55] Again, this included the issue of cultural identity, for while many museums were set up in smaller provincial towns, their purpose should not be to promote only local or national culture, for the ultimate goal was to improve competitiveness on the world market: "Ebenso ist es grundfalsch, solche Museen auf nationaler Grundlage

[…]. Taste is not something that can be placed under a political glass cover; it does not tolerate isolation." Eitelberger, Die Kunstbestrebungen Österreichs (cit. n. 38), p. 199.

54 D. Reynolds, Die Österreichische Synthese: Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums, in: Noever (ed.), Kunst und Industrie (cit. n. 3), pp. 203–218.

55 "With these museums it is not a question of supporting the particular interests of factory owners or the individual interests of craftsmen; we don't establish museums for such particular interests." Eitelberger, Die Gewerbemuseen in den Kronländern Österreichs (cit. n. 4), p. 254.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

allein aufzubauen. Die Waare, die für den Weltverkehr berechnet wird, ist unempfindlich für nationale Schrullen."[56]

Most museums kept to this broad aim and maintained a collecting and acquisitions policy that was global in scope. Thus, from early on, the *Museum of Art and Industry* not only acquired textiles by the Viennese firm of Philip Haas, for example, but also purchased examples of contemporary Japanese, North African and Indian work.[57] Similarly, while its glass collections had an understandable focus on work by manufacturers such as Lobmeyr or Salviati from Habsburg (or former Habsburg) territories, they included, in addition, Islamic glass, and an international network of agents ensured a supply of objects from across the globe.[58] A similar pattern could be observed across the Empire. From Brünn (Brno) to Kolozsvár (Cluj Napoca), museums of design and industry, even those in regional cities and towns, amassed substantial collections of artefacts from Japan, China and the Islamic world, alongside those from Europe.[59]

This was common practice across *both* halves of the Empire, and is important for how we view Austria-Hungary, since a distinction is commonly drawn between the cosmopolitanism of Austrian Cisleithania and the putatively nationalist orientation of Hungary. As this article argues, however, Austrian and Hungarian Liberals (and most members of the cultural elite would have regarded themselves as Liberal) had similar values when it came to the question of national and state identity. The administration in Budapest did, admittedly, seek to create a unitary Magyar identity for all its subjects, but this was a matter of some debate amongst Hungarian politicians. Thus, the prominent politician József Eötvös (1813–1871), minister of education and religion in the 1860s, who was instrumental in the emancipation of the Jews, argued tirelessly for the preservation of the cultural plurality of the Hungarian kingdom.[60] Moreover, the policy

56 "In the same way it is a basic error to build up such museums solely on the basis of the nation. The commodity intended for world trade is immune to the quirks." Ibid.

57 A. Völker, Die Sammlungspolitik der Textilsammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in den Jahren 1864 bis 1910, in: Noever (ed.), Kunst und Industrie (cit. n. 3), pp. 114–129.

58 R. Strasser, Der Aufbau der Glassammlung des k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Noever (ed.), Kunst und Industrie (cit. n. 3), pp. 137–142.

59 See, for example, the accounts of Islamic and Asian art collecting at the museums of design in Brünn and Kolozsvár in: S. Dvořaková, Příběhy tisíce a jedné noci: islamské umění ve sbírkách Moravské galerie v Brně *[Stories of a thousand and one nights: Islamic art in the collections of the Moravian Gallery in Brno]*, Brno 2011; M. Székely, János Vadona's Collection of Japanese and Chinese Objects in the Museum of Industry in Kolozsvár, in: Z. Jékely (ed.), Ödön Lechner in Context, Budapest 2015, pp. 91–102.

60 P. Bödy, Joseph Eötvös and the modernization of Hungary, 1840–1870: a study of ideas of individuality and social pluralism in modern politics, Boulder 1985.

of magyarization did not, at least until the 1880s, translate into a nationalistic cultural policy or museum practice. This was so even in the case of the Hungarian National Museum, where there were important voices against a narrowly nationalistic conception of its purpose. Collecting policies are a powerful index of such attitudes.

In 1818 Miklós Jankovich (1772–1846), a prominent aristocratic scholar and patron of the arts in the early nineteenth century, had argued that the newly founded Hungarian National Museum should focus on antiquities glorifying the achievements and history of Hungary.[61] Thirty years later the Hungarian Academy of Sciences made a similar argument in its "Call in the Matter of Hungarian Monuments to All Hungarians Concerned about National Honour".[62] The character of these appeals should not, however, be misinterpreted. Jankovich defined Hungarian nationality in territorial not ethnic terms, and he collected objects from across the German-speaking world. As a representative of the enlightened circles of reform-era Hungary, his conception of Hungarian identity was comparable to that of Liberals such as Henszlmann, Pulszky and, ultimately, Eitelberger. With regard to the National Museum, the conception of a national collection was not seen as in conflict with Enlightenment ideas of universal culture, for the National Museum was "national" in terms of being *for* the imagined community of the present Hungarian nation.[63] The same held for the *Museum of Applied Arts* in Budapest. Although, in the 1890s, it came to be seen primarily as dedicated to the promotion of Hungarian design and applied art, with "Hungarian" defined in increasingly ethnic terms, its collecting in the 1870s and 1880s was eclectic, with a mixture of local, European and non-European artefacts that paralleled practice in museums elsewhere, including the *Museum of Art and Industry* in Vienna.[64]

On this point it is instructive to draw comparisons with Ferenc Pulszky. For all the dismissive character of his comments about the Slovaks in the early 1840s, in 1838 he published an article, *On the Use of Art Collections,* that echoed Jankovich's emphasis on national collecting, yet at the same time criticised as narrow-minded the idea that these

61 M. Jankovich, Esedezés a magyar régiségek iránt *[Pleading for Hungarian Antiquities]*, Tudományos Gyűjtemény, 2, 1818, H. 12, pp. 121–123. Republished in A Magyar műveszettörténet-irás programjai. Válogatás két évaszázad irásaiból *[Programmes of Hungarian art history: Selected writings from two centuries]* (ed. E. Marosi), Budapest 1999, pp. 15–17.

62 Hungarian Academy of Sciences, Felszólitás minden, a nemzeti becsületet szivén viselő nagyarhoz a hazai műemlékek ügyében, Magyar Academiai Értesitő, 7.2, February 1847, pp. v–xi.

63 Ébli, Universal Culture and National Identity (cit. n. 44), p. 381.

64 On the history of the museum's collections in this period see P. Ács/Z. Vámos-Lovay/H. Horváth, Az idő sodrában: Az ipárművészeti múzeum gyűjteményeinek története *[In the draft of time: the history of the collections of the Museum of Applied Arts]*, Budapest 2006.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

were the *only* artefacts worth collecting.[65] He built on this idea while in post-revolutionary exile in London in 1851, where he delivered a lecture in London *On the progress and decay of art; and on the arrangement of a national museum* that sketched out his ideal vision of an institution that would, very much like the British Museum, be universal in its scope.[66] In a later article of 1875, *On Museums,* he revisited the lecture, singling out for critical treatment institutions that were instrumentalized purely to serve "national vanity".[67] In 1872 Henszlmann expressed virtually exactly the same sentiment in the pages of the *Pester Lloyd* in which he argued that the *National Museum* should not restrict itself to merely "provincial" concerns but should aim to represent the history of art "in general".[68]

Eitelberger and the Blindness of Liberalism

In his note to Henszlmann, Eitelberger expressly sought co-operation with leading designers and art world representatives from Hungary. His hopes were not fulfilled, however. While he paid constant attention to the development of art and design in Hungary, the events of the following years, in particular, the *Ausgleich* and its consequences, meant that Hungarian designers and artists made increasingly little reference to Vienna. Indeed, once the Museum of Applied Arts was founded in Budapest in 1872, they had their own institutional framework, and so while museum correspondence testifies to the loan of objects between museums in Budapest, Vienna and Košice, such constant contact did not materialize in the way Eitelberger envisaged it.

When the *Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry (k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie)* was founded in 1864, the Habsburg state was still, formally, the Austrian Empire. The transformation of Austria into the Dual Monarchy of Austria-Hungary in 1867 was not followed by a matching change of name for Eitelberger's museum. We might regard this as a matter of mere nomenclature, except that increasingly, the Museum became just what its title came to imply: a museum for the *Austrian* half of the Empire. Hungary did still occasionally feature in the pages of

65 F. Pulszky, A műgyűjtemények' használól, in: Athenaeum: Tudományok és szépművészetek' tára, II, 1838, pp. 185–189.

66 F. Pulszky, On the Progress and Decay of Art. And an Arrangement of a National Museum, in: The Museum of Classical Antiquities, 5, 1852, pp. ii f.

67 F. Pulszky, A múzeumokról, in: Budapesti Szemle *[Budapest Review]* 8: 16, 1875, pp. 241–257, reprinted in: Marosi (ed.), A Magyar művészettörténet-írás programjai (cit. n. 61), pp. 53–64.

68 I. Henszlmann, Der Landeskunstrath und die Provinzial-Museen, in: Pester Lloyd, 18 January 1872, p. 5 and 20 January 1872, p. 5.

its journal. The important exhibition of goldsmithing in the *Museum of Applied Arts* in Budapest was the subject of an extensive review by Bruno Bucher, for example.[69] But this was the exception; compared to the level of interest in the crownlands of Galicia, Moravia, Bohemia and Gorizia, for example, the attention given to Hungarian art and design was minor.[70] Slowly, external political realities began to intrude.

Eitelberger envisaged the Museum (and art more generally) as participating in an Austrian political and social order that transcended national differences. The same held true for Henszlmann and Pulszky in respect of Hungary. This outlook was rooted in a Liberal notion of national identity that first emerged in the first half of the century and it converged with the narrative of cosmopolitanism that was formulated to legitimate Habsburg rule. Yet in the final decades of the 1800s Liberalism in both halves of the Empire took on a decidedly more nationalistic tone. In part this was in response to the rise of nationalist movements; in order to compete on the political stage, Liberals came to adopt, in modified form, some of the rhetoric of their opponents. In Hungary, for example, the image of a universal enlightened civilization was displaced by an ethnically defined notion of Magyar identity based on romantic conceptions of the nomadic origins of the Magyars in central Asia. In part, too, however, this shift was the working out of contradictions and tensions within that older liberal discourse.

Their root cause of such contradictions could be found in this understanding of German (and Hungarian) identity and its place in the Empire, and its contradictory attitudes are fully in evidence in Eitelberger's writings. He endorsed the Habsburg vision of an Austrian identity based on its cultural diversity. The Empire's great achievements were based, he argued, on the fact that it had been open to individuals from many places and had welcomed them as good Austrians. In the field of politics, he noted, Prince Eugene (from Savoy), Field Marshal Laudon (originally from Livonia), General Karl von Schönhals (born near Wetzlar in Hessen) had all made crucial contributions to Austrian life. A similar story could be told about the arts: figures such as Gottfried van Swieten, the Dutch composer and patron of composers such as Mozart and Haydn, Johann Peter Krafft and Heinrich Füger had all come from Germany: "Das geistige Leben Wiens darf nicht auf einen particularistischen oder nationalen Isolierschemel gestellt werden, wie es in Pest, Agram or Krakau geschieht."[71] Yet apart from the fact

69 B. Bucher, Die Goldschmiedekunst Ausstellung in Budapest, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 19, 1884, pp. 122–129.

70 There were some exceptions. See, for example, K. Herich, Die ungarische Hausindustrie, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, N. F. 6, 1891, pp. 298–306.

71 "Viennese intellectual life cannot be placed on a national or particularistic Isolierschemel, as happens in Pest, Zagreb or Cracow." R. Eitelberger von Edelberg, Die Plastik Wiens, in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 2 (cit. n. 4), pp. 104–157, esp. p. 141.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

that "Austria" in this account is indistinguishable from Vienna, it was also axiomatic for Eitelberger and other Liberals that Germans would still play the leading role. All the while Austria could claim to be the central power in Germany, the difficulties of disentangling German from Austrian identity could be passed over; Austrians could be conceived of merely as one of the distinctive German "tribes". But after Austria was expelled from German affairs in 1866, the logic of the identification of "Austrian" with "German" began to unravel. German Austrians were now just a particularly privileged group within the Empire as a whole.

The weakness of Liberals such as Eitelberger was that they seemed unable to comprehend the extent to which the ground was shifting beneath their feet. An example of such limitations can be found in a lecture Eitelberger delivered at the *Museum of Art and Industry* on the significance of the Franco-Prussian War.[72] Delivered in late October 1870, the war between Prussia and France was still unfolding; the Prussian army had defeated and captured Napoleon III at the Battle of Sedan in September, but hostilities were not concluded until May of the following year. It might therefore be unfair to judge Eitelberger on his inability to understand the importance of the battle and its aftermath. Nevertheless, it is clear from the lecture not only that he failed to read the historical significance of events, but that he also seemed not even to have adapted to the changed state of affairs since the Battle of Königgrätz of four years earlier. Hence, his lecture strongly aligns Austria with Germany and sees Austrian identity as essentially German, and in addition, rather than seeing some common cause with France, embarks on an extraordinary vilification of French culture (labelling it as frivolous, concerned with superficial luxury, lacking real *Geist*).[73] He starts, for example, with a celebration of German colonialism; Germans have colonised the world, and even though they may not have created an overseas empire such as the British, they have played a leading role in the civilising mission of Europeans more generally. For "das deutsche Volk […] steht nicht nur in Wissenschaft und Kunst auf dem Höhepunkt des heutigen Lebens, es hat sich auch neben dem englischen Volke am meisten die Grundlagen des ordentlichen bürgerlichen Lebens gewahrt."[74] This stands in contrast to the failures of Romance peoples, particularly the French, to develop a comparable enlightened regime of colonisation.

---

72 Later published as R. Eitelberger von Edelberg, Der Deutsch-französische Krieg und sein Einfluss auf die Kunstindustrie Österreichs, in: idem, Gesammelte kunsthistorische Schriften, vol. 2 (cit. n. 4), pp. 316–343.

73 Ibid, pp. 324 f.

74 "The German people […] not only stands at the summit of present-day science and art, it has also, alongside the English, done the most to preserve the basis of an orderly civil life." Ibid, pp. 318 f.

Eitelberger accepts the pre-eminence of French design, but attributes this to the tyranny of French taste: "Die Macht dieses Einflusses, insbesondere auf die öffentliche Meinung, lastete wie ein Alp auf der deutschen Kunstindustrie, speciell auf der österreichischen, und erschwerte jeden Versuch zur Emancipation."[75] The war thus presents an opportunity for liberation from French cultural hegemony and, even more strikingly, Eitelberger describes his own museum as having the same goal.

The lecture then goes on to consider the specific implications for Austria. The unification of Germany presents no threat to Austria, Eitelberger argues, and presents the same opportunities for contesting the historical dominance of France as it does for Prussia and the rest of Germany. Politically, too, he argues:

> [E]s [sind] nicht die Baiern und die Preussen, und nicht die Sachsen […], welche in Oesterreich die Deutsch-Oesterreicher politisch anulliren, in Galizien polonisiren, in Laibach slovenisiren, in Triest verwälschen wollen. […] Viel gefährlicher als die äusseren Feinde sind die Feinde Oesterreichs im Lande selbst […].[76]

We are therefore returned to his fundamental preoccupation with the implications of the assertion of different cultures of the varying crownlands for the assumed status of German as the lingua franca of social life. Moreover, it is the manner in which Eitelberger formulates the issue that is most arresting, for there is a clear slippage between "Austrian" and "German-Austrian" that betrays his basic assumption of the identity of the two. The so-called enemies of the German-Austrians are the enemies of Austria more widely, and this is true not only in politics but also in culture for, as Eitelberger states, "Die ganze Kunst-Industrie Oesterreichs ruht in den Händen der Deutschösterreicher, mit Ausnahme jenes geringen Bruchtheiles italienischer Arbeitskraft in Triest und Südtirol, die ihrer Richtung nach italienisch ist".[77] More generally, he adds,

---

75 "The power of its influence, in particular on public opinion, weighed down on German, and especially Austrian, art industry like a nightmare, and rendered any attempt at emancipation difficult." Ibid, p. 320.

76 "It is not the Bavarians and the Prussians, it is not the Saxons who are negating the German-Austrians in political life in Austria, polonising them in Galicia, turning them into Slovenes in Ljubljana, italianising them in Trieste […] much more dangerous than the external enemies are the enemies of Austria within the country itself […]." Ibid, pp. 329.

77 "The whole of Austria's art industry rests in the hands of German-Austrians, with the exception of that fragment of Italian craftsmanship in Trieste and South Tirol, which is Italian in its orientation." Ibid, p. 334.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

> Oesterreich ist nicht eine Ostmark der Slaven sondern der Deutschen; nicht Attila oder Rurik, nicht Stephan der Heilige oder Ottokar von Böhmen haben diese Ostmark gegründet – sondern die deutschen Karolinger; das Licht des Christenthums ist von Deutschland aus nach unserem Lande getragen worden; das Licht der Wissenschaft, der Kunst und der Industrie leuchtet durch die Kraft des Stammes, dem wir angehören, der Sprache, die wir sprechen – der deutschen.[78]

The stridency of this assertion may be explained as reflecting the topic of the lecture and its presumed audience. It certainly stands at odds with the positive tone of his pronouncements elsewhere on the creative outputs of the non-German groups in the Empire. His dismissive comments about St. Stephen seem to contradict his emphasis on the depth of the Hungarian cultural heritage outlined in his report from the 1850s. Indeed, Eitelberger's assertion about the fundamentally German character of Austria bears comparison with a famous provocation in Prague by the art historian Alfred Woltmann six years later, whose claim that the cultural heritage of Prague was entirely due to the efforts of German artists and architects had caused riots and demonstrations in the streets of the city.[79] Woltmann's assertion has often been treated as an example of growing German nationalism in the final quarter of the nineteenth century, but although it was meant as a provocation – the national paternity of artworks had become a contentious issue in the Bohemian capital – comparison with Eitelberger suggests his sentiments were commensurate with the wider liberal understanding of the place and value of German culture in Austria as a whole. Upholding a belief in German culture was pursued as an "ideology of public integration in central and eastern Europe, one that would eventually wipe away the backward and particularistic attitudes held by uneducated peasants and Slavs, joining them all in a great German liberal union".[80] Eitelberger was no exception to this more general belief.

---

78 "Austria is not an Eastern March of the Slavs, but of the Germans; neither Attila nor Rurik neither St. Stephen nor Ottokar of Bohemia founded this Eastern March – but Carolingian Germans. The light of Christianity was brought to our land from Germany. The light of science, art and industry illuminates thanks to the power of the tribe to which we belong, to the language we speak – German." Ibid, p. 335.

79 A. Woltmann, Die deutsche Kunst in Prag. Leipzig 1877. On the episode see J. Vybíral, What Is "Czech" in Art in Bohemia? Alfred Woltmann and the Defensive Mechanisms of Czech Artistic Historiography, in: Kunstchronik, 59, 2006, H. 1, pp. 1–7; M. Rampley, The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, University Park, Pennsylvania, 2013, pp. 62 f.

80 P. Judson, Rethinking the Liberal Legacy, in: Rethinking Vienna 1900 (ed. S. Beller), New York and Oxford 2001, pp. 57–79, esp. pp. 66 f. See, too, J. Kwan, Liberalism and the Habsburg Monarchy 1861–1895, New York 2013 and D. Brodbeck, Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna, Oxford 2014.

Such attitudes were not unique to German Liberals. Hungarian Liberals had similar views with regard to their own language and culture. The idea of a cosmopolitan identity, seen as central to construction of Habsburg state identity was consequently not a celebration of diversity-in-difference, but rather one of a culture that could *assimilate* or even *sublate* all into a higher unity. As András Gerő has argued, the aim was to "homogenize the Hungarian people" for this "non-integrative" liberal concept of nationhood "could not tolerate the notion of a Hungarian people with a diverse culture".[81] As with German-Austrian Liberals, the basic flaw of such cultural paternalism was a blindness to the other, an inability to understand that for others, German and Hungarian cultures were no less particular than their own.[82] Conversely, German and Hungarian Liberals were unable to grasp the demands for separate cultural recognition on the part of other groups, and met them with a mixture of attitudes, ranging from disregard to bafflement.

Conclusion

Eitelberger played a dominant role in the artistic and cultural life of mid-nineteenth century Vienna. He was a powerful spokesman for Liberalism in the field of cultural politics, and was an advocate of global free trade and cultural exchange. He was clear about the benefits of open borders and about the contribution of foreigners to Austrian cultural life; his programme of design reform was predicated on the idea that designers had as much to gain from engaging with multiple historic traditions, and he critiqued the growing tendency towards the invention of specifically national visual identities. The collections of the *Museum* reflected this belief, with a purposeful eclecticism that was repeated in the museums of industry elsewhere in the Empire.

As laudable as his sentiments may seem – particularly when compared with the conservative and nationalist voices that shaped political discourse in the Habsburg domain in its final decades – it would be a mistake to view this outlook as a nineteenth-century precursor to the multi-culturalism of more recent years. His comments were the product of an ideological programme that proved to be inadequate to the shifting socio-political circumstances of the later nineteenth century. Specifically, Eitelberger's Liberalism was

81 A. Gerö, Modern Hungarian Society in the Making: The Unfinished Experience, Budapest 1995, p. 188.

82 On this issue in relation to Hungarian Liberalism see P. Lendvai, Total Blindness: The Hungarian Sense of Mission and the Nationalities, in: The Hungarians: A Thousand Years of Victory in Defeat, trans. A. Major, Princeton 2003, pp. 299–309.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

predicated on a notion of cultural hierarchy that undermined his very aspirations. Both German-Austrian and Hungarian Liberals operated on the assumption of the normative role of their own cultures; the exercise of cultural hegemony was legitimate in that both Hungarian and German culture were seen as means of accessing the universal culture and science of modern Europe.

Eitelberger worked tirelessly on behalf of this vision. In some cases, he could look to successes; his student the Croatian Izidor Kršnjavi (1845–1927), for example, who almost single-handedly created the artistic and cultural infrastructure of Habsburg Zagreb, remained strongly committed to the Habsburg Empire as a shared cultural space, even while he worked to promote and gain recognition for Croat art. In general, however, the image of the Empire for which Eitelberger campaigned struggled to gain adherents in many locations due to his inability to acknowledge that artists in Prague, Cracow and other regional centres might have legitimate reasons for not wishing to set Vienna as their automatic first point of reference. The irony is that while he could see the counter-productive nature of Hungarian rule in Dalmatia and other southern regions, he was unable to see how this danger might apply in the Austrian half of the Empire.

Austrian and Hungarian Liberals are seldom discussed together, but this article suggests that figures such as Eitelberger, Henszlmann and Pulszky had overlapping values and visions. The significance of the discussion goes beyond consideration of these individual cases, however, for their success and stature provide an instructive illustration of how middle class intellectuals managed to reach an accommodation with the Habsburg Monarchy. This was all the more striking given their enthusiasm for the politics of the 1848 revolution. Yet there was a marked convergence of interests between Liberals and the Habsburg regime. Eitelberger promoted the Habsburg Empire's economic and cultural status, but this was also because it alone could uphold the central social, economic and cultural order he craved. In response to the shifting demographic and socio-political situation of the late Habsburg Empire, Liberals became increasingly nationalist in tone; there are examples of this in Eitelberger's own writings. His response to the Franco-Prussian War was to adopt a stridently pro-German tone. Yet this turn was ultimately a sign of a deep malaise; like many others, including Henszlmann and Pulszky, Eitelberger's political concepts had developed little since the 1840s and thus failed to adapt to changing circumstances. His response was simply to reaffirm, in an increasingly emphatic manner, an ideological outlook that had been outstripped by events. As such, he is of significance as emblematic of the broader cultural politics of the Habsburg Empire and of the struggle of Liberals to come to terms with the passage to modernity.

Credits: fig. 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Kaschau_Dom_um_1900.jpg. [13.12.2018] CC BY-SA 3.0. – fig. 2: East Slovak Museum, Košice (Inv.-No. VII 3969). – figs. 3, 4: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv.-Nr. PORT_00115730_01 und PORT_00070004_01).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Ingeborg Schemper-Sparholz

Rudolf von Eitelberger und die bürgerliche Frauenbewegung

Der vorliegende Beitrag widmet sich erstmals der Position Eitelbergers im Kontext der bürgerlichen Frauenbewegung und betrachtet damit eine Facette seines Wirkens, die bislang nur in der Genderforschung und dort zumeist mit ironischem Unterton behandelt wurde.[1] Es ist dies ein Thema, das eng mit seiner noch wenig erforschten Biografie verknüpft ist, weshalb der Fokus auf seine Netzwerke im Kreise etablierter Frauenfiguren gelegt und der sukzessive Wandel seiner Stellung zur Frauenfrage im Kunstbetrieb betrachtet wird.

In seinem Nachruf auf den verstorbenen Rudolf von Eitelberger schreibt Jacob von Falke in der *Wiener Zeitung* von 1885:

> [Die] ersten Jahre des Museums [waren] auch die besten und gesündesten seines Lebens. Gleichzeitig der Eröffnung des Museums hatte er sich wieder verheiratet, und zwar mit der Tochter seines Collegen an der Universität, des Professors Lott, und er erfreute sich nun auch der häuslichen Pflege, Gemüthlichkeit und Behaglichkeit, die er seit dem Tod seiner ersten Frau lange entbehrt hatte.[2]

Die Erwähnung beider Gattinnen ist zwar keine Selbstverständlichkeit, aber aus genderhistorischer Perspektive bezeichnend für die Haltung Falkes zur Stellung der Frau. Kein Wort verliert er darüber, dass Jeanette Lott ihren Mann engagiert bei seinen Bestrebungen zur Verbesserung des Kunstgewerbes im Metier der Kunststickerei unterstützte, dass sie ihm bei seiner umfangreichen Korrespondenz in Zusammenhang

1 G. Barth-Scalmani/M. Friedrich, Frauen auf der Wiener Weltausstellung von 1873. Blick auf die Bühne und hinter die Kulissen, in: B. Mazohl-Wallnig (Hg.), Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert, Wien 1995, S. 175–232, hier S. 187: »Tischgespräche des Ehepaares Eitelberger sind natürlich nicht erhalten, dennoch aber kann – streng positivistisch betrachtet – zwischen der Mitgliedschaft Jeanette von Eitelbergers beim Frauenerwerbsverein und dem Aufgreifen der Idee, Frauenarbeiten auf der Ausstellung zu thematisieren, durch das Komitee, in welchem Rudolf von Eitelberger eine bedeutende Rolle spielte, eine Verbindung gesehen werden.«

2 J. von Falke, Rudolf von Eitelberger, Nekrolog (II), in: Wiener Zeitung, Nr. 115, 21.05.1885, S. 3–5, hier S. 5.





Abb. 1: Rudolf Eitelberger und seine Frau Jeanette Lott-Eitelberger, Fotografie von Ludwig Angerer, um 1865, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.
Abb. 2: Jeanette von Eitelberger, Heliogravüre nach einer Fotografie von A. Weber, Wien Museum.

mit der Herausgabe der Quellenschriften half,[3] nachgewiesen bei den Briefen an Carl Ludwig.[4] Sie waren also ein eingespieltes Team, ein *Arbeitspaar,* wie wir es häufig im 19. Jahrhundert finden, als Frauen keinen eigenen beruflichen Weg einschlagen konnten (Abb. 1–4). Im Rahmen ihrer gesellschaftlichen Möglichkeiten aber hat sich Jeanette von Eitelberger gemeinsam mit einer Gruppe sozial ähnlich positionierter Damen dafür engagiert, Frauen durch bessere Ausbildung eine Erwerbstätigkeit zu ermöglichen. Erfolg konnten diese Initiativen nur unter Einbeziehung der finanziell oder politisch einflussreichen Männer haben – Bankiers, Juristen, Nationalökonomen und kulturelle Netzwerker wie Eitelberger, der sein Interesse an der qualitativen Verbesserung des Kunstgewerbes mit der Unterstützung weiblicher Bildung und Ausbildung verknüpfte.

3 A. Dobeslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, 1), München/Berlin 2009.

4 Ebenda, S. 196–197; S. 203–206.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN





Abb. 3: Stefan Schwarz, Medaille auf Rudolf von Eitelberger, 1885, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett.
Abb. 4: Stefan Schwarz, Plakette auf Jeanette Lott-Eitelberger, 1906, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett.

Es ist daher nicht Voyeurismus, sondern methodisch gerechtfertigt, tiefer in die Biografie Eitelbergers einzudringen. Wie schon Daniela Saxer in ihrer Dissertation betont, spielten Verwandtschaften sowie wissenschaftliche Beziehungsgeflechte insbesondere für die Historiker des 19. Jahrhunderts eine wesentlich größere Rolle, als es das Bild des autonomen Wissenschaftlers dieser Zeit suggeriert. Die Kategorie Verwandtschaft dient, so Saxer, für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts als Beziehungssystem, das die Klassenbildung organisiert und die Wissenszirkulation mitbestimmt.[5]

Soll hier der Stellenwert der Frauen und insbesondere der Frauenarbeit für Eitelberger beleuchtet werden, so erweist sich die Frage nach seiner gesellschaftlichen und zugleich wissenschaftlichen Sozialisation als fruchtbare Methode für ein profundes Verständnis des Fundaments seiner subjektiven Einschätzungen zur ökonomischen und sozialen Rolle der Frau. Es sollen darum zunächst das engere verwandtschaftliche Beziehungsgeflecht, dem Eitelberger entstammt, exemplarisch aufgezeigt und im Folgenden seine außerverwandtschaftlichen Briefkontakte mit prominenten weiblichen Persönlichkeiten behandelt werden, um seine spezifische Blickprägung für die Rolle der Frau herauszustellen. Des Weiteren sind seine kunsthistorischen Schriften zur Rolle der

5 D. Saxer, Die Schärfung des Quellenblicks. Forschungspraktiken in der Geschichtswissenschaft 1840–1914, München/Oldenburg 2014, S. 173–176.

Frauenarbeit hervorzuheben und schließlich sein persönlicher Einsatz für die Frauenarbeit im Rahmen der Wiener Weltausstellung zu analysieren, um die Dimension der Absichten Eitelbergers für die Rolle der Frauenarbeit in seiner produktiven Ausprägung wie auch in seinen Einschränkungen begreifbar zu machen.[6]

Es stellt sich nun die Frage, inwiefern die Sozialisierung Eitelbergers durch die Familien seiner beiden Ehefrauen Pauline Lederer und Jeanette Lott, die beide in gelehrten Frauenzirkeln verkehrten, den Nährboden für seine Äußerungen zur Frauenfrage befördert hat.

Familie Lederer

Im Alter von 21 Jahren findet Eitelberger als Hauslehrer Aufnahme bei der Familie des Mediziners Thomas Lederer jun. in Wien. Der Gynäkologe setzte sich etwa für die Entwicklung eines kindergerechten »Kinderzimmers« mit Gehschule und »Gehschrank« für Kinder sowie für eine »Reformkleidung« für Frauen ein.[7] 1848 heiratet Eitelberger dessen Tochter Pauline Lederer (1826–1857), die Schwester des Rechtsanwalts und Wiener Kommunalpolitikers Dr. Moritz Lederer (1832–1921), dessen intensiver Austausch mit Eitelberger durch gemeinsame Reisen belegt ist und der zudem im Salon der Josephine Wertheimstein verkehrte. Ebenso stand er in Kontakt mit dem Schriftsteller Ferdinand von Saar, der, wie bislang übersehen wurde, Melanie Lederer, eine weitere Tochter der Lederer-Familie, ehelichte, die im mährischen Schloss Blansko als Hausdame der Familie Salm tätig war.[8]

---

6 Als fundamental erweisen sich dabei die Aufzeichnungen von Jeanette Lott über ihren Mann, die vermutlich für den Nachruf von Wilhelm Schram von 1887 entstanden sind, sowie der Teilnachlass Eitelbergers in drei Kartons aus der Wienbibliothek im Wiener Rathaus. Dort befinden sich auch die zahlreichen Korrespondenzen Eitelbergers mit adeligen wie bürgerlichen Frauen. Zwei Schriften Eitelbergers sind darüber hinaus zentral für seine Einstellung zur Frauenfrage: R. Eitelberger von Edelberg, Zur Regelung des Kunstunterrichts für das weibliche Geschlecht, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 7, 1872/73, S. 60–62; ders., Kunststudium und Kunstberuf der Frauen, in: Der Frauen-Anwalt, 3, 1875, S. 57–59. Zur Einschätzung der Präsenz von Frauenarbeit im Rahmen der Wiener Weltausstellung 1873 werden zudem entsprechende Berichte zur Weltausstellung herangezogen, die im Folgenden genau zitiert werden.

7 W. Mentzel, Van Swieten Blog, Med. Univ. Wien, https://ub.meduniwien.ac.at/blog/?p=26481 [25.10.2017].

8 E. Kobau, Rastlos zieht die Flucht der Jahre … Josephine und Franziska von Wertheimstein – Ferdinand von Saar, Wien/Köln/Weimar 1997, S. 406–408, siehe auch hier die Publikation der Briefe von Saar an Josephine von Wertheimstein, S. 500–689; vgl. den Brief Eitelbergers an Melanie Lederer, Wienbibliothek im Rathaus (im Folgenden kurz »WBR«), H.I.N. 50.901.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Bereits vor ihrer Heirat ist Pauline Lederer mit Rudolf von Eitelberger im Kreis von Joseph Daniel Böhm nachgewiesen, zusammen mit der Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Auguste Littrow wohnte sie später seinen Vorlesungen bei. Das früheste Zeugnis für Eitelbergers Bereitschaft zur Akzeptanz weiblicher Zuhörerschaft kann durch einen 1856 datierten Brief von Auguste Littrow belegt werden, in dem sie sich für die Öffnung seiner Vorträge im *Wiener Alterthumsverein* für den weiblichen Zuhörerkreis bedankt:

Geehrter Herr und Freund,

Da Sie so freundlich waren gegen unsere Zuhörerschaft nicht nur Nichts einzuwenden sondern nun im Gegentheile, dazu zu ermuntern, da Ihre Frau Gemahlin gleichfalls den Wunsch hege, den Vorträgen, welche sie im Alter-Thums-Verein halten, beizuwohnen, so denke ich, es sei das Beste, unser kleines aber muthiges Grüßlein ihrer direkten Protection bei Herren Präsidenten von Karajan zu überstellen.
[…] Da nur ein oder zwei weibliche Zuhörer unangenehm auffallen würden, haben wir uns zusammen gethan und hoffen, durch guten Willen und […?] Interesse für die Sache das zu ersetzen, was an Kenntnissen gebricht;
[…] Ich füge für diesen Fall die 5 Gulden Beitrag, die 3 Gulden Einlage – 64 fl. für acht Damen bei und lege mit einem Glück auf unsere Sache in Ihre Hände.*)

Mit herzlichen Grüßen an Ihre Frau Gemahlin und bekannter Gesinnung

Hochachtungsvoll
ergebenst
Wien 12/12 1856
Auguste Littrow

*) Einschub auf S. 4 von A. Littrow:
Frau Gemahlin ist bei diesen acht Seeligkeiten nicht mitgezählt – Sie wird uns zu neun Musen ergänzen, wenn sie beitritt – Ihre Schwägerin aber würde, wenn sie zu uns hielte, uns die zehn Gebote repräsentieren helfen.[9]

9 Brief von Auguste Littrow, 12.12.1856, Teilnachlass Georg von Karajan 4, ÖNB Wien, Signatur: Autogr. Beil. z. 168/76-2 Han. – Den Hinweis auf den Brief und die Transkription verdanke ich Caroline Mang, die mich auch sonst bei der Quellenarbeit und Ausarbeitung des Aufsatzes unterstützt hat.





Abb. 5: Friedrich Amerling, Ignaz Rudolf und Johanna Bischoff von Altenstern, Öl auf Leinwand, 1836, Wien Museum.
Abb. 6: Friedrich Amerling, Studie zum Porträt von Ignaz Rudolf und Johanna Bischoff von Altenstern, 1836, Öl auf Leinwand, Wien Museum.

Wie man dem Brief entnehmen kann, war weibliches Publikum in Vorträgen also durchaus noch eine auffallende Erscheinung.

Auguste Littrow (1819–1890) war die Tochter des Ignaz Rudolf Bischoff Edler von Altenstern, der ab 1849 in Wien den Lehrstuhl für Physiologie innehatte. Ihre Eltern sind sehr bezeichnend für das damalige Rollenbild der Frau dargestellt in dem Doppelporträt von Friedrich von Amerling. Das Bild zeigt den Vater, wie er seiner Gattin diktiert, wobei die ursprüngliche Fassung noch den Wunsch der Ehefrau respektierte, lediglich als Rückenfigur ins Bild gesetzt zu werden (Abb. 5, 6).[10]

Die Tochter bewies bereits mehr Selbstbewusstsein: Sie war außergewöhnlich gebildet und führte in Wien einen Salon, in dem vorwiegend Gelehrte und Literaten verkehrten, darüber hinaus verfasste sie eine sozialkritische Schrift zur Situation der Frau, in der sie sich auch zur Bedeutung des Zeichenunterrichts für die Bildung und das ästhetische Verständnis in der Wahrnehmung äußert. Ihr Mann war der Astronom Karl

10 Die Entstehungsgeschichte des Bildes ist bekannt aus den Lebenserinnerungen der Johanna Bischoff, geborene Kuh, vgl. Friedrich von Amerling 1803–1887 (hg. von S. Grabner, Ausst.-Kat. Wien, Belvedere), Wien 2003, Kat. Nr. 24. Amerling erteilte Auguste auch Zeichenunterricht.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 7: Josef Danhauser, Auguste und Karl Ludwig Littrow, 1841, Öl auf Leinwand, Wien Museum.

Ludwig Littrow, Universitätsprofessor an der Universität Wien (Abb. 7). Ihr Kunstverständnis wurde sicherlich durch den Kontakt mit Eitelberger vertieft, sie weicht aber in manchem von dessen rein ökonomisch ausgerichteten Überlegungen ab. Im Unterschied etwa zu dem später zu erwähnenden Salon Wertheimstein wurde hier nicht nur geistvoll diskutiert. Vielmehr spielte hier auch die soziale Frage bereits eine Rolle, insbesondere führte die Situation der unversorgten bürgerlichen Frau 1866 letztlich zur Gründung eines Vereines für volkswirtschaftlichen Fortschritt, den späteren *Wiener Frauenerwerbsverein*, im Folgenden als WFEV bezeichnet. Dessen Präsidentschaftsvorsitz sollte schließlich die zweite, 1864 geehelichte Gattin Eitelbergers, Jeanette geb. Lott (1838–1909) ab 1873 für ganze 25 Jahre übernehmen. An entsprechender Stelle wird darauf zurückzukommen sein.

Familie Lott

Die Generation der Großeltern von Jeanette Lott war beruflich bereits insofern eng mit der Sparte der Textilindustrie verbunden, als ihr Großvater Franz Karl Lott als Baumwollwarenfabrikant und der Bruder seiner Frau Marie Bujatti als Seidenfabrikant in Wien tätig waren. Jeanettes Vater Franz Lott lehrte demgegenüber schon als Professor für Philosophie in Göttingen und Wien, galt als Anhänger des Herbartianismus und

unterstützte als solcher die von Franz Serafin Exner und Hermann Bonitz forcierte Gymnasialreform. Die Geschwister von Jeanette – drei Brüder und eine Schwester – waren ebenso tief in der Wiener intellektuellen Gesellschaft verwurzelt. Gustav Christian Lott (1843–1909) arbeitete als Universitätsprofessor für Gynäkologie an der hiesigen Universität, Julius Lott (1836–1883) war als Eisenbahningenieur maßgeblich am Bau der Arlbergbahn beteiligt und erhielt ebendort letztlich ein Ehrendenkmal. Dessen Gattin Auguste kann als Mitglied des WFEV nachgewiesen werden. Theodor Lott hatte die Position eines Sekretärs an der *Akademie der bildenden Künste* inne und war im Rahmen der Weltausstellung in Wien 1873 für das Druckereiwesen zuständig. Die herausragende Position des Rektors der Wiener Universität bekleidete ab 1880 zudem der von der Schwester Jeanettes, Marie Lott, geehelichte Historiker Ottokar Lorenz. Diesem Zirkel zugehörig, engagierte sich Jeanette Lott von 1867 bis 1909 aktiv im WFEV, dem sie, wie erwähnt, ab 1873 als Präsidentin vorstand. In ihrem Testament vom 23. Januar 1905 vermacht sie dem WFEV 500 Kronen.[11]

Über den Bruder seiner ersten Ehefrau, Moritz Lederer, waren für Eitelberger zusätzlich auch grundlegende Kontakte zu einem zentralen Kulturzirkel unter weiblicher Regie, dem Wiener Salon der Josephine Wertheimstein (1820–1894) gegeben, in dem auch Ferdinand von Saar verkehrte, der, wie schon erwähnt, ebenso mit einer Lederer-Tochter verheiratet war. Josephine Wertheimstein war die Schwester des Altphilologen Theodor Gomperz (1832–1912). Eine treffende Charakterisierung dieses Salons im Vergleich zum Zirkel Littrows bietet Dora Stockert-Meynert, die Tochter Theodor Meynerts, eines Lehrers Sigmund Freuds und Professors für Psychiatrie an der Universität Wien:

> Zwischen den beiden vornehmen Wiener Salons Littrow und Wertheimstein hat bei aller Freundschaft, die die Damen einander bekundeten, doch immer eine Art von Rivalität bestanden, da sie zur Hauptsache dieselben Kreise umschlossen: nämlich die Kunst- und Geisteswelt Wiens.[12]

Ein weiterer Salon, der die Verbindung zum Hochadel darstellt, muss in Zusammenhang mit Eitelberger unbedingt genannt werden. Ein Großteil der Briefe an Eitelberger stammt von Fürstin Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst. Eine systematische Auswertung bleibt ein Desiderat der Forschung, bislang hat sich lediglich Elisabeth Springer

11 Testament von Jeanette von Eitelberger, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Signatur: 3.1.4.A1.E4.1.

12 D. Stockert-Meynert, Theodor Meynert und seine Zeit. Zur Geistesgeschichte Österreichs in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Wien/Leipzig 1930, S. 163.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

im Rahmen der Ringstraßenreihe mit dieser Thematik befasst.[13] Marie Hohenlohe, geborene Sayn-Wittgenstein (1837–1920), wurde in Russland geboren und heiratete 1859 Konstantin Prinz Hohenlohe-Schillingsfürst, der als Erster Obersthofmeister Kaiser Franz Josephs I. in die Ringstraßenprojekte und die Bauleitung der Hofbauten involviert war. Seine Gattin Marie war von Kind an einen unkonventionellen Umgang mit Künstlern und Dichtern gewöhnt, lebte doch ihre adelige Mutter gegen jede Konvention zusammen mit Franz Liszt. In Altenberg bei Weimar hielt sie einen »Musenhof«. Ihre Tochter Marie Hohenlohe war eine Kunst- und Literaturkennerin, Sammlerin und Mäzenin. Besonders schätzte sie Admiral Tegetthoff, für dessen Denkmalsetzung sie sich einsetzte. Dafür benützte sie Eitelberger mit seinen Kontakten zur Presse, um durchzusetzen, dass Carl Kundmann den Auftrag erhielt.[14]

Als Vertreterin der sogenannten Ersten Wiener Gesellschaft öffnete Marie Hohenlohe ihr Haus für die angesehensten Künstler, Schriftsteller und Musiker, die sich über diesen Kontakt Aufträge erhofften. Zu dem illustren Kreis zählten etwa von Saar, Liszt, Richard Wagner, Wilhelm von Kaulbach, Gottfried Semper und Hans Makart, der seine Berufung nach Wien wesentlich dem Ehepaar Hohenlohe und Eitelberger verdankt (Abb. 8). Eitelbergers Anwesenheit im Salon der Fürstin Hohenlohe ist durch den zeitgenössischen Literaten Karl Erdmann-Edler bezeugt, der ein fiktives Zusammentreffen einer gesellschaftlichen Runde im Haus Hohenlohe schildert, im Zuge dessen auch Eitelberger anzutreffen ist: »Eitelberger hat sich an Sempers Seite niedergelassen, der wieder einmal nach Wien geeilt ist, um sich als hl. Geist über Hasenauer niederzulassen. Dort hat sich der ewig jugendliche Arneth zu Zumbusch gesellt, der Geschichtsschreiber Maria Theresias zu ihrem dereinstigen Bildner […].«[15]

Besondere Förderung durch die Fürstin wurde Ferdinand von Saar zuteil, dessen Werke sie kritisch kommentierte.[16]

Während Marie Hohenlohe im traditionellen Sinn adeliger karitativer Tätigkeit u.a. eine Volksküche in der Leopoldstadt und Ferienkolonien gründete, schlossen sich, wie schon erwähnt, Auguste Littrow, Iduna Laube, Frau des Burgtheaterdirektors Heinrich Laube, die Frauenrechtlerin Marianne Hainisch und Helene Hornbostel mit 70 anderen Frauen 1866 zum *Wiener Frauenerwerbsverein* zusammen (Abb. 9). Es geschah dies durchaus aus einem Gefühl der sozialen Verantwortung, nicht aus rein ökonomischen

13 E. Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979, S. 525–531.

14 Ebenda, S. 545–550.

15 Marie Fürstin Hohenlohe und Ferdinand von Saar. Ein Briefwechsel (hg. von A. Bettelheim), Wien 1910, S. 30.

16 Vgl. ebenda.



Abb. 8: Netzwerk um Marie Hohenlohe. Zentrum: Marie Hohenlohe-Schillingfürst, Fotografie von Camille Silvy, um 1860, London, National Portrait Gallery; darüber: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Fotografie von Fritz Luckhardt, um 1880, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; im Uhrzeigersinn: Caspar von Zumbusch, Lithografie von Josef Marastoni, 1888, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; Franz Liszt, Büste von Viktor Tilgner; Ferdinand von Saar, Fotografie von Alois Beer, 1867, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; Hans Makart, Fotografie von Franz Hanfstaengl, um 1860, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; Graf Edmund Zichy, Porträtbüste von Victor Tilgner, 1872; Admiral Wilhelm von Tegetthoff, Lithografie, um 1866, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; Richard Wagner, Heliogravüre nach einer Fotografie von Franz Hanfstaengl, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; Gottfried Semper, Fotografie von Josef Székely, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung. Für die graphische Gestaltung ist René Steyer, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, zu danken.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 9: Netzwerk um Jeanette von Eitelberger. Zentrum: Jeanette Lott, spätere Eitelberger, undatierte Fotografie von Ludwig Angerer, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; darüber: Mathilde Lippitt, Büste von Otto Karl Ritter von Trombetti, Pernegg, Schloss; im Urzeigersinn: Aglaia von Enderes, Xylografie, 1883, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; Eugen de Blaas, Porträt von Gabriele von Neuwall, 1873, Kunsthandel; Auguste Littrow, Fotografie Atelier Ludwig und Victor Angerer, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; Iduna Laube, Lithografie von Ignaz Eigner, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung; Marianne Hainisch, Fotografie, um 1885, Wienbibliothek im Rathaus. Für die graphische Gestaltung ist René Steyer, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, zu danken.

Interessen. Jeanette von Eitelberger wurde ob ihres Wirkens letztlich auch eine Auszeichnung von Seiten des Kaiserhauses zuteil (Abb. 10).[17]

In dem Vorgängerverein, dem *Verein für volkswirtschaftlichen Fortschritt,* hatte Graf Edmund Zichy zur Gründung eines Frauenvereines aufgerufen, was auch das Interesse von männlicher Seite an der Gründung eines separaten Frauenerwerbsvereins belegt. Über seine Person ist zugleich der Konnex zum *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* gegeben, da Zichy, leidenschaftlicher Sammler von Kunstgegenständen aus aller Welt, Initiator des *Museums für orientalische Kunst,* aber auch ökonomisch interessiert, 30 Jahre Mitglied des Kuratoriums und damit Eitelberger eng verbunden war. Der Nationalökonom Carl Thomas Richter, wichtigster Korrespondent der Wiener Weltausstellung, hielt einen später publizierten Vortrag »Das Recht der Frauen auf Arbeit«[18] und verfasste auch die Statuten des WFEV, dessen zentrale Zielsetzung die Verbesserung der Schulbildung zur späteren Erwerbstätigkeit war. Er vermittelte praktische Fertigkeiten wie Nähen und Sticken, aber auch kaufmännische Grundkenntnisse und bildete auch zum Lehrberuf aus. Durch die Gründung einer Zeichenschule boten die einzelnen Sektionen des Vereins künstlerisch ambitionierten Mädchen einen Zugang zur Ausbildung in kunsthandwerklicher Tätigkeit. Da dies über das Ministerium nicht möglich war, gründeten sie eine Mittelschule, die nachträglich Öffentlichkeitsrecht erlangte. Dies war bislang nur in privaten Zirkeln möglich.[19] Wie aus Briefen von Mathilde Lippitt – Mitbegründerin und spätere Vizepräsidentin des WFEV – hervorgeht, unterstützte Eitelberger den Verein bei der Errichtung der Schule.[20] Eitelberger war übrigens Ehrenmitglied im WFEV und daher bei den Abstimmungen auch stimmberechtigt. Einen ideengeschichtlich interessanten Vergleich bietet der Blick nach Deutschland, wo der Berliner, 1866 gegründete Lette-Verein zur *Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts* ausschließlich von Männern geführt wurde.[21]

17 Glückwunsch vom Lehrkörper der Fachschule des WFEV 1879, WBR, H.I.N. 94.940.

18 C. Th. Richter, Das Recht der Frauen auf Arbeit und die Organisation der Frauenarbeit, Wien 1867.

19 I. Brandhauer-Schöffmann, Frauenbewegung und Studentinnen. Zum Engagement der österreichischen Frauenvereine für das Frauenstudium, in: »Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück…«. Frauen an der Universität Wien (ab 1897) (hg. von W. Heindl/M. Tichy), Wien 1990, S. 49–92, hier S. 49–51.

20 Brief Mathilde Lippitt an Rudolf Eitelberger vom 13. Juni 1877. WBR, H.I.N. 21.275. Wie aus weiteren Briefen zwischen 1876 und 1884 zu erkennen ist, bestand eine freundschaftliche Verbindung zwischen den Familien Lippitt, geb. Miller-Aichholz, und Eitelberger.

21 D. Oberschernitzki, Der Frau ihre Arbeit! Lette-Verein: zur Geschichte einer Berliner Institution 1866–1986, Berlin 1987.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

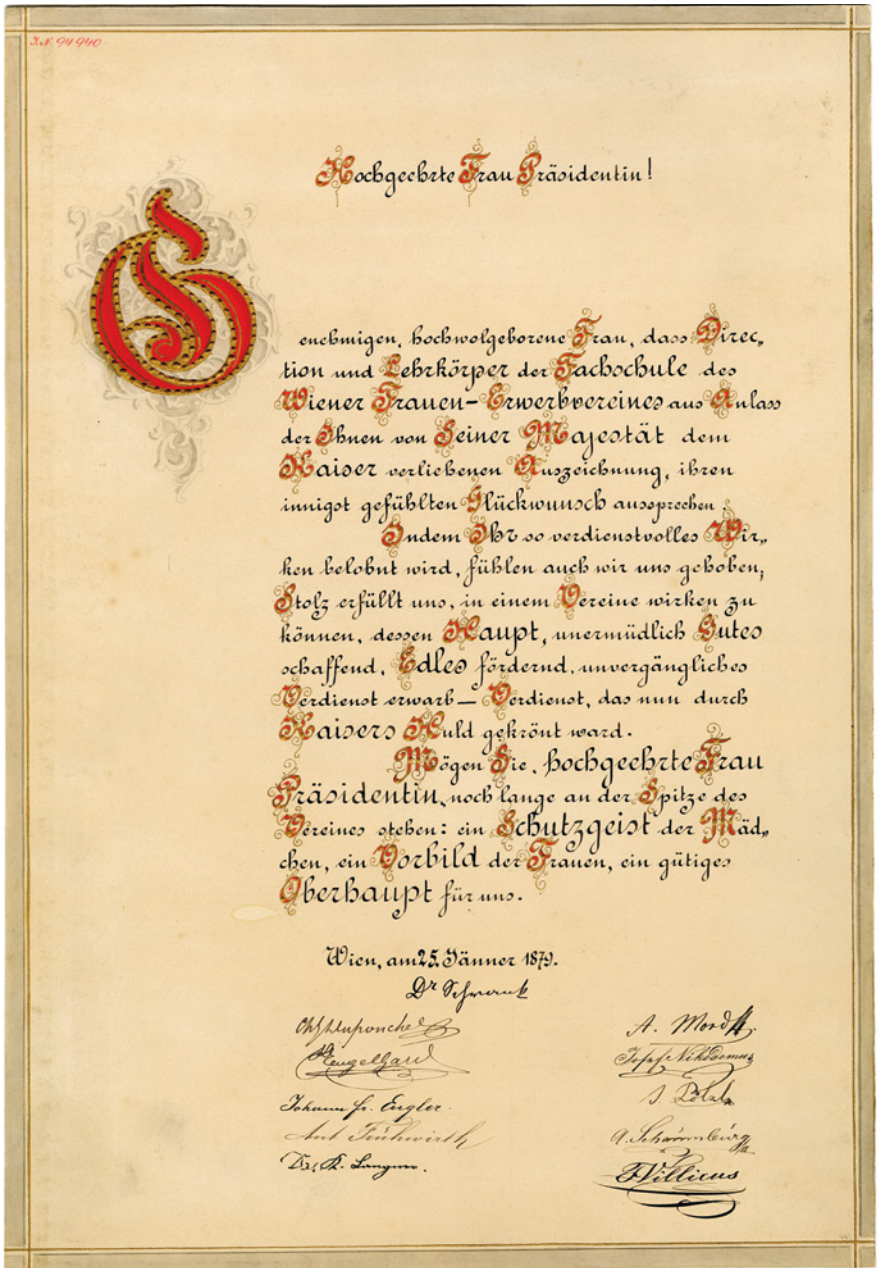


Abb. 10: Gratulationsschreiben der Mitglieder des Wiener Frauenerwerbvereins anlässlich der Auszeichnung von Jeanette von Eitelberger durch das Kaiserhaus, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 94.940.

Die Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* 1864, der 1867 angeschlossenen Kunstgewerbeschule und die Rolle der Frauenbildung

Eben jene Gründung des *Wiener Frauenerwerbsvereins* 1866 fällt nun genau in jene Zeit zwischen der Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* 1864 und dem Anschluss der 1867 gegründeten Kunstgewerbeschule, die nunmehr eine Zulassung junger Frauen zur Ausbildung miteinschloss, da auch die zugehörigen Statuten geschlechtsneutral formuliert wurden. Dennoch steht hier das Erlernen der angewandten Kunst im Vordergrund. Demgegenüber erscheint es interessant, dass den Programmheften des *Wiener Frauenerwerbsvereins* eine klare Entwicklungslinie edukativer Zielsetzungen zu entnehmen ist. Legen die früheren Auflistungen eine Konzentration auf die primär ökonomische Ausrichtung der Ausbildung von Frauen offen, lassen sich in den späteren Programmheften bereits Kurse finden, die etwa auch eine breite sportliche, musische und kunsthistorische Bildung vorsehen.[22]

Die anfängliche Einstellung Eitelbergers zur Position der künstlerisch schaffenden Frau kann anhand mehrerer Aussagen nachskizziert werden: »Diejenigen Fräuleins welche Kunstdilletantinnen sind, welche Portraitmalerei oder Historienmalerei, Landschafts- oder Genremalerei treiben wollen, haben durchaus keinen Anspruch an der Kunstgewerbeschule aufgenommen zu werden, […].«[23] Eitelberger war überzeugt, »dass der Beruf der Frau zur grossen Kunst ein sehr begrenzter ist, und dass es kaum zulässig sein dürfte, an einer eigentlichen Akademie der bildenden Künste den Frauen-Unterricht prinzipiell zuzulassen […]«.[24]

Eine weitere Aussage zeigt zudem, dass gegen die Zulassung von Frauen zur künstlerischen Ausbildung ein moralisch begründetes Argument angeführt wird, das im Zuge dieses Diskurses stets bemüht und immer neu formuliert wird: »Nun ist es aber gegen die Regeln des Anstandes und der guten deutschen Sitte, dass Mädchen für sich allein natürlich noch weniger in Verbindung mit Jünglingen in einer öffentlichen Schule nach dem lebenden nackten männlichen Modelle zeichnen oder malen.«[25]

Ein Fund aus den Nachlasspapieren Eitelbergers in der Wienbibliothek[26] belegt nun, dass für die Mädchen eigene Raumsegmente am neuen Standort der Kunstgewerbeschule am Stubenring vorgesehen waren. Die Nennung der Professoren Karl Hracho-

22 Die Programmhefte des WFEV befinden sich in der Wienbibliothek im Rathaus: 1868–1890, einzelne Jahrgänge fehlen.

23 Eitelberger, Zur Regelung des Kunstunterrichts (zit. Anm. 6), S. 61.

24 Ebenda, S. 117.

25 Ebenda, S. 62.

26 Vgl. Anm. 6. Eitelberger-Nachlass, WBR, Nachlass Signatur AN 30 I Keller 2: AN 3 Box 3.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

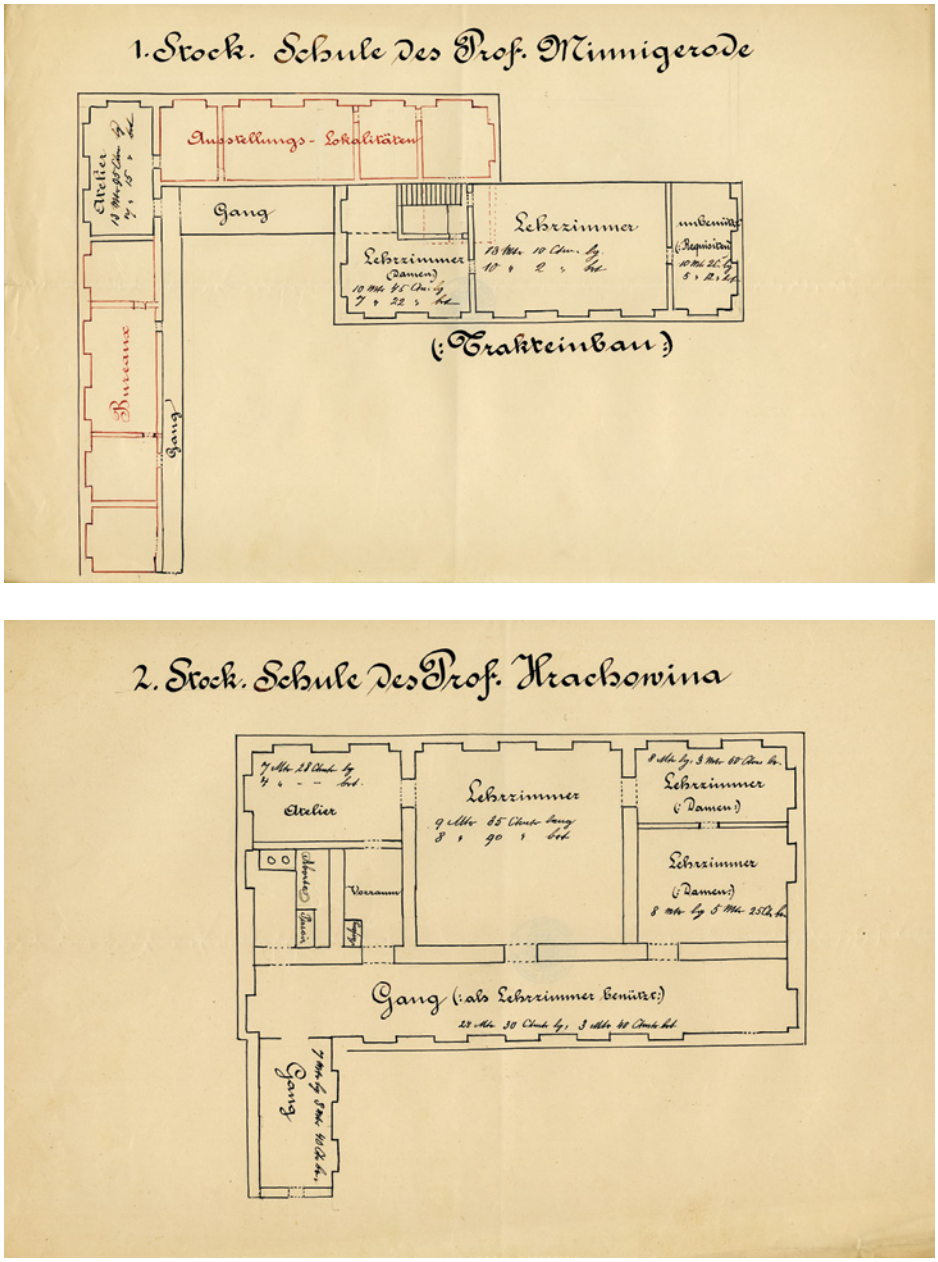


Abb. 11, 12: Zeichnung der Raumsegmente der Kunstgewerbeschule auf dem neuen Standort am Stubenring, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Eitelberger.

wina (Ornamentales Zeichnen) und Ludwig Minnigerode (Figurales Zeichnen), deren Lehrzeit in die 1870er Jahre fällt, erlaubt, die Skizze in die Zeit der Übersiedlung der Kunstgewerbeschule aus der ehemaligen Gewehrfabrik in der Währingerstraße in das neue Haus am Stubenring einzuordnen (Abb. 11, 12).

Wie die Reaktion Eitelbergers 1872 belegt, gab es auch die Forderung von Frauen nach Aufnahme in Fachklassen: »es möchte für sie [Mädchen] eine Fachschule für figurales Zeichnen und Malen in derselben Weise errichtet werden, wie es für die Zöglinge des männlichen Geschlechtes der Fall ist.«[27] Dem wurde seitens des Ministeriums aber nicht stattgegeben. Wie stark die Bemühungen um Zugänglichkeit der Kunstgewerbeschule für Frauen mit der Person Eitelbergers verknüpft waren, ist daran zu erkennen, dass 1886, ein Jahr nach seinem Tod, die Aufnahme von Frauen gänzlich untersagt wurde. Es blieben ihnen letztlich wieder nur die Privatateliers.

Die Wiener Weltausstellung 1873 und die Ausstellung von Frauenarbeiten

Wie bereits die Historikerinnen Gunda Barth-Scalmani und Margret Friedrich ausführten, liegt zwischen der Mitgliedschaft Jeanette von Eitelbergers im WFEV und der Idee, Frauenarbeit auf der Wiener Weltausstellung zu präsentieren, offensichtlich ein kausaler Zusammenhang.[28] Der Nationalökonom Carl Thomas Richter – wie erwähnt dem WFEV eng verbunden – wird 1873 den umfassendsten Kommentar zu den Frauenarbeiten auf der Weltausstellung verfassen.

Die Ziele des WFEV verbanden sich natürlich auch mit dem Wunsch Eitelbergers nach der Förderung des Kunstgewerbes. Als Mitglied der Kommission zur Präsentation des Erziehungs-, Unterrichts- und Bildungswesens brachte Eitelberger den Vorschlag ein, eine eigene Ausstellung von Frauenarbeiten zu organisieren. Dabei sollte ein Bild der unterschiedlichen Bereiche von Frauenarbeit skizziert werden, die, wie ursprünglich geplant, mehrere Sektionen umschließen sollten. Überliefert ist dieses ursprüngliche Konzept in der *Wiener Weltausstellungszeitung* vom 3. Mai 1872:

> a. Die Ausstellung der Schulen für das weibliche Geschlecht, gleichgiltig ob diese Schulen öffentliche oder private sind;
> b. die Ausstellung der Frauenarbeit als: nationale oder sonst dem Orte eigenthümliche und nicht für den Weltmarkt bestimmte Hausindustrie;

27 Eitelberger, Zur Regelung des Kunstunterrichts (zit. Anm. 6), S. 60.

28 Barth-Scalmani/Friedrich, Frauen auf der Wiener Weltausstellung von 1873 (zit. Anm. 1), S. 186.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

c. die Ausstellung von vorwiegend industriellen Frauenarbeiten auf dem Gebiete der Weiß- und Buntstickerei, der Blumenfabrikation und anderer Industriezweige, welche von den Frauen gepflegt werden, gleichgiltig, ob diese Arbeiten Dilettantenarbeiten sind, oder fachmännisch betrieben werden;
d. die Ausstellung von Frauenarbeiten auf dem Gebiete der zeichnenden Künste, Malerei und Plastik und der damit verwandten Zweige der Kunstindustrie;
e. die Ausstellung der literarischen Productionen der Frauen.[29]

Ein weiteres Vorhaben, die Abhaltung eines Internationalen Frauenkongresses, konnte nicht umgesetzt werden, auch die Präsentation der beiden letztgenannten Punkte, die sich insbesondere der künstlerischen Produktion, also nicht dem zweckgebundenen Kunstgewerbe hätte widmen sollen, fiel aus.

Zu den hier angeführten Punkten wurden wiederum eigene Komitees und Sektionen geschaffen, deren Mitglieder hauptsächlich aus Frauen bestanden, die dem WFEV angehörten, allen voran Jeanette Eitelberger-Lott.

Zentral erscheint hier ebenso, dass mit der Ausstellungstätigkeit von Frauen auf der Weltausstellung eine Grundlage zur Steigerung der publizistischen Tätigkeit von Frauen gelegt wurde. Hatten Frauen ihre Texte zuvor häufig unter Pseudonymen veröffentlicht, wie Auguste Littrow, konnten sie nunmehr unter Nennung ihres Namens Ausstellungsberichte verfassen. Mit Aglaia von Enderes und Helene Roditzsky seien zwei Berichterstatterinnen genannt, die öffentlich zu den präsentierten Werken Stellung bezogen. Helene Roditzsky z. B. äußert sich folgendermaßen:

In früherer Zeit, ja selbst bei der letzten Weltausstellung in Paris im Jahre 1867, konnte ein Bericht über Frauenarbeiten schwer in ein anderes Gebiet hinübergreifen als in das der Kunststickerei und Spitzenklöppelei. Waren auch damals schon Frauenhände, ausser den Arbeiten und Leistungen ihres eigensten Berufes vielfach thätig und beschäftigt, so geschah es doch nur mehr im Stillen. Man beachtete diese weibliche Thätigkeit nicht, man duldete sie nur und betrachtete sie mit einem gewissen Mißtrauen. Seit den letzten Jahren ist dies ganz anders geworden. Man wendet die größte Aufmerksamkeit der Frage der Erwerbsfähigkeit und Erwerbsbefähigung der Frauen zu. Vieles, unendlich Vieles ist in dieser Beziehung von Österreich, Deutschland, England und Amerika etc. geschehen.[30]

29 Weltausstellungs-Correspondenz vom 3. Mai 1872, Nr. 116-353 und Wiener Weltausstellungszeitung, Nr. 52, Beilage. Zitiert nach ebenda, S. 188.

30 H. Roditzky, Die Frauenarbeiten, Anhang zur Gruppe V: in F. Stamm, Officieller Ausstellungs-Bericht, Wien 1873, S. 14.

Allerdings forcierte die nunmehr auch von Frauen ausgestellte Arbeit ebenso das Schreiben von Männern über Frauenarbeit und Frauenerwerb. Friedrich Pecht ist hier zu nennen, der die Frauenarbeiten ignoriert und in männlicher Ironie pikante Bemerkungen über das Verhüllen des weiblichen Körpers durch Brüsseler Spitzen fallen lässt: »Denn da treten wir ins Reich Arachne's: die Brüsseler Kanten, Blonden und Spitzen, die sich da entfalten, machen ihre sanfte Überredungsgabe, ihr wundervolles Talent, wenig zu verhüllen und doch viel ahnen zu lassen, wo oft gar nichts da ist, geltend!«[31]

Wie fortschrittlich die Idee war, Frauenarbeiten im Rahmen einer Weltausstellung zu präsentieren und sogar einen internationalen Frauenkongress abhalten zu wollen, zeigt, dass letztere Idee erst 1893 in Chicago verwirklicht werden konnte. Wenn Anja Schüler meint, dass ein separates Frauenkomitee erst bei der Weltausstellung in Philadelphia 1887 aktiv wurde, so scheint sie von dem Wiener Projekt offenbar nichts zu wissen. Das Scheitern des Welt-Frauenkongresses ist möglicherweise dem Umstand zuzuschreiben, dass in dem historisch politischen Rahmen der Monarchie dem radikaleren Flügel der Frauenbewegung keine Bühne gegeben werden sollte.[32] In der Zeitschrift *Der Frauen-Anwalt* sieht Eitelberger 1875 die Rolle der Künstlerin mittlerweile in einem anderen Licht mit Rücksicht auf den internationalen Vergleich:

> [A]ber die Tatsache steht fest, dass sich in Wien von Jahr zu Jahr die Zahl der Damen vermehrt, die in die Reihe der Künstler einzutreten bestrebt ist. Die Bestrebungen gewinnen an Bedeutung, wenn man sich erinnert, welch hervorragende Stellung Frauen wie Rosa Bonheur, Nélie Jacquemart, Elisabeth Ney, Jerichau-Baumann u. s. f. in der Kunst einnehmen. Diese Tatsachen lassen sich so wenig leugnen, als die didaktischen Erfolge der Kunstgewerbeschule. […] Die Frage über den Beruf der Frauen zur Kunst, wenn eine solche auf dem Gebiet der Kunst hier vorhanden sein sollte, ist positiv erledigt.[33]

Es ist wohl kein Zufall, dass Eitelberger diese fortschrittlichen Gedanken in einer Frauenzeitschrift, *Der Frauen-Anwalt,* publizierte, die von keiner Geringeren als der Frauenrechtlerin Elsbeth Krukenberg-Conze begründet wurde, einer Tochter des Archäologen Alexander Conze.[34] Resümierend kann festgehalten werden, dass Eitelberger

31 F. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1873, S. 23.

32 A. Schüler, Frauenbewegung und soziale Reform. Jane Addams und Alice Salomon im transatlantischen Dialog, 1889–1933, Stuttgart 2004, weist auf ein Statement der deutschen Frauenorganisationen, die damit ihre Nichtteilnahme an einem Frauenkongress in Amerika begründeten.

33 Zit. nach C. Muysers, Die Bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855–1945, Amsterdam/Dresden 1999, S. 259–261.

34 Kalliope-Verbund online, http://kalliope-verbund.info/de/eac?eac.id=117550949 [1.12.2017]. Zu Alexander Conze vgl. den Beitrag von K. R. Krierer in diesem Band.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

trotz seiner liberalen Einstellung der Frauenarbeit gegenüber und seiner allmählichen Anerkennung der Frau als Künstlerin sich nie für die Eingliederung der Frau in die höhere Ausbildung an der *Akademie der bildenden Künste* und im Wissenschaftsbetrieb ausgesprochen hat.[35]

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Pf 5158:B[2]). – Abb. 2: Wien Museum (Inv.-Nr. 34.024). – Abb. 3, 4: KHM-Museumsverband (Inv.-Nr. Inv.-Nr. 134161 und Inv.-Nr. 146941). – Abb. 5–7: Wien Museum (Inv.-Nr. 57.409; 102.531; 77.753). – Abb. 8: Zentrum: London, National Portrait Gallery (Inv.-Nr. 5804); Büsten Franz Liszt und Edmund Zichy aus: Victor Tilgners ausgewählte Werke, Wien 1897, Tafeln XLIII und L, Fachbereichsbibliothek für Kunstgeschichte der Universität Wien; alle anderen: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (im Uhrzeigersinn: Inv.-Nr. ÖNB_8080607; PORT_00079256_01; NB 530782-B; Pf 153541 B 2]; PORT_00015382_01; Pg 692 I(9a); Pf 11.300 B[3b]). – Abb. 9: Zentrum: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv.-Nr. Pf 28614 B1); darüber: Privatbesitz, Foto: Ingeborg Schemper; Im Urzeigersinn: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv.-Nr. Pf 18508:C[1]); https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Gabriele_von_Neuwall.jpg [13.12.2018] CC BY-SA 3.0; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv.-Nr. Pf 10667:C [1]); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung Pf 1664:D[2]); Wienbibliothek im Rathaus. – Abb. 10: Wienbibliothek im Rathaus (H.I.N. 94.940). – Abb. 11, 12: Wienbibliothek im Rathaus (Nachlass Signatur AN 30 I Keller 2: AN 3 Box 3).

35 Die erste Frau, die das Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien mit einem Doktorat abschließen durfte, war Erika Tietze-Conrat 1905, Schülerin von Riegl, Wickhoff und Schlosser. Heute, Stand 2017, stehen am Wiener Institut für Kunstgeschichte 85 % weiblichen Studierenden 85 % männliche Professoren gegenüber.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Elisabeth Ziemer

Rudolf von Eitelberger und das Berliner Netzwerk des *Deutschen Kunstblattes* (1850–1858)[1]

Auf der Basis von Rudolf von Eitelbergers Beiträgen im *Deutschen Kunstblatt,* des Briefwechsels zwischen ihm und dessen Redakteur Friedrich Eggers (1819–1872) sowie der Schreiben Wilhelm Lübkes (1826–1893) an Karl Weiß (1826–1895),[2] den Redakteur der *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale,* werde ich im Folgenden herausarbeiten, wie Eitelberger die ausländische Zeitschrift für seine kulturpolitischen Zwecke nutzte. Als gewiefter Taktiker setzte er dabei auf die Rivalität Österreichs und Preußens, unterstellte eine Erwartungshaltung der »Öffentlichkeit«, gab Interna weiter oder ließ seine Forderungen als Einsprachen des Auslandes auftreten.

Es wird sich zeigen, dass Eitelberger die österreichischen Forschungen mit Erfolg in die bisher von Deutschland[3] dominierte kunstwissenschaftliche Debatte einführte und der deutschen Kunstgeschichtspublizistik im Bereich des Illustrationswesens wichtige Impulse gab.[4] Charakteristisch waren sein hartnäckiges Verfolgen von Themen, sein vernetztes und praktisches Denken bei Reformvorhaben und die Fähigkeit, diese – zusammen mit anderen – rasch und auf qualitätvolle Weise in die Praxis umzusetzen.

Das *Deutsche Kunstblatt*

Das *Deutsche Kunstblatt* erschien erstmalig 1850 als *Zeitung für bildende Kunst und Baukunst,* führte ab 1854 den Zusatz *für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk* und

1 Andreas Hauser danke ich für die kritische Durchsicht des Textes.

2 Der Briefwechsel Eitelberger-Eggers befindet sich im Nachlass Eitelbergers in der Wienbibliothek im Rathaus sowie im Nachlass von Eggers in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Kiel. Die Briefe von Lübke an Weiß liegen im Teilnachlass Weiß in der Wienbibliothek im Rathaus.

3 Damals verstand man unter »deutsch« und »Deutschland« zwar die deutschen Staaten samt Österreich, doch, um keine Verwirrung zu stiften, meine ich damit im Text nur die deutschen Staaten.

4 In Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920 (hg. von K. Krause/K. Niehr/U. Sölter/J. Tralles/K. Wiedau), Leipzig 2005, wird, auch technisch, umfassend auf den Einzug der Bilder in den Text eingegangen. Kuglers, Schnaases und Lübkes Handbücher werden behandelt, Eitelberger und seine Beziehung zu den drei Autoren bleibt aber unerwähnt.

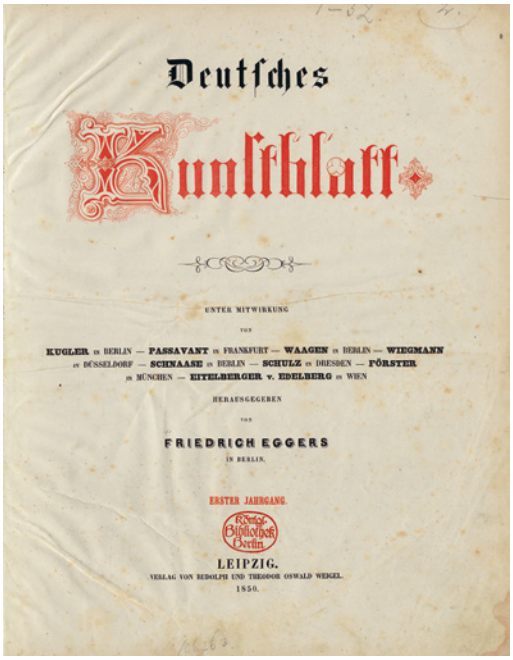

Deutsches
Kunstblatt
UNTER MITWIRKUNG
KUGLER in BERLIN — PASSAVANT in FRANKFURT — WAAGEN in BERLIN — WIEGMANN in DÜSSELDORF — SCHNAASE in BERLIN — SCHULZ in DRESDEN — FÖRSTER in MÜNCHEN — EITELBERGER v. EDELBERG in WIEN
HERAUSGEGEBEN
FRIEDRICH EGGERS
in BERLIN.
ERSTER JAHRGANG.
LEIPZIG.
VERLAG VON RUDOLPH UND THEODOR OSWALD WEIGEL.
1850.

Abb. 1: Deutsches Kunstblatt, Titelblatt des 1. Jahrganges, 1850.

bot ab da zugleich ein *Literaturblatt* an. Es verstand sich durchgehend als *Organ der deutschen Kunstvereine* und musste am Ende des neunten Jahrgangs trotz aller Bemühungen um eine breite Abonnentenbasis aus finanziellen Gründen eingestellt werden. Auch die Verlags- und Periodikwechsel – zunächst erschien das *Kunstblatt* wöchentlich bei Weigel in Leipzig, ab 1854 bei Schindler in Berlin und 1858 als Monatsausgabe bei Ebner & Seubert in Stuttgart – konnten diese Entwicklung nicht aufhalten.

Auf den Titelblättern (bis Ende 1857) versprach Eggers seiner Leserschaft durch Nennung prominenter Mitarbeiter aus Verwaltungen, Museen und Universitäten eine hohe Qualität und Aktualität der Beiträge (Abb. 1). Er brachte Artikel über Ästhetik, Kunstgeschichte, Museen und Ausstellungen, Neuerscheinungen auf allen Gebieten der Kunst und Reproduktionstechnik (inklusive der Fotografie) sowie Nachrichten aus Europa, aber auch aus Metropolen wie New York, St. Petersburg oder Melbourne. Waren bei Korrespondenzen Chiffren üblich, so unterzeichneten Autoren ihre Artikel mit vollem Namen. Dies nicht nur, um dem Blatt zu mehr Prestige zu verhelfen, sondern auch im eigenen Interesse, denn sie fanden hier eine Plattform zur Vorstellung und Diskussion ihrer Forschungsergebnisse, die mithalf, das Fach Kunstgeschichte herauszubilden. Umso bemerkenswerter ist, dass Eitelberger keinen einzigen Beitrag mit seinem Namen unterzeichnete.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Keineswegs lässt sich daraus schließen, dass Eitelberger der einzige österreichische Autor war[5] und deshalb auf Namensnennung verzichten konnte. Es gab durchaus weitere Autoren und manche Notizen zu Österreich-Ungarn übernahm Eggers aus anderen Zeitungen. Eitelberger wollte offenbar seinen kritischen Beiträgen durch gezielte Verschleierung seiner Identität eine objektivere und durch das ausländische Medium einflussreiche Wirkung verschaffen und seine im Aufbau befindliche Karriere nicht gefährden.

Das Material – die Identifizierung von Eitelbergers Beiträgen

Durch 31 Briefe Eitelbergers an Eggers und drei Briefe von Eggers an Eitelberger konnte ich ihm 81 Beiträge zweifelsfrei, 21 weitere aufgrund von Inhalt und Diktion zuschreiben, während zwei Artikel auf Bitten Eitelbergers wegen der Brisanz der Themen von Eggers paraphrasiert wurden. Einer stammte von Eitelberger selbst (über den Bauplatz der Votivkirche), der andere vermutlich vom Kustos der Ambraser Sammlung Joseph von Bergmann (1796–1872).[6] Einen Artikel Eduard Mellys (1814–1854) leitete Eitelberger an Eggers weiter.

1850 und 1851 belieferte Eitelberger das *Kunstblatt* nur mit Korrespondenzen unter der Chiffre »*Wien«, die bis 1858 sozusagen seine offizielle Chiffre blieb. Aufgrund eines nicht von ihm stammenden Schmähartikels gegen Franz Thun, der, wie wir später sehen werden, eine Reihe von Reaktionen nach sich zog, geriet er 1852 unter den Verdacht der Autorschaft und griff ab da häufiger zur Anonymität oder anderen Chiffren (»**Wien«, »*†*«, »*⁎*«). Um »ungenierter schreiben zu können«, wie er Eggers Ende Dezember 1853 ankündigte, wolle er ab sofort die Initialen »N. O.« benutzen und tatsächlich tauchen sie sowohl bei Korrespondenzen als auch bei Artikeln auf, die sich 1854–1856 häuften. Erst 1857 finden sich zwei Beiträge, die mit »E.« unterzeichnet sind.

5 So E. Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979, S. 82.

6 Eitelberger schickte den mit »B.« unterzeichneten Brief am 12.07.1856 an Eggers weiter: »Beiliegend erhalten Sie einen an mich gerichteten Brief, zur Benutzg als Material um gegen die Verlegg der Ambraser Samg. nach Ambras in Tirol zu sprechen – wenn es Ihnen conveniert. Es ist die Sache ein rechter Skandal, doch fassen Sie die Angelegenheit mit Samthänden an, da die höchsten Personen dabei intervenieren.« Eggers veröffentlichte die Notizen über Ambras (»Die Verlegung der Ambraser Sammlung«) anonym in Deutsches Kunstblatt (im Folgenden kurz »Kunstblatt«) Nr. 32, 07.08.1856, S. 277–279. Joseph von Bergmann war aktives Mitglied der *Central-Commission*.

Einer davon – der Nekrolog auf Johann Peter Krafft vom Januar 1857 – wird durch das Namensregister des *Kunstblattes* Eitelberger zugeordnet. Nur diesen Beitrag hat er in seine *Gesammelten kunsthistorischen Schriften*[7] übernommen.

Friedrich Eggers und die Mitarbeiter des *Deutschen Kunstblattes*

Eggers, zwei Jahre jünger als Eitelberger, hatte wie dieser Philosophie und Philologie, dazu Ästhetik studiert – zunächst in seiner Geburtsstadt Rostock, dann in Leipzig und München, ab dem Wintersemester 1845 in Berlin (Abb. 2). 1848 promovierte er in Rostock mit dem Thema *Die Kunst als Erziehungsmittel der Jugend*.[8] Von Berlin aus belieferte er verschiedene Feuilletons und wurde Anfang 1847 in den literarisch ambitionierten *Tunnel über der Spree* aufgenommen, einen Verein, den 1827 der Satiriker Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858) in Berlin gegründet hatte, nachdem er wegen seiner ätzenden Theaterkritiken aus Wien ausgewiesen worden war. Hier lernte er Franz Kugler (1808–1858) und andere Kunsthistoriker, Schriftsteller, Maler und Literaturinteressierte kennen (Abb. 3).

Kugler gab den Anstoß für die Gründung des *Deutschen Kunstblattes,* denn das berühmte, in Stuttgart erscheinende *Kunstblatt* von Cotta, das Kugler seit 1842 zusammen mit Ernst Förster (1800–1885) aus München redigiert hatte,[9] wurde in den politisierten Zeiten von 1848 unrentabel und musste mit Juni 1849 eingestellt werden. Da Kugler überdies seit Oktober 1843 für den preußischen Kultusminister Friedrich von Eichhorn (1779–1856) als »Hülfsarbeiter« tätig war, daneben an der *Akademie der bildenden Künste* Vorlesungen hielt und im Dezember 1848 die ersehnte Anstellung als Geheimer Regierungs- und Vortragender Rat erhielt, kam ihm Eggers Wunsch, eine Kunstzeitschrift herauszugeben, sehr entgegen. Kugler gewann dafür den Leipziger Verlag und das Cotta'sche Mitarbeiternetzwerk wechselte quasi nahtlos zur neuen Zeitschrift über. Es bestand neben Förster und Kugler aus den Berlinern Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Carl Schnaase (1798–1856), Ferdinand von Quast (1807–1877), Ernst

7 R. Eitelberger von Edelberg, Peter Krafft. Nekrolog, in: Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, 8, 1857, Nr. 1, S. 4–7, wieder abgedruckt in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 61–72.

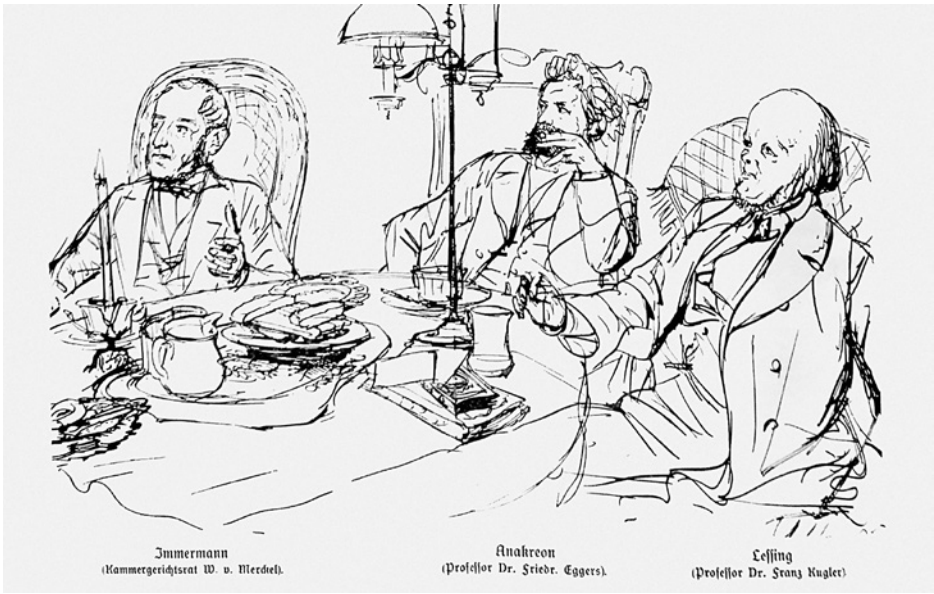
8 Die Schrift ließ sich nicht auffinden.

9 Eitelberger hatte hier 1844 in den Nr. 25–27, 26. März, 28. März und 2. April, einen Aufsatz »Ueber den Einfluß der Technik auf den Kunstwerth der Medaille« unter seinem Namen publiziert (wieder abgedruckt in: Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, I (zit. Anm. 7), S. 221–227.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Abb. 2: Friedrich Eggers, Kupferstich von Eduard Mandel, in: Gedichte von Friedrich Eggers. Mit dem Bildniß des Dichters, gest. von Prof. E. Mandel, hg. von Karl Eggers, Breslau 1874.
Abb. 3: Adolph Menzel, Tunnelsitzung mit Merckel, Eggers, Kugler, Federzeichnung von 1855, Ausschnitt, aus: Vierzig Jahre. Bernhard v. Lepel an Theodor Fontane. Briefe von 1843-1883, hg. von Eva A. v. Arnim, Berlin 1910.





Guhl (1819–1862) und Karl Frenzel (1827–1914). Neu dazu stießen der Kunsthistoriker Hermann Weiß (1822–1897) – ein Freund aus dem *Tunnel über der Spree* –, der junge Wilhelm Lübke (1826–1893) und Johann David Passavant (1787–1861) aus Frankfurt, Rudolf Wiegmann (1804–1865) aus Düsseldorf und Heinrich Schulz (1808–1855) aus Dresden. Damit waren am *Kunstblatt* eine Reihe der bekanntesten deutschen Kunsthistoriker versammelt.

Eitelbergers Beiträge: Kritik und Reformvorschläge zur Kunstpolitik

Eitelberger, 1848 ein Gegner Metternichs und kurzzeitiger Redakteur des politischen Teils der *Wiener Zeitung,* suchte geschickt in der folgenden Reaktionszeit unter der Ägide des Unterrichtsministers Graf Leo Thun (1811–1888) und dessen Bruder und Kunstreferenten Franz Thun (1809–1870) zusammen mit Melly und Gustav Heider (1819–1897) kulturpolitische Reformen durchzusetzen. Melly entwarf dafür die Denkschriften, Heider, dem es 1850 gelang, zunächst im Handels-, dann im Unterrichtsministerium eine Stelle zu bekommen, unterstützte die Vorhaben in der Verwaltung. Ein gut aufgestelltes Netzwerk, das das ausländische *Kunstblatt* für seine Ziele einsetzte (Abb. 4, 5, 6). Elisabeth Springer vermutete bereits, dass sich die drei Freunde (bei einer von Springer unterstellten Konkurrenz zwischen Eitelberger und Melly) in ihren Tätigkeitsgebieten absprachen.[10] Das und mehr noch die aktive Förderung ihrer gegenseitigen Vorhaben wird von Eitelbergers Beiträgen bestätigt.[11] Irritationen zwischen Melly und Eitelberger entstanden aber, wie wir sehen werden, durch Mellys schroffe Polemiken, die die Umsetzung ihrer gemeinsamen kulturpolitischen Ziele gefährdeten.

Eitelbergers Beiträge informierten über Ausstellungen im In- und Ausland, über laufende Bauvorhaben wie die Altlerchenfelder Kirche, das Arsenal, Giebelarbeiten am Stephansdom; in einer regelrechten Kampagne machte er die Votivkirche zum Prüf-

10 E. Springer, Zur wissenschaftlichen und kulturpolitischen Tätigkeit Eduard Mellys, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, 30, 1977, S. 95.

11 Eitelberger informierte über ihre Aktivitäten und machte fleißig Reklame für ihre Publikationen, z.B. im Kunstblatt, I, Nr. 4, 28.01.1850, S. 29 (Korrespondenz): Heider, der jüngst eine Broschüre über Tiersymbolik geschrieben habe, sei von der Akademie ins Ministerium der Bauten gewechselt. In Nr. 6 vom 11.02.1850, S. 46 (Korrespondenz) kündigte er Mellys Monografie über das Riesentor der Stephanskirche an. In Nr. 46 vom 13.11.1852 (Kunstbericht aus Wien II., anonym), hieß es auf S. 393: »Von archäologischer Literatur stehen im Laufe des Winters zwei Publikationen in Aussicht: von Dr. E. Melly der zweite Band der ›österreichischen Siegelkunde‹ und von Dr. G. Heider eine mit Xylographieen versehene Monographie über die mit höchst interessanten Bildwerken geschmückte Kirche von Schöngrabern.«

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 4: Eduard Melly, Schabkunstblatt von Christian Mayer nach Ferdinand Schubert, Beilage zu: Faust. Poligrafisch-illustrirte Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Industrie und Unterhaltung, Wien 1855, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.



Abb. 5: Gustav Heider, Lithografie von Josef Kriehuber, 1868, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.



Abb. 6: Rudolf von Eitelberger, Xylografie, in: Waldheim's Illustrirte Zeitung, Jg. 2, 1863, Nr. 85, 15. August, S. 1016.

stein für die Stadterweiterung, für die er nachdrücklich eintrat. Er forderte Neubauten für die Universität und die *Akademie der bildenden Künste*, schlug ein Gipsmuseum vor und ein Museum moderner Kunst. Er berichtete über die Reform der Akademie wie über den Aufbau der *Staatsanstalt zur Erhaltung und Erforschung der Denkmale* – an beiden hatte er selbst großen Anteil. Er stellte (seine) Forschungen über das venezianisch-lombardische Königreich und die mittelalterlichen Kirchen Ungarns vor. Er kritisierte die geringen Staats- und Privatausgaben für Kunst, geißelte den alten und

den neuen Wiener *Kunstverein* wegen des Imports französischer und belgischer Massenware und war auch prinzipiell gegen Kunstvereine, die er für eine der Hauptursachen des deutschen Malerproletariats und der grassierenden Mittelmäßigkeit hielt – ein etwas verwegener Standpunkt in einer Zeitschrift, die sich als Organ der deutschen Kunstvereine präsentierte.

Als Grundtenor zieht sich durch Eitelbergers Beiträge die Klage über die miserable Lage der österreichischen Kunst und Kultur, die er mit der allgemeinen Ignoranz und dem staatlichen Dirigismus vor 1848 begründete:

> Der Staat weiss nicht recht, was er damit anfangen soll. Die Baubüreaukraten lassen den Architekten, die Akademiker von altem Schlag und Korn die Talente in anderen Zweigen der bildenden Kunst nicht aufkommen, die mittelmässige Künstlerwelt will die Konkurrenz mit der deutschen Kunst um alles in der Welt sich vom Leibe schaffen, und manche gute Bürger Wiens […] unterstützen das Kunstproletariat, wo sie nur können, und prophezeien zum mindesten den Untergang der Kunst in Oesterreich, wenn man der Mittelmässigkeit so recht an den Leib rückt. […] auch unser Adel [hat] keinen andern Begriff von der Förderung der Kunst, als dass er entweder für sein Privatvergnügen oder aus menschlicher Barmherzigkeit hie und da ein Bildchen kauft. Dass er, der wenigstens in der Gesellschaft eine gesonderte Stellung einzunehmen nicht verabsäumt, sich auf einen anderen Standpunkt zu stellen habe, als der ehrsame Bürgersmann: das ist unserem Adel (mit einziger Ausnahme des böhmischen) noch nicht in den Sinn gekommen, und deswegen geht hier alles so seinen schläfrigen Gang, und eine Reihe von Gewohnheiten hat sich in dieser Beziehung in unserer Kunstwelt eingenistet, die zwar einzelnen Künstlern zu Nutzen kamen, der Kunst aber wesentlich Schaden brachten.[12]

Den Missständen wollte er mit einer Reform all jener Hofanstalten zu Leibe rücken, »die es direct oder indirect mit der Kunst zu thun haben. Bis jetzt waren sie sehr apathisch, und wie alle Anstalten – die Ausweise des Finanzministeriums geben die unzweifelhaftesten Daten – so schlecht subventionirt, wie es nirgend in Europa der Fall war«.[13]

Ungeduldig verurteilte er die Langsamkeit, mit der sich in den Köpfen und den Strukturen etwas ändere, ja sogar Rückschritte zu verzeichnen seien. So schrieb er im

12 Korrespondenz, 1. Teil, in: Kunstblatt, 1, Nr. 27, 08.07.1850, S. 215. Das Lob des böhmischen Adels zielte wohl auf die Brüder Thun, doch wurden viele Institutionen, Vereine und Künstler in Böhmen gefördert.

13 Korrespondenz, in: Kunstblatt, 1, Nr. 33, 19.08.1850, S. 262 f., hier S. 263.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Februar 1856 an Eggers, nachdem Graf Leo Thun das Konkordat mit dem Papst abgeschlossen hatte: Es

> geht alles in bleierner Mittelmäßigkeit, an der Akademie nim[m]t der Jesuitismus, der in diesem Jahre im großen Maßstabe staatlich in Gymnasien organisiert wird, überhand; es wird eine Imaculata nach der anderen gemacht, u Franz Th. macht Fehlgriffe, einen nach dem andern, u sitzt gegenwärtig zwischen zwei Stühlen, dem hypermodernen öst. Kunstverein u der Jesuitenparthei unter den Künstlern. Ich werde Ihnen demnächst ausführlich schreiben, damit Sie im Kunstblatte etwas thun können, die ak. Lethargie zu verscheuchen u den dortigen Sakristeigeruch zu vertreiben.[14]

Im Folgenden soll der strategische Einfluss von Eitelberger auf zwei Institutionen, die *Akademie der bildenden Künste* und die *Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, im Detail dargestellt werden. Es ist zu zeigen, wie er das Wiener Netzwerk mit dem Berliner verknüpfte und der österreichischen Kunstgeschichte in der deutschsprachigen kunstwissenschaftlichen Arena zum Durchbruch verhalf.

Die Reform der *Akademie der bildenden Künste*

Schon im März 1848 hatte Melly in einer Flugschrift die Reform der Akademie gefordert; im Dezember 1849 legte er im Auftrag des Innenministers Alexander von Bach eine diesbezügliche Denkschrift vor. Für das zu bildende Reformkomitee empfahl er, allerdings erfolglos, u.a. Eitelberger, Heider und sich selbst.[15] Eitelberger begleitete den Prozess jedoch kontinuierlich im *Kunstblatt* und forderte Veränderungen personeller, struktureller und technischer Art.[16] Als Franz Thun im November 1850 mit der Umsetzung der Reformen begann, gelangte Eitelberger in die provisorische Leitung der Akademie, übernahm die Vorlesungen über Kunst- und Weltgeschichte und die Katalogisierung ihrer Kunstsammlungen.

Sich als außenstehender Beobachter camouflierend, kommentierte Eitelberger im *Kunstblatt*: »Mit der Reform der hiesigen Akademie der bildenden Künste wird es nun

14 Eitelberger an Eggers, o. O., o. D. (Wien, Anfang Februar 1856).

15 Springer, Melly (zit. Anm. 10), S. 88 f.

16 Im Kunstblatt, 1, Nr. 9 vom 04.03.1850 berichtete er unter »*Wien, 18. Febr.«, dass »heute« im Unterrichtsministerium die Beratungen über die Reform der Akademie der bildenden Künste begonnen hätten. Er nannte die Mitglieder des Comités, die sich mit der von Minister Thun vorgelegten Denkschrift beschäftigen sollten.

endlich Ernst. […] Wie es heisst, soll eine grosse Anzahl von Lehrern entfernt und neue, jüngere Kräfte berufen werden […].«[17]

In der folgenden Nummer ließ er Eggers die amtliche Publikation von Leo Thuns Vorlage über die Akademie abdrucken, die der Kaiser am 8. Oktober genehmigt hatte. Im Februar 1851 erläuterte Eitelberger ausführlich die Neueinrichtung der Elementar-, Zeichen- und Modellierschule, die der Akademie angegliedert wurde, samt der Aufräumarbeiten im »verwahrlosten« Vorlagenmaterial, das er u.a. durch Kopien aus der ihm gut bekannten Böhmischen Kunstsammlung bereicherte.[18] Danach stellte er die vier Abteilungen der Akademie vor, lobte als besondere Neuerung die Wahlfreiheit der Schüler bei den Meisterateliers und die Förderung der talentiertesten Schüler der Kupferstecherschule durch Aufträge der Akademie, um »für die Entwicklung eines Kunstzweiges zu sorgen, der bei uns leider so sehr herabgekommen ist, dass nicht einmal den handwerklichen Anforderungen Genüge geleistet wird«.[19]

Im November 1852 meldete Eitelberger den baldigen Abschluss des Reformprozesses. Neue Professoren seien berufen und als Direktor Christian Ruben eingesetzt worden, »der sich um die Reorganisation der Prager Akademie bedeutende Verdienste erworben« habe.[20]

Mit Ruben war die provisorische Leitung obsolet geworden. Eitelberger war schon Ende 1851 ausgeschieden, hatte aber statt der erhofften ordentlichen Professur an der Universität nur ein Stipendium für eine Italienreise bekommen. Doch wurde er am 9. November 1852, wenn auch nur als außerordentlicher Professor, an der Universität angestellt.[21] Selbst diese Professur war zeitweise gefährdet, hatte sich doch während Eitelbergers Auslandsreise eine Fehde entwickelt, die nach seiner Rückkehr im Sommer 1852 einen heftigen Niederschlag im *Kunstblatt* fand.

Die Kunstverein-Affäre

Anfang August 1852 erschien ein anonymer Bericht *Der österreichische Kunstverein in Wien*, der Gründung (Juni 1850) und Arbeit dieses neuen Vereins als großen Erfolg gegenüber dem alten, angeblich die Mittelmäßigkeit fördernden, das Ausland ausschlie-

17 Korrespondenz, in: Kunstblatt, 1, Nr. 46, 18.11.1850, S. 366.
18 Korrespondenz [Reorganisation der Kunstakademie], in: Kunstblatt, 2, Nr. 7, 17.02.1851, S. 54 f.
19 Korrespondenz [Die Reorganisation der Akademie], in: Kunstblatt, 2, Nr. 8, 24.02.1851, S. 63 f., hier S. 64.
20 Kunstbericht aus Wien II., anonym, in: Kunstblatt, 3, Nr. 46, 13.11.1852, S. 391–393, hier. S. 391.
21 Springer nimmt an, weil sich Melly für ihn bei Bach eingesetzt habe. Springer, Wiener Ringstraße (zit. Anm. 5), S. 42.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

ßenden Kunstverein feierte. Heider und Melly waren Gründungsmitglieder und auch Eitelberger hatte den neuen Verein in seinen Korrespondenzen zunächst positiv gewürdigt.[22] Der Verfasser behauptete, dass der alte Kunstverein in Verbindung mit der Akademie und »des ganzen Trosses des Kunstproletariats […] den Krieg gegen den österreichischen Verein mit den unwürdigsten Mitteln« begonnen habe.[23] In der Oktoberfortsetzung des Artikels schilderte der Autor, wie auf der Generalversammlung des neuen Vereins Graf Franz Thun von dieser Partei »zur Führung eines gut gewählten Angriffs benutzt wurde«, um in die Statuten den Ankauf monumentaler Kunst einzubringen. Das, so der Verfasser, sei nur dazu da, »die höchst dringliche Vermehrung der Beschäftigung« anzukurbeln, »welche den Schülern der vorzeitig an der Akademie etablirten Meisterschulen so nöthig wäre, um die Existenz und Kostspieligkeit dieser theoretischen Einrichtung rechtfertigen zu können«. Die Vereinsmitglieder wollten ihr Geld aber nicht auf »solche Abstraktionen ausgegeben wissen« und so sei der österreichische Kunstverein »aus diesem ersten Kampfe gegen mächtige Gegner siegreich hervorgegangen«.[24]

Eitelberger schrieb darauf einen Brandbrief an Eggers, denn einerseits geriet er bei den Thuns unter den karrieregefährdenden Verdacht der Autorschaft und außerdem wurden die von ihm unterstützten Reformen an der Akademie und ihre Leitung angegriffen.

> Verehrter Freund!
> Wie kon[n]ten Sie einen Artikel aufnehmen, wie den, in № 41, der voll ist von Verdreh[un] g[e]n u Injurien! – Als ich in den Blättern nach № 32 die Fortsetz[un]g des Kunstvereinsartikels aus Wien vermißte, schrieb ich das dem Umstande zu, daß Sie den höchst partheiischen Standpunkt des Berichterstatters wahrgenom[m]en haben. Ich bedaure sehr, mich darin getäuscht zu haben.
>
> Ihr Blatt genoß hier, und genießt fort den Ruf eines unpartheiischen Organs für Kunst, das fern steht von allen Parthei- u Geschäftsmanövers der Kunstvereine u K[un]sthändler, und Kunstvereine überhaupt mehr als ein nothwendiges Uebel, u nicht als ein Institut betrachtet, das man mit Mitteln – die an u für sich schon verwerflich sind – vertheidigt. Ich hege vor Ihrem ehrenwerthen Charakter viel zu viel Achtung, als daß es mir beifallen könnte, Ihnen irgend einen Ihrer Ehre nahetretenden Vorwurf über die Aufnahme des Artikels machen zu wollen. Ich hege die Vermuth[un]g, daß Sie, der Sie mit den hiesigen mitunter sehr kleinlichen Verhältnissen nicht bekan[n]t sind, die mehr oder minder verdeckten Angriffe auf hier allgemein geachtete Kunstnotabilitäten, – die ersten u einzigen welche wir haben – nicht herausfanden oder übersahen.

22 Korrespondenz, 1. Teil, in: Kunstblatt, 1, Nr. 27, 08.07.1850, S. 215.
23 Der österreichische Kunstverein in Wien, in: Kunstblatt, 3, Nr. 32, 07.08.1852, S. 276.
24 Der Kunstverein in Wien (Fortsetzung), in: Kunstblatt, 3, Nr. 41, 09.10.1852, S. 351 f., hier S. 352.

> Sie irren sich sehr, wenn Sie glauben, daß der jüngere österr. Kunstverein jetzt noch die Sympathien hat, die er vor 2 Jahren bei seiner Gründung hatte. Er hat sich hier sehr diskreditiert, u zwar vorzugsweise deswegen, weil man die Mittel nicht billigte, mit denen er seine Zwecke durchsetzte. […] Ich zweifle garnicht, daß Sie vom Grafen Thun u vielleicht auch von Professoren an der Akademie berichtigende Briefe erhalten werden.
>
> In diesen Kreisen ist die Entrüstung allgemein. […]
>
> Da aber der Bericht in Nº 32 u 41. ohne Chiffre ist, viele Personen nicht wissen, daß ich zu der Zeit, als er Ihnen zugeschickt wurde, nicht in Oesterreich lebte, sondern auf Reisen mich befand, – so bitt ich, in der nächsten Num[m]er, um die einfache mit meinem Namen unterzeichneten Erklärung: ›daß ich nicht der Verfasser der in N. 32 u 41 enthaltenen Artikel sei.‹ […] Ich erwarte recht bald Antwort, hoffend, daß meine Anwesenheit Sie nicht mehr zur Aufnahme von bloßen Partheiartikeln veranlassen wird.[25]

Doch der Kampf im *Kunstblatt* brach jetzt erst richtig los. Franz Thun reagierte sofort mit einer Gegendarstellung, da »mein Name und mein Streben in einem, durch Inhalt und Haltung so werthvollen, stets den Ernst und das Wahre in der Kunst würdigenden Blatte, wie das Ihre, durch perfide Insinuationen verunglimpft, verdächtigt und in den Schmutz des Parteigetriebes herabgezogen wird«.[26]

Eggers stellte im *Kunstblatt* eilig klar, dass Eitelberger den Artikel nicht verfasst hatte. Eitelberger, dem er den Autor verriet, dankte für »Aufna[h]me meiner u des Grafen Thun Erklaerung. Letztere wird, wie ich vermuthen kann, nicht ohne Antwort von Seite des Vereines bleiben. Unbegreiflich ist es aber, daß sich Dr. E. Melly von letzterem brauchen ließ«.[27]

Graf Waldstein, Vorstand des neuen Kunstvereins, antwortete Anfang Dezember auf die »Verdächtigungen« von Franz Thun[28] und Melly, weiterhin anonym, verschärfte noch seine Kritik an Thun: Durch »die bisherigen ganz unpraktischen und erfolglosen Versuche des Herrn Grafen Thun«, die Kunst zu fördern, sehe man sich enttäuscht, wohingegen der österreichische Kunstverein praktisch wirke und die »Bürgschaft einer schönen Zukunft« in sich trage.[29]

Melly begründete in einem Brief an Eggers seine Weigerung, sich als Verfasser zu erkennen zu geben, damit, dass er nicht für sich, sondern für eine Partei schreibe,

---

25 Eitelberger an Eggers, Wien, 16.10.1852.

26 F. Graf Thun, Geehrte Redaktion!, in: Kunstblatt, 3, Nr. 43, 23.10.1852, S. 370 [Hervorhebung im Original].

27 Eitelberger an Eggers, Wien, 30.10.1852.

28 Joh. Graf Waldstein, Geehrte Redaktion!, in: Kunstblatt, 3, Nr. 49, 04.12.1852, S. 419f.

29 Entgegnung auf das Schreiben des Herrn Grafen Franz v. Thun in No. 43, in: Kunstblatt, 3, Nr. 50, 11.12.1852, S. 428.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

die ihre Neutralität erst dann aufgab, als sie durch kunstfeindliche, den Bestand und die Richtung der österreichischen Kunstvereine gefährdende Machinationen Thuns veranlaßt war, auf die Seite des Vereins für die Zeit der Krise zu tretten. […] Daß diese Weigerung nicht aus irgend einer persönlichen Scheu entspringt, geht daraus hervor, daß ich D[r] Eitelberger, als er mir seine Verlegenheit, gegenüber dem Grafen Thun als Verfasser der Entgegnung zu gelten, schilderte, offen Veranlassung und Hergang mittheilte, und daß der Graf selbst auch je[t]zt noch keinen Augenblick zweifelt, daß ich der Vf. sei.[30]

Am 29. Dezember reagierte Franz Thun abschließend auf einzelne Vorwürfe von Graf Waldstein, während er den anonymen Schreiber »gänzlich unbeachtet fallen lassen zu sollen« glaubte, da er sich nur in persönlichen Angriffen ergehe.[31]

Dass sich durch diese Affäre die erhoffte Karriere Mellys im Staatsdienst zerschlug, scheint nicht allzu abwegig, und dass Eitelberger seine Loyalität unter Beweis stellen musste, sollte es ihm nicht ähnlich gehen, ebenfalls.

Er tat dies im Januar 1853, immerhin ohne Mellys Meriten zu unterschlagen: »Das neue Jahr beginnt für unsere Kunst unter den günstigsten Auspicien.« Eine Kommission für die Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale sei erstmalig zusammengetreten, darin u.a. Franz Thun, Ruben und der die Geschäfte leitende Gustav Heider. Es sei der entschiedene Wille der Beteiligten, dass »praktische Resultate« aus ihrer Arbeit hervorgehen sollen. Der schon lange von Melly und anderen geplante archäologische Verein könne hoffentlich nun realisiert werden, denn er sei eine wünschenswerte Ergänzung zur Kommission, da vieles von Vereinen besser und schneller als durch die Verwaltung erledigt werden könne.[32] Der Verein wurde tatsächlich am 3. Februar 1854 als *Alterthumsverein für Ober- und Nieder-Österreich* genehmigt.[33] Melly war zu dieser Zeit schon schwerkrank und starb am 22. Oktober 1854.[34]

30 Melly an Eggers, Wien, 30.11.1852.

31 F. Graf Thun, An die Redaktion des Deutschen Kunstblattes in Berlin, in: Kunstblatt, 4, Nr. 4, 22.01.1853, S. 36.

32 Kunstbericht aus Wien, in: Kunstblatt, 4, Nr. 5, 29.01.1853, S. 37 f. Wegen der heftigen Auseinandersetzung griff Eitelberger hier zur Anonymität und im Folgenden auch zu neuen Chiffren.

33 Korrespondenz, in: Kunstblatt, 5, Nr. 17, 27.04.1854, S. 152. Unter neuer Chiffre »*†*« berichtete Eitelberger über das provisorische Komitee; das definitive »wird wahrscheinlich und hoffentlich eine Veränderung in einigen Mitgliedern zeigen«. »Die Ehre, die Gründung eines solchen Vereines angeregt zu haben, gebührt […] vorzugsweise den Herren Dr. E. Melly, Dr. G. Heider, L. Ernst und Wohlfahrt.« In Nr. 28, 13.07.1854 (Korrespondenz), benennt Eitelberger, anonym, das neu gewählte Komitee, in dem er nun selbst sitzt.

34 Der anonyme Nekrolog im Kunstblatt, 5, Nr. 48, 30.11.1854, S. 429 ist vermutlich von Eitelberger.

Bevor wir uns der genannten Kommission zuwenden, sei noch ein Blick auf die Veränderungen an der Akademie geworfen, die Eitelberger und seinen Mitstreitern bei der Herausgabe kunsthistorischer Werke zugutekommen sollten.

Die grafischen Künste und ihre Förderung an der Akademie

Eitelberger blieb der Akademie auch nach seinem Abgang eng verbunden, da er ihre Kunstsammlungen für seine Vorlesungen nutzte und Vorschläge zur weiteren Verbesserung einreichte.[35] Die Qualifizierung der grafischen Ausbildung lag ihm dabei besonders am Herzen, denn: »Kein Zweig der bildenden Künste befindet sich wie in Wien so in der ganzen österreichischen Monarchie auf einer so niederen Stufe, als jener der Illustrationen.«[36]

Ende 1854 konnte Eitelberger erste Erfolge vermelden. Aus Anlass der Hochzeit von Kaiser Franz Joseph mit Elisabeth von Bayern (27. April 1854) stellten – angeregt von Direktor Ruben – Professoren der Akademie zusammen mit Meisterschülern ein Gebetbuch für die Kaiserin im Stil des 15. Jahrhunderts her. Das Prachtwerk wurde ihr im Dezember feierlich überreicht. Kunst und Handwerk, schrieb Eitelberger, würden einen wahren Triumph feiern:

> Jeder hat sein Bestes gethan, alle waren bestrebt, mit diesem Werke für die Akademie einen Sieg zu erfechten. […] So viel ist gewiß, die vielgeschmähte, vielfach angegriffene Wiener Akademie hat gezeigt, was sie mit vereinten Kräften zu leisten vermag, wenn diese Kräfte gehörig geleitet und zweckmäßig verwendet werden. […] Sie bedarf noch Verbesserungen, – wer kann das läugnen? – Eine Akademie reformiren, eine im Stagniren begriffene Kunst emporheben, kann man nicht in Einem Jahre, nicht mit Einem Schlage. Aber das kann man mit gutem Gewissen sagen, wie in ganz Oesterreich, ist in ihr ein Aufwärts- und Vorwärtsstreben bemerkbar.[37]

Um den Aufschwung der Kunst zu beschleunigen und Nachwuchskräften mehr Anreize zu bieten, wurden an der Akademie wieder Stipendien verliehen[38] und ebenso un-

35 Eitelberger an Leo Thun, Wien, 01.01.1853, im Nachlass Leo Thun, Leitmeritz, A3 XXI D188. 1872 erhielt er schließlich den Auftrag zu ihrer erneuten Reorganisation.

36 Kunstblatt, 7, Nr. 15, 10.04.1856, S. 128 f., »Das Illustrationswesen in Oesterreich und die illustrirten Werke für den Volksunterricht«, gezeichnet »N. O.«, hier S. 128.

37 Das Gebetbuch der Kaiserin von Oesterreich, in: Kunstblatt, 5, Nr. 51, 21.12.1854, S. 447 f., hier S. 448.

38 Korrespondenz [Reformen an der Akademie], in: Kunstblatt, 7, Nr. 11, 13.03.1856, S. 98 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

terstützte Eitelberger die Preisvergabe an Künstler, die die Akademie ab 1858 auf ihren wiedereingeführten Jahresausstellungen vornehmen durfte. Er wies dabei explizit auf Kugler hin: »Den Einfluß, welchen das système des encouragements durch Preise auf Künstler ausübt, hat Franz Kugler in seiner Broschüre über die Kunstanstalten Frankreichs in ein so helles Licht gestellt, daß es überflüssig ist, auf seine Bedeutung im Allgemeinen hinzuweisen.«[39]

Interessant ist diese Bemerkung auch deswegen, weil sie zeigt, wie genau die kulturpolitischen Entwicklungen der Nachbarländer verfolgt wurden.[40] Kugler hatte 1845 eine Reise durch Deutschland (zusammen mit dem preußischen Konservator von Quast), Frankreich und Belgien gemacht, um seinem Minister über die Regelungen zu den Akademien und der Denkmalpflege zu berichten, und das Ergebnis 1846 veröffentlicht.[41] Heider hatte sich offenbar deswegen auch schon in Deutschland umgesehen,[42] Melly seinerseits sich bei Adolphe-Napoléon Didron (1806–1867), dem Sekretär des *Comité historique des arts et monuments* über die strategisch aufgestellte französische Denkmalpflege orientiert. Mit diesem stand auch von Quast seit dem Archäologenkongress in Lille 1845, wie mit Arcisse de Caumont, dem Gründer der *Société française pour la conservation et la déscription des monuments historiques,* in dauernder Verbindung,[43] während Handelsminister von Bruck sich über den österreichischen Gesandten in Berlin umfangreiches Material zum Denkmalschutz aus dem preußischen Kultusministerium besorgte,[44] das sicher kein anderer als der für Kultur zuständige Rat Franz Kugler zu-

39 Korrespondenz [Concursprogramm der k.k. Akademie der bildenden Künste], in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 50, 10.12.1857, S. 440–442, hier S. 441. Gemeint war F. Kugler, Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und zur Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien nebst Notizen über einige Kunst-Anstalten in Italien und England, Berlin 1846. Die Bedenken Kuglers, dass Künstler durch Wettbewerbe auf »äußere Erfolge« trainiert würden (S. 15, S. 25), ließ Eitelberger unerwähnt.

40 In Eitelbergers Privatbibliothek befanden sich u.a. F. Kugler, Über die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, Berlin 1847 und dessen Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten im preussischen Staate, Berlin 1859. Siehe den Anhang in diesem Band, S. 478 ff.

41 Kugler, Anstalten (zit. Anm. 39). Kugler verschaffte Eggers Ende Mai 1849 auch den Auftrag des Kultusministers Adalbert von Ladenberg, aus der Fachwelt eingeholte Vorschläge für eine Reform der Kunstangelegenheiten in Preußen zu systematisieren und zusammenzufassen. Eggers druckte seine »Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten« 1851 im Kunstblatt, II, Nr. 29–43 und Nr. 45–48 ab.

42 Springer, Melly (zit. Anm. 10), S. 94, ohne weitere Angaben.

43 Über die intensiven Verbindungen zwischen Frankreich und Deutschland siehe M. Noell, Coryphée des archéologues français: Arcisse de Caumont et l´Allemagne, in: Arcisse de Caumont (1801–1873) (hg. V. Juhel), Caen 2004, S. 253–271.

44 W. Frodl, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 13), Wien/Köln/Graz 1988, S. 68. Interessant zu

sammengestellt hatte. Die Entwicklung der Denkmalpflege in Österreich und Preußen folgte in diesen Jahren in vielem dem französischen Vorbild. Über das *Kunstblatt* tauschte man sich darüber aus und versuchte auch, die eigenen Entscheidungsträger mit dem Erfolg der anderen Nation zu motivieren, mehr zu tun, was in Preußen aber kaum gelang.[45]

Die *k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* und die österreichische Kunstwissenschaft

Melly war auch hier der Wegbereiter, der am 11. April 1850 beim Innenminister von Bach einen detaillierten Organisationsentwurf zum Denkmalschutz als staatlich organisierte und finanzierte Aufgabe einreichte. Während des Wiener Besuchs des preußischen Konservators von Quast im September, den Eitelberger im *Kunstblatt* erwähnte,[46] kam es sicher zu weiterem Erfahrungsaustausch. Bis dahin hatten Kugler, von Quast und das ihm befreundete Mitglied der preußischen Oberbaudirektion, Friedrich August Stüler (1800–1865), vergeblich Mittel für Restaurierungen und Publikationen beantragt, eine Kommission zur Erhaltung der Denkmäler vorgeschlagen sowie die Einrichtung eines Archivs und die Anstellung spezieller Architekten für Restaurierungen.[47] Die Ablehnung erfolgte vor allem aus finanziellen Gründen.

Eitelberger konnte nun im September 1850 erstmalig berichten, dass man vorhabe, eine *Staatsanstalt zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler* einzurichten. Er kritisierte zwar, dass mehrere Ministerien zuständig sein sollten (wie dies schon Kugler an der französischen Denkmalpflege bemängelt hatte),[48] das Projekt werde aber von allen Freunden der Kunst begrüßt:

---

wissen wäre, ob der ausführliche Bericht, den Kultusminister von Eichhorn am 5. Januar 1842 aufgrund der Informationen des damaligen Sekretärs der *Commission des monuments historiques* Grille de Beuzelin (1808–1845) an den König sandte, ebenfalls den Weg nach Wien fand. Er befindet sich im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (im Folgenden kurz »GStA PK«), I. HA Rep. 89, Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 20768, Bl. 9–12.

45 Vgl. A. Meinecke, Geschichte der preußischen Denkmalpflege 1815–1860, mit einer Einleitung von Wolfgang Neugebauer (= Acta Borussica, N. F., 2. Reihe: Preußen als Kulturstaat, Abteilung II: Der preußische Kulturstaat in der politischen und sozialen Wirklichkeit, Bd. 4), Berlin 2013.

46 Korrespondenz, in: Kunstblatt, 1, Nr. 37, 16.09.1850, S. 293 f., hier S. 294.

47 Antrag der Oberbaudirektion vom 28.11.1845. In Frankreich waren diese Maßnahmen sukzessive ab 1830, seit Einsetzung des ersten Inspecteur générale des monuments, Ludovic Vitet (1802–1873), eingeführt worden, ab 1852 wurden dort auch speziell ausgebildete Architekten in die Provinzen geschickt.

48 Kugler, Anstalten (zit. Anm. 39), S. 85–87.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

> Die Kunstgeschichte hat vielerlei Bereicherungen zu erwarten, dem Künstler werden neue Anregungen zukommen, und das Volk, das im besten Falle gleichgültig an den Monumenten vorüberging, wird seine warme Theilnahme, die es hier Kunstwerken überhaupt schenkt, auch der Klasse unter denselben zuwenden, die mit seiner Geschichte auf das innigste verschwistert sind.[49]

Handelsminister Karl Ludwig von Bruck, der wegen der ihm unterstellten Bauverwaltung federführend gemacht wurde, veränderte jedoch den Entwurf so, dass der Staat zwar mittels einer *Central-Commission* die Denkmalpflege steuern, ihre Finanzierung aber hauptsächlich engagierten Vereinen und Privatpersonen überlassen sollte.[50] Melly protestierte im Januar und Februar 1851 im *Wanderer* in einem anonymen, scharfen Artikel gegen die vom Kaiser am 31. Dezember 1850 schon sanktionierte Verordnung und Eitelberger assistierte ihm, indem er am 2. März 1851 einen weiteren kritischen Artikel Mellys an Eggers schickte:

> Beiliegend folgt ein Artikel über 'Die Staatsanstalt zur Erhaltung der historischen Denkmale in Oesterreich´ den ich nicht als Artikel von 'Wien´ aus, sondern von 'Brünn im Februar´ zu geben bitte, damit dem Verfasser dieses mit dem Stoffe vertrauten, in der Archäologie sehr erfahrenen Schriftstellers hier keine Unannehmlichkeiten erwachsen.
> Ich habe selbst schon in dem Artikel jene Stellen weggestrichen, wo der Verfasser gegen die Haltung Ihres Blattes hingerissen von den allerdings unverzeihlichen Schwächen der Arbeit des Ministeriums, von der Sache zu sehr auf Persönlichkeiten überzugehen schien.[51]

Frodl nimmt an, dass Heider und Melly über Franz Thun Einfluss auf Leo Thun nahmen, denn der schlug schließlich eine Kommission vor, die die Konstruktion der Staatsanstalt noch einmal anhand der im Ausland geltenden Gesetze durchleuchten sollte. Unter Leitung von Franz Thun sollte sie u. a. mit Melly, Heider und Eitelberger besetzt werden.[52]

Es gelang zwar nicht, die kaiserliche Verordnung zu ändern, und durch Brucks Abgang und die Reorganisation der Ministerien kam es auch erst im Januar 1853 zur Einberufung der *Central-Commission* unter Karl von Czoernig. Aber das Handelsminis-

---

49 Korrespondenz, in: Kunstblatt, 1, Nr. 37, 16.09.1850, S. 293 f, hier S. 293.

50 Die Konservierung/Restaurierung öffentlicher Bauten sollten die zuständigen Ressorts finanzieren, für besondere Projekte musste man – ähnlich wie in Preußen – einen Antrag an den Kaiser stellen.

51 Eitelberger an Eggers, o. O. (Wien), 02.03.1851. Der Artikel erschien im Kunstblatt, 2, Nr. 13, 31.03.1851, S. 97–99, unterzeichnet »Brünn, im Februar. V. Z.« Eitelberger verriet übrigens nicht, dass Melly der Autor war. Das tat Melly selbst in seinem Brief an Eggers vom 30.11.1852.

52 Frodl, Idee (zit. Anm. 44), S. 81.

terium stellte doch Geld für Geschäftsbedarf, Reisen und bald auch für Publikationen bereit. In Preußen wurde fast zeitgleich die *Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler* vom König auf ein Memorandum des Kultusministers hin – der (absichtlich?) nur auf Frankreich und Belgien verwies – am 12. Januar 1853 genehmigt. Mitglieder waren der Kultusminister, Kugler, von Quast, Stüler, Olfers und Schnaase. Einen Fonds lehnte der König ebenso ab wie der Kaiser in Wien. Dagegen akzeptierte er die Vorlage einer Liste von Bauten, deren Restaurierung jeweils von ihm zu genehmigen war. Die Kommission beschloss auf ihrer zweiten Sitzung am 9. Dezember 1853 den Druck der für die Inventarisation entworfenen Formulare, wie sie Frankreich und inzwischen auch Österreich ausgegeben hatten, und die Ernennung von Korrespondenten.[53] In Frankreich existierten sie längst, während man in Österreich die Arbeit netzartig über Konservatoren und Korrespondenten verteilte. Außerdem sollten die preußischen Provinzregierungen jährliche Listen über notwendige Restaurierungen einsenden. Da es jedoch weder eine Eingliederung von Quasts noch der Kommission in die Verwaltung gab, daher auch keine unterstützende Büroorganisation und weiterhin keine Fonds, stellte die Kommission damit ihre Arbeit ein.

Die *Central-Commission* reizte ihre größeren finanziellen und organisatorischen Möglichkeiten hingegen voll zum Aufbau der Kunsttopografie aus. Schon im Sommer 1853 sandte sie Eitelberger und Architekt Joseph Hieser (1823–1867) zur Erforschung von Denkmälern nach Ungarn, die sie im Sommer 1854 vertieften. Bereits im Januar 1855 konnte Eitelberger im *Kunstblatt* die Bestellung von Konservatoren in den Kronländern melden. Er beklagte jedoch, dass das Ausland so wenig Notiz von dem inzwischen gesammelten Material nehme, das zudem durch den ersten Forschungsbericht des *Wiener Alterthumsvereins* Ende 1854 angereichert worden sei.[54]

Diese Kritik zielte auch auf die Berliner, denn Eitelberger hatte Eggers schon im Jahr zuvor eine Abbildung des Portals von »St. Ják« in Ungarn mit der Bemerkung zugesandt:

> Ich und Architekt Hieser haben diese herrliche Kirche, bisher ganz unbekan[n]t aufgenom[m]en u besitzen genaue Zeichnungen in folio u Messungen. […] Wenn ich Zeit habe, gebe ich Ihnen über Bauten Ungarn's […] Bericht. An Kugler u Schnaase hätte ich gerne über die Jácker Kirche geschrieben, fürchtete ich nicht, diesen Herren lästig zu fallen.[55]

53 Am 15.08.1854 ernannte der Kultusminister 42 Korrespondenten.

54 Kunstblatt, 6, Nr. 3, 18.01.1855, S. 22–24, »Die Archäologie in Oesterreich in den Jahren 1853 und 1854 und der Alterthumsverein in Wien«, anonym.

55 Eitelberger an Eggers, o. O. (Wien), 11.05.1854.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 7: St. Georg in Ják, Stahlstich, in: Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, hg. von Gustav Heider, Rudolf von Eitelberger und Joseph Hieser, Bd. 1, Stuttgart 1858, Tafel X.

Die erste, durch die *Commission* ausgelöste Erhaltungsmaßnahme kam eben dieser Kirche zugute (Abb. 7).[56]

Im Juni 1855 kündigte Eitelberger seine, Heiders und Hiesers *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates* für 1856 an und im Dezember nahm er im Schreiben an Eggers noch einmal privat Anlauf zur Verbreitung seiner Forschungen: »Bitte mir gütigst die Adresse Schnaases baldigst zu schreiben, da ich ihm Pläne ungar. Kirchen übersenden will.«[57]

Doch erst im Februar 1856, also nach mehr als eineinhalb Jahren, nahmen die deutschen Forscher offiziell Notiz von den kunsttopografischen Leistungen ihrer österreichischen Kollegen, denn nun trafen geballt ein: die ersten Lieferungen der *Mittelalterlichen Kunstdenkmale,* die ersten Hefte der *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* sowie das erste, im Sommer erscheinende *Jahrbuch der Central-Commission.* In einer Folge ausführlicher Rezensionen würdigten sie die Publikationen.

»Die vorliegenden Hefte«, kommentierte Lübke im April 1856, »gewähren in ihrer Gesammtheit bereits eine Garantie für die Tüchtigkeit, den zugleich wissenschaftlichen

56 Frodl, Idee (zit. Anm. 44), S. 110.

57 Eitelberger an Eggers, o. O. [Wien], 07.12.1855.

und praktischen Geist, mit welchem das Unternehmen geleitet wird. R. v. Eitelberger eröffnet in einem mit Einsicht und Wärme geschriebenen Aufsatze, worin die Aufgabe der Alterthumsforschung in Oesterreich klar präcisirt wird, die Reihe der Mittheilungen.«[58]

Eitelberger hatte in seiner Einleitung politisch geschickt auf die nationale Eitelkeit gezielt und *Die Aufgaben der Alterthumskunde in Österreich* unter das Motto Montalemberts »les longs souvenirs font les grandes nations« gestellt. Allerdings sei man so weit noch lange nicht, die Forschungen Frankreichs, Englands, Italiens, Deutschlands, der Schweiz und Belgiens seien viel weiter gediehen, wobei er u.a. auf Kugler und Lübke hinwies. Diesen Ball griff Lübke auf und wandte ihn gegen das gelobte Preußen – ein von Quast könne nicht alle Arbeiten allein bewältigen, von offizieller Seite müsse die planmäßige Erforschung der Denkmäler in die Hand genommen werden: »Oder soll Oesterreichs Beispiel für uns verloren sein?«[59]

Immerhin hatte der preußische Kultusminister am 18. Juli 1855 eine Zirkularverfügung an die Provinzialregierungen erlassen, die Lübkes *Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst des Mittelalters* als Hilfsmittel zum Verständnis der Denkmäler empfahl,[60] und am 27. September 1855 genehmigte Friedrich Wilhelm IV. einen Zuschuss für die *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst,* die von Quast zusammen mit Heinrich Otte (1808–1890) herausgeben wollte. Sie sollte ein Äquivalent zu Didrons ab 1844 erscheinenden *Annales archéologiques* sein. Von Quast wollte sie mit Kupfer- oder Stahlstichen und in den Text eingedruckten Holzstichen versehen.[61] Sie erschien 1856 und 1858[62], doch scheiterte sie am Desinteresse des Königs.[63]

58 W. Lübke, Rezension der Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1. Jg., 1856, in: Kunstblatt, 7, Nr. 15, 10.04.1856, S. 131 f.

59 Ebenda, S. 132.

60 A. von Wussow, Die Erhaltung der Denkmäler in den Kulturstaaten der Gegenwart. Im Auftrag des Herrn Ministers [v. Goßler] der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten nach amtlichen Quellen dargestellt, Berlin 1885, 2 Bde., hier 2. Bd., S. 71.

61 Den Antrag stellten Kultus- und Finanzminister am 20.09.1855 gemeinsam an den König. In: GStA PK, I. HA Rep. 89, Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 20768, Bl. 111–113.

62 Das erste Heft rezensierte Eitelberger empfehlend in den Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, S. 187 f.

63 Am 24. Juli 1857 berichtete Kultusminister Karl Otto von Raumer dem König, dass die erneut von Quast beantragten Mittel für diverse Fonds und seine Zeitschrift vom Finanzminister abgelehnt worden seien. Der König möge von Quast davon in Kenntnis setzen. Der König antwortete, das solle von Raumer selbst tun. Ebenda, Bl. 116–119.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Österreichs Beitrag zur kunstwissenschaftlichen Illustration

Interessant ist nun, wie Lübke, der zu Recht als Promotor des illustrierten kunstwissenschaftlichen Buches gilt und sogar von sich behauptete: »Ich war der Erste, der auf den Gedanken kam, ein solches Werk mit Holzschnitten zu illustriren«,[64] am Fortschritt der österreichischen Kollegen partizipierte. Im Mai 1856 reiste er für acht Tage nach Wien, wurde von Eitelberger und Heider herzlich aufgenommen und lernte auch den Redakteur der *Mittheilungen der Central-Commission,* Karl Weiß, kennen. Lübke bearbeitete gerade den vierten Band der Reihe *Denkmäler der Kunst,* dies war eine Reihe, die als ergänzender Atlas zu Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* diente,[65] von Guhl bis zum dritten Band geführt worden war und nun mit *Denkmälern der Gegenwart* abschließen sollte. Lübkes Ehrgeiz war, 1. das Bildmaterial der ersten Bände mit neuem Forschungsmaterial zu ergänzen, 2. eine ausführliche Illustration zeitgenössischer Kunst inklusive der österreichischen zu liefern und 3. mit Kuglers *Geschichte der Baukunst* und *Handbuch der Kunstgeschichte* so abzugleichen, dass »der gesammte Bildervorrath dieser drei Werke ein sich gegenseitig ergänzender, alles Bedeutende, Wichtige und Charakteristische möglichst reichhaltig umfassender Apparat für die Anschauung der kunstgeschichtlichen Entwicklung« bilden würde.[66] Dazu erhielt er von Eitelberger, Eduard Engerth (dem Nachfolger Rubens in Prag) und Weiß Abbildungsmaterial, das in die Tafeln einfloss.[67]

64 W. Lübke, Lebenserinnerungen, Berlin 1891, S. 180. Lübkes erstes Handbuch, die Erstauflage seiner *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1855, hatte 174 in den Text gedruckte Holzstiche, die der unmittelbaren Anschaulichkeit dienen sollten. Doch schon Albert Lenoir und Auguste Prévost hatten in den *Instructions du Comité Historique des Arts et Monuments. Style Roman et Style Gothique,* Paris 1840 in der Reihe der *Collection de Documents inédits sur l'histoire de France* in den Text eingedruckte Holzstiche zur Illustration benutzt. Didron verband ab 1844 bei den *Annales* Holzstiche mit Text, woran sich wiederum von Quast orientierte. Auch Schnaase hatte sich 1844 mit zwei Holzstichen in seiner *Geschichte der bildenden Künste*, 3. Bd., erstmalig an die Verbindung von Text und Bild gewagt.

65 E. Guhl, Denkmäler der Kunst. Zur Geschichte ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, Stuttgart 1851, 1. Bd., S. VIII.

66 W. Lübke/J. Caspar, Denkmäler der Kunst. Zur Geschichte ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, 4. Bd., Die Kunst-Denkmäler der Gegenwart, Stuttgart 1856, S. V.

67 Lübke an Eitelberger, Berlin, 08.06.1856 sowie Lübke an Weiß, Berlin, 25.07.1856. Lübke hielt sich bewusst an das Schema der ersten drei Bände, bei dem die Abbildungen extra auf Tafeln gedruckt wurden. Dazu wurde das Tiefdruckverfahren und damit Kupferstiche benutzt, nicht das Hochdruckverfahren, wie bei den in den Text eingestreuten Holzschnitten.

Es waren nicht nur die Fülle und Breite der neuen Forschungen, die die deutschen Kollegen mit Erstaunen zur Kenntnis nahmen, es war auch die »Eleganz« und »Noblesse« der Ausstattung. Die Reichhaltigkeit an Abbildungen wurde als mustergültig empfunden und nicht nur Lübke, auch das *Kunstblatt* übernahm sie.[68]

»Nur rüstig so fortgefahren!«, schrieb Lübke an Weiß über die *Mittheilungen,* meinte aber auch ihre Zusammenarbeit: »Nord und Süd, Ost und West im großen deutschen Vaterlande reicht sich immer mehr die Hand, und ich sehe schon das Netz der archäol. Forschung sich immer dichter und mannichfaltiger allerwärts verbreiten und verästeln.«[69]

Im Oktober 1856 dankte Lübke Weiß für die Übersendung weiterer Hefte der *Mittheilungen* und des *Jahrbuches,* auch für die Rezension seiner *Geschichte der Architektur.* Heider hatte das Handbuch wärmstens empfohlen und seinerseits die zahlreichen Illustrationen hervorgehoben.[70] Lübke versprach im Gegenzug, die »trefflichen Gaben aus Oesterreich sorgfältiger zu prüfen und weiterhin bei uns einheimisch zu machen«.[71] Dieses Versprechen löste er 1857 mit der Besprechung der 2. und 3. Lieferung der *Mittelalterlichen Kunstdenkmäler* ein: »Gern sprechen wir es aus, daß diese Publikation, in gleicher Weise fortgesetzt, sich an Gediegenheit den besten unsrer derartigen Arbeiten gleichstellen, an Pracht der Ausstattung die meisten überbieten wird.«[72] (Abb. 8)

Im Juni 1857 bat Lübke Weiß um Clichés von Holzstichen, die in den *Mittheilungen* und im *Jahrbuch* abgedruckt worden waren und Kirchen in Prag, Krakau, Zsámbék, Lébeny und Ják zeigten, um sie für die zweite Auflage seiner *Geschichte der Architektur* zu nutzen.[73] Weiß schickte ihm daraufhin 15 Originalholzstöcke zu.[74] Nach Erscheinen kaufte die *Central-Commission* 130 Exemplare zur Verteilung an.[75]

Inzwischen hatte Weiß Lübke auch um Mitarbeit an den *Mittheilungen* gebeten. Der sagte zu:

---

68 Eine Abbildung vom Portal der Kirche St. Ják wurde z.B. im Kunstblatt, 8, Nr. 41, 08.10.1857, nach S. 358 zur Rezension Lübkes zur 2. und 3. Lieferung der *Mittelalterlichen Kunstdenkmale* abgedruckt.

69 Lübke an Weiß, Berlin, 25.07.1856.

70 G. Heider, Rezension von W. Lübke, Geschichte der Architectur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig 1855, in: Rezension Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, S. 187.

71 Lübke an Weiß, Berlin, 09.10.1856.

72 W. Lübke, Rezension: Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, 2. und 3. Lieferung, in: Deutsches Kunstblatt, 8, 08.10.1857, S. 359 f.

73 Lübke an Weiß, Berlin, 25.06.1857. Die zweite Auflage erschien 1858 bereits mit 418 Holzstichen.

74 Für diese bedankte sich Lübke mit Brief aus Berlin vom 31.01.1858.

75 Frodl, Idee (zit. Anm. 44), S. 135.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN



Abb. 8: Choransicht von Kutná Hora/Kuttenberg, Stahlstich, in: Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, hg. von Gustav Heider, Rudolf von Eitelberger und Joseph Hieser, Bd. 1, Stuttgart 1858, Tafel XXXII.

> Ich finde den Fortschritt unverkennbar, und zwar in doppelter Hinsicht: sowohl in Fülle u Wichtigkeit des Materials, als auch in Geschick und Gewandtheit, dasselbe zu beherrschen u. darzustellen. Lassen Sie Ihre Berichterstatter nur immer recht genau auf das Constructive achten und schärfen Sie ihnen ordentlich ein, daß das Wichtigste u Erste bei jedem Bauwerke die Art der Raumbedeckung ist, daß aber daraus sich das Meiste vom Grundriß, von der Stützenstellung, Massenentwicklung etc. mit Nothwendigkeit ergiebt. Auch die beizugebenden Zeichnungen, mögen sie noch so skizzenhaft sein, haben darauf vorzüglich Rücksicht zu nehmen, so daß ein Querschnitt nächst und sammt dem Grundriß stets das Allerwichtigste sein dürfte.[76]

Als Schnaase einen »Archäologischen Rückblick auf das Jahr 1857« warf und wie ein Schiedsrichter das literarische Schlachtfeld der Nationen übersah, gab er den Vorrang »auch dieses Mal Oesterreich, denn hier ist das Feld, wo 1857, wie schon 1856, die größesten und raschesten archäologischen Siege erfochten sind«.[77] Wie hoch solche Äußerungen in Österreich bewertet wurden, zeigen die *Biographischen Notizen* von Czoernig,

76 Lübke an Weiß, Dortmund, 07.08.1857.

77 C. Schnaase, Archäologischer Rückblick auf das Jahr 1857, in: Kunstblatt, 9, Juni 1858, S. 170–175, hier S. 170.

in denen er 1879 einen begeisterten Brief von Lübke abdruckte, den der 1858 an ihn geschickt hatte.[78]

Fazit und Epilog

Die Berlin-Wiener Zusammenarbeit hatte sich 1858 so weit etabliert, dass in den *Mittheilungen* regelmäßig Kuglers, Lübkes und Schnaases Kompendien zur Kunst- und Baugeschichte als Grundlagenwerke sowie von Quasts und Ottes *Zeitschrift für christliche Archäologie* angepriesen wurden. Im *Kunstblatt* revanchierte man sich mit wärmster Empfehlung der Publikationen von Eitelberger, Heider und Hieser und der *Central-Commission* und ihrem stupenden Abbildungsmaterial (Abb. 9). Auch in anderen Fachzeitschriften wie der *Zeitschrift für Bauwesen* bewarb Lübke diese Veröffentlichungen. Ihre Holzschnitte seien »mit einer Feinheit der Charakteristik und größtentheils mit einer Meisterschaft der Technik dargestellt […], wie sie nicht bloß in Deutschland, sondern allerwärts zu den seltensten Ausnahmen gehören. Diese Arbeiten sind geradezu mustergültig zu nennen und verdienen zur Nachahmung empfohlen zu werden.«[79]

Eitelbergers strategisches Ziel war damit erreicht: Die Reform der Akademie der Künste und ihrer Ausbildung hatte inzwischen eine Reihe von Künstlern hervorgebracht, die mit einer Vielzahl von grafischen Techniken – Holzstichen, Kupferstichen, Stahlstichen, Farbdrucken, Fotolithografien etc. – das Bildmaterial zum nationalen Kulturerbe so aufbereiten konnten, dass die österreichischen Forscher sich in die ersten Ränge der jungen Kunstwissenschaft katapultierten.

Im Juni 1858 erschien in den *Mittheilungen* der erste Artikel Lübkes über *Den romanischen Baustyl in Österreich*[80], und als das *Kunstblatt* Ende des Jahres sein Erscheinen einstellen musste, fanden auch Schnaase[81] und Waagen[82] hier eine neue Plattform, auf

78 Frodl (zit. Anm. 44), S. 207. Der Brief datiert vom 31.03.1858.

79 Lübke hatte Weiß darin am 31.01.1858 eine ausführliche Besprechung angekündigt, die dann in Heft 3, 9. Jg., Berlin 1858, Sp. 265–271 erschien. Zitat Sp. 269.

80 W. Lübke, Der romanische Baustyl in Österreich, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 3, 1858, S. 141–144. Er war ein Auszug aus der zweiten Auflage von Lübkes *Geschichte der Architektur*.

81 Sein erster Artikel *Zur Kunstgeschichte von Oberitalien* wurde in Nr. 1, Wien 1860, S. 1–10 abgedruckt.

82 Waagen rezensierte als Erstes *W. Burger als Kunstschriftsteller, namentlich über die flämische und holländische Malerschule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts* in den Nr. 10 und 11, Wien 1860, S. 305–308 und S. 332–336.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

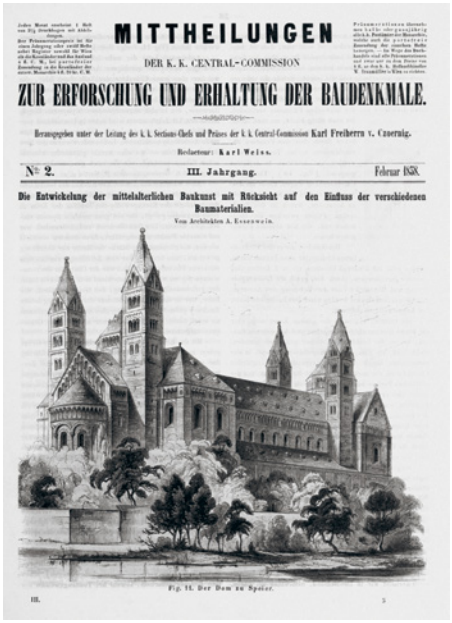

MITTHEILUNGEN
DER K. K. CENTRAL-COMMISSION
ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.
Herausgegeben unter der Leitung des k. k. Sections-Chefs und Präses der k. k. Central-Commission Karl Freiherrn v. Czoernig.
Redacteur: Karl Weiss.
№ 2. III. Jahrgang. Februar 1858.
Die Entwickelung der mittelalterlichen Baukunst mit Rücksicht auf den Einfluss der verschiedenen Baumaterialien.
Von Architekten A. Essenwein.
Fig. 11. Der Dom zu Speier.

Abb. 9: Dom zu Speyer, Titelblatt der Mittheilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Jg. 3, Nr. 2, Februar 1858.

der nun bis Ende 1863, als Eitelberger und Heider sich im Streit davon lösten, die europäische Kunstgeschichte gemeinsam weiterbearbeitet wurde.

Von 1862 bis 1865 ersetzten die Wiener *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*[83], redigiert von Carl von Lützow (1832–1897), die entstandene Lücke, bis die Zusammenarbeit, die sich im *Deutschen Kunstblatt* erstmals formiert hatte, sich ab 1866 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* endlich langfristig etablieren konnte.[84]

83 Ein Beiblatt der *Recensionen und Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst,* unter besonderer Mitwirkung von Eitelberger, Jakob Falke, Carl von Lützow, Friedrich Pecht, bei dem u. a. auch Schnaase, Anton Springer, Otto Mündler, Anton Teichlein und Waagen mitarbeiteten.

84 Die Zeitschrift wurde herausgegeben von Carl v. Lützow unter Mitwirkung, wie es hieß »von R. v. Eitelberger, Jak. Falke, G. Heider, H. Hettner, M. Jordan, C. Lemcke, W. Lübke, Jul. Meyer, Otto Mündler, Friedr. Pecht, G. Semper, Ant. Springer, A. Teichlein, Fr. Th. Vischer, G. F. Waagen, A. Woltmann, Rob. Zimmermann etc.«, 1. Jg., Leipzig 1866.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Staatsbibliothek zu Berlin - PK/Abteilung Historische Drucke (Signatur: 2« Nr 249–1.1850 : R). – Abb. 2, 3: Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur Yo 15106 und Yz 32906). – Abb. 4, 5: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv.-Nr. PORT_00009951_01; PORT_00011298_01). – Abb. 6: Österreichische Nationalbibliothek, ABO. – Abb. 7: Fachbereichsbibliothek für Kunstgeschichte der Universität Wien. – Abb. 8: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Bibliothek. – Abb. 9: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ANNO.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

ANHANG

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Josef Folnesics

»Eitelberger von Edelberg, Rudolf«, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 55 (1910), S. 734–738

Rudolf E. von Edelberg wurde am 17. April 1817 zu Olmütz geboren. Sein Vater war österreichischer Officier, und ebenso gehörten zwei seiner Brüder dem Militärstande an. Auch er hatte Soldatenblut in seinen Adern, rasche Entschlossenheit und Unerschrockenheit, offenes, gerades Wesen und hoch entwickelter Patriotismus zeugten hiefür, aber eine leicht zu erschütternde Gesundheit und ein Hang zu gelehrten Studien führten ihn der akademischen Laufbahn zu. Er frequentirte, nachdem er das Gymnasium in seiner Vaterstadt absolvirt hatte, durch vier Jahre die juristische Facultät, wendete sich dann der Philologie zu und vertiefte sich gleichzeitig in das Studium der Philosophie. In dieser Vielseitigkeit der Interessen offenbarte sich bereits sein ins Weite gerichtetes Denken, der universelle Blick, den er [735] auch in seinem späteren Leben nie verlor. Als Philologe wurde E. zunächst Assistent des Professors Ficker. Seinen eigentlichen Lebensberuf als Kunstgelehrter entdeckte er aber erst im freundschaftlichen Verkehr und regen Gedankenaustausch mit Kunstkennern und Sammlern. Zu Beginn der vierziger Jahre hatte er die Bekanntschaft mit dem Kammermedailleur und Director der Graveurakademie am k.k. Hauptmünzamte Josef Daniel Böhm gemacht, dem Vater des in England zu Ruhm und Ansehen gelangten Bildhauers J. E. Böhm. Jos. Dan. Böhm stand in lebhaftem Verkehr mit Wiener Künstlern, Sammlern und Kunstfreunden, besaß selbst eine Sammlung von auserlesenen Kunstwerken verschiedenster Art und stand als feiner Kunstkenner in hohem Ansehen. E. gehörte bald nicht nur zum engsten Freundeskreise Böhm's, sondern vertiefte sich mit Interesse und wachsendem Eifer in das Studium seiner Sammlungen. E. selbst bezeichnet Böhm als den Mann, der durch zehn Jahre sein eigentlicher Lehrer auf dem Gebiete der Kunstkennerschaft war, und hat dem hochgeschätzten Freunde in den »Oesterr. Blättern für Litteratur und Kunst« 1847 ein dauerndes litterarisches Denkmal gesetzt, das auch in Eitelberger's Gesammelte Schriften Aufnahme fand.

Im Herbste des Jahres 1848 übernahm E. die Redaction der »Wiener Zeitung«, beschränkte sich aber nach wenigen Monaten auf die Leitung des litterarischen Theiles, die er eine Reihe von Jahren inne hatte. Das Kunststudium ruhte aber auch während dieser Zeit nicht. Eitelberger's erster kunsttheoretischer Aufsatz (vom Jahre 1844) be-

handelte das Studium der Antike. Schon damals strebte er eine Docentur über Kunstgeschichte an der Universität an, ein Wunsch, der jedoch nach verschiedenen vorbereitenden Zwischenstufen erst 1852 durch seine Ernennung zum außerordentlichen Professor an der Wiener Universität in Erfüllung ging. Es war dies die erste Professur für dieses Fach in Oesterreich. E. hatte inzwischen an der Akademie der bildenden Künste kunsthistorische Vorträge gehalten, ein Jahr lang in Italien Kunststudien betrieben und Studienreisen nach Paris und London unternommen. Nach seiner Ernennung zum a. o. Professor folgten zwölf Jahre angestrengter wissenschaftlicher und litterarischer Thätigkeit, die ihm rasch im Kreise seiner Fachgenossen einen Namen machten und weit über diesen hinaus Ehre und Anerkennung eintrugen. In diese Zeit fällt auch seine Vermählung mit Pauline Lederer, die ihm indeß bereits nach wenigen Jahren durch den Tod entrissen wurde. 1858 gab E. im Vereine mit Gustav Heider das zweibändige Werk »Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates« heraus und 1861 erschienen »Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens«. Diese Publicationen standen im engsten Zusammenhange mit einer Institution, die für die österreichische Kunstforschung von größter Bedeutung war, und die E. zu ihren Mitbegründern zählte: der »k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale«. Sowohl das Jahrbuch wie die Mittheilungen dieses Institutes, an dessen Spitze der mit E. innigst befreundete spätere Sectionschef im Unterrichtsministeriune G. Heider stand, hatten von 1856 an in E. ihren eifrigsten Mitarbeiter. Daneben fanden die Vorlesungen an der Universität ihren ungestörten Fortgang und erstreckten sich über das gesammte Gebiet der Kunstgeschichte mit Ausnahme des damals gering geschätzten 18. Jahrhunderts, wogegen die Geschichte der italienischen Malerei den breitesten Raum einnahm. Namen von bestem Klange, wie Thausing, Janitschek, Wickhoff finden sich unter seinen Schülern.

Ein dem Leben und der Gegenwart abgekehrtes, in Stille und Zurückgezogenheit dahinfließendes Gelehrtendasein entsprach aber keineswegs dem nach praktischer Bethätigung dürstenden, den Idealen der Gegenwart zugewendeten [736] Geiste Eitelberger's. Er war durchdrungen von der Bedeutung, die ein einsichtsvolles und energisches Eingreifen in das Kunstleben der Kaiserstadt wie der gesammten Monarchie haben konnte, und verband damit den Feuereifer, die Energie und den weiten Blick, die eine wirksame Thätigkeit auf diesem Culturgebiete zur Voraussetzung haben. Der reine Patriotismus, von dem dieses Streben durchglüht war, erweckte ihm Vertrauen bis in die höchsten Kreise und warb ihm aller Orten Helfer und Freunde. Mit den Briefen über die moderne Kunst Frankreichs, die E. anläßlich der Pariser Weltausstellung von 1855 schrieb, und von denen J. v. Falke sagt, daß sie wohl das beste waren, was bis dahin über die französische Kunst unseres Jahrhunderts geschrieben worden, griff er bereits mit sicherer Hand in das Kunstleben der Gegenwart und versäumte nicht, wie es stets

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

seine Art war, aus dem Beispiel der Fremde Lehren für die Heimath zu ziehen. Weitausschauenden Blick verräth auch die anläßlich der Wiener Stadterweiterung im Verein mit Ferstel veröffentlichte Studie über Städtegründungen. Von ungleich größerer Bedeutung für E. wurde aber die Londoner Weltausstellung vom Jahre 1862. Erzherzog Rainer, damals österreichischer Ministerpräsident, war nach London gekommen und hatte mit lebhaftem Interesse die Fortschritte des englischen Kunstgewerbes infolge der Gründung des South-Kensington-Museums und der damit verbundenen Kunstgewerbeschule verfolgt und den Gedanken gefaßt, dieses Unterrichtssystem auf Oesterreich zu übertragen. In weiterer Verfolgung seines Gedankens hatte der Erzherzog E. zur Ausführung dieses Planes ausersehen.

Keine Aufgabe hätte dem lehrhaften, stets auf praktische Ziele ausgehenden und thatkräftigen Wesen Eitelberger's entsprechender sein können als diese. Bereits am 7. März 1863 erfolgte mittelst kaiserlichen Handschreibens an den Erzherzog die Gründung des »Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie«, dessen Protector der Erzherzog wurde. Das Museum wurde nun Eitelberger's großes Lebenswerk, dem er mit der ganzen Hingebung seiner feurigen Seele bis ans Ende seiner Tage treu blieb. Am 31. März 1864 erfolgte die Ernennung Eitelberger's zum Director des Oesterr. Museums, und schon am 12. Mai wurde es eröffnet. Der Kaiser hatte zunächst in großherzigster Weise seine eigenen Sammlungen und ein Hofgebäude, das ehemalige Ballhaus auf dem Ballplatze zur Verfügung gestellt; Stifte, Klöster und Aristokraten waren dem erhabenen Beispiele gefolgt und hatten die erste Ausstellung mit werthvollen Kunstobjecten beschickt. Bald bildeten auch Ankäufe und Geschenke den Grundstock für die Anlage einer ständigen Sammlung, deren Anordnung nach dem von Semper für das South-Kensington-Museum entworfenen System durch den inzwischen zum Custos ernannten Jakob Falke erfolgte, während Franz Schestag der neu begründeten Bibliothek und Ornamentstichsammlung vorstand. Die Professur an der Universität behielt E. auch weiterhin bei, die Redaction an der Wiener Zeitung dagegen legte er nieder. In dieser Zeit erfolgte auch seine zweite Vermählung und zwar mit Marie Lott, der Tochter des bekannten Göttinger Universitätsprofessors.

Das Museum erwarb sich rasch Gönner und Freunde in den weitesten Kreisen. Unterstützt von einem Curatorium, das seine Aufgabe mit Thatkraft und liebevollem Eifer erfaßte, gelang es, hervorragende Industrielle, wie Lobmeyr, Ed. Haas, Hollenbach und andere, für die reformatorischen Absichten des Museums zu gewinnen, und regelmäßige Abendvorlesungen versammelten ein lernbegieriges Publicum aus den besten Kreisen der Residenz in den Räumen des Hauses, das sich unter diesen Umständen bald als zu klein erwies. [737] E. selbst betheiligte sich an diesen Vorlesungen in hervorragender Weise. Stets lag ihnen eine praktische oder wissenschaftlich erziehliche, oft auch eine polemische Tendenz zu Grunde. Er sprach nicht glatt und fließend, die

Worte überstürzten sich, die Satzconstructionen verwickelten sich manchmal in einander. Gewöhnlich eilte der Gedanke dem Worte voraus. Dennoch aber strotzte seine Rede von lebendiger Kraft und ungewöhnlicher Fülle anregender Ideen. Er verstand es, seine ganze Seele in sein Wort zu legen, und wie es hinausklang, frei, überzeugend, warmherzig und ohne peinliche Rücksicht auf fremde Empfindlichkeiten, so wirkte es auch fort in den Gemüthern seiner Hörer. Von der Bedeutung der Presse im öffentlichen Leben hatte er eine so hohe Meinung, daß er es nie versäumte, mit ihr in engster Fühlung zu stehen. Ueberdies gründete er durch die Herausgabe der »Mittheilungen des Oesterreichischen Museums« ein Organ, in dem er alle intimen Vorgänge, Wünsche und Bestrebungen seines Institutes vor die Oeffentlichkeit zu bringen vermochte.

Drei Jahre nach Gründung des Museums erfolgte, zunächst in provisorischen Localitäten, die Eröffnung der Kunstgewerbeschule, für die die geeignetsten Lehrkräfte (Storck, Laufberger, Sturm, König, Teirich, Rieser) herbeizuschaffen, Eitelberger's nächste Sorge war. 1868 begann an der Ringstraße der nach Ferstel's Plänen aufgeführte Neubau des Museums, der 1871 seiner Bestimmung übergeben werden konnte. Sechs Jahre später, 1877, wurde der Neubau der Kunstgewerbeschule vollendet. Eitelberger's wissenschaftliche Thätigkeit ruhte inzwischen nicht, trat aber doch in den Hintergrund. Die wichtigste Publication dieser Periode war die von ihm begründete Herausgabe der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, an der außer ihm eine ganze Reihe von Kunstgelehrten betheiligt war.

Die Wirkung der unter Eitelberger's Führung stehenden Institute nach praktischer Richtung trat in den Ausstellungen modernen Kunstgewerbes bald deutlich hervor. Bereits die 1871 zur Eröffnung des neuen Hauses veranstaltete Ausstellung modernen Kunstgewerbes zeigte ein erfreuliches und bisher ungewohntes Bild. Die Weltausstellung von 1873 fand das österreichische, und namentlich das Wiener Kunstgewerbe, schon durchwegs in neuen Bahnen. Die Münchener Ausstellung von 1876 sowie die Ausstellungen in Amsterdam und Antwerpen, vor allem aber die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1878 bewiesen auch dem Auslande den erfolgreichen Einfluß des Museums und seiner Schule auf die Entwicklung des Kunstgewerbes. Nach diesen Errungenschaften begann, um die Wirkungen des Central-Institutes über ganz Oesterreich zu verbreiten, die Gründung und der allmähliche Ausbau des kunstgewerblichen Fachschulwesens. Auf diesem Gebiete war wohl Dumreicher der eigentliche Schöpfer und Organisator, aber auch für ihn bildete der Rath und die Erfahrung des älteren Freundes eine werthvolle und nie außer Acht gelassene Richtschnur. E. war Präsident der Fachschulcommission und Beirath für Kunstangelegenheiten im Ministerium für Cultus und Unterricht. Auf diese Weise war er in der Lage, auf das gesammte Kunstleben in Oesterreich etwa 25 Jahre hindurch entscheidenden Einfluß zu nehmen. So war die Reorganisation der Akademie der bildenden Künste im wesentlichen sein Werk.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Ebenso hat er auf den Neubau der Akademie entscheidenden Einfluß genommen. Die Berufung bedeutender Architekten nach Wien, wie z. B. Hansen, Schmidt und Semper, war auf seinen Rath hin erfolgt, und in Besetzungsfragen der Professuren an der Maler- und Bildhauerschule sprach er das entscheidende [738] Wort; bei allen staatlichen Kunstaufträgen, die gerade in der großen Bauperiode Wiens, zwischen 1870 und 1885, höchst bedeutend und zahlreich waren, war seine Stimme die maßgebende. Ebenso verhielt es sich mit der Berufung solcher Gelehrten, deren Fach mit der Kunstgeschichte in Beziehung stand. So wurden Conze und Benndorf auf Eitelberger's Vorschlag nach Wien berufen und letzterem die große und erfolgreiche Expedition nach Kleinasien auf die erfolgreiche Agitation Eitelberger's hin ermöglicht. Nicht minder entscheidend war sein Eingreifen bei Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen und bei Gründung von Museen in den verschiedenen Kronländern der Monarchie. Ein anschauliches, wenn auch nach keiner Richtung erschöpfendes Bild seiner viel umfassenden Wirksamkeit geben die vier Bände seiner »Gesammelten Schriften«, die 1879 und 1884 unter Mitarbeiterschaft des späteren Custos an der Museumsbibliothek Franz Ritter erschienen. Sie bilden in ihren Abhandlungen nicht nur ein wichtiges Quellenmaterial zur Geschichte des Museums, der Kunstgewerbeschule und des gewerblichen Schulwesens überhaupt, sie geben auch sowohl über einzelne Künstler wie über die Kunstentwicklung Wiens im allgemeinen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werthvolle, auf persönlicher Anschauung und Erfahrung beruhende Aufschlüsse. Die zwei letzten Bände vereinigen überdies die bedeutenderen in verschiedenen Zeitschriften erschienenen kunstgeschichtlichen Forschungen.

E., dessen Gesundheit stets eine schwankende war, hatte mit zunehmendem Alter immer mehr mit körperlichen Leiden zu kämpfen, trotzdem bewahrte er noch lange Zeit die Frische und außerordentliche Beweglichkeit seines Geistes. 1884 erfolgte durch kaiserliches Handschreiben vom 9. Januar seine Berufung in das Herrenhaus des Reichsrathes, eine Ehrung, deren er sich aber nur mehr kurze Zeit erfreuen konnte. Im Frühjahr 1885 begannen seine Kräfte sichtlich abzunehmen, und nach kurzem Krankenlager verschied er am 18. April in den Armen seiner Gattin, die das Muster einer deutschen Hausfrau und fürsorgenden Freundin war. Kurz vor seinem Tode hatte ihn die Stadt Wien zu ihrem Ehrenbürger ernannt. Unter den Trauerkundgebungen nach seinem Tode erschien als erste die Sr. Majestät des Kaisers, der der Wittwe des Dahingeschiedenen sein Beileid aussprechen ließ. Das Oesterreichische Museum hat seinen Gründer und ersten Director durch ein Bronzedenkmal geehrt, und auch an seinem Geburtshause in Olmütz erinnert eine Gedenktafel mit seinem Bildniß an die Bedeutung Eitelberger's für die Kunstentwicklung in Oesterreich.

J. v. Falke, Rudolf v. Eitelberger. Nekrolog. Separatabdruck aus der k. k. Wiener Zeitung vom 20., 21. u. 22. Mai 1885. Wien, Verlag des Oesterr. Museums 1885. – Rudolf v.

Eitelberger und das Oesterr. Museum für Kunst und Industrie. Vortrag, gehalten im k.k. Oesterr. Museum am 26. Oct. 1885 von J. v. Falke (Mittheilungen des k.k. Oest. Mus., N. F. I, Nr. 1). – Mittheilungen des k.k. Oest. Mus. XX, 236.

J. Folnesics.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Von Rudolf Eitelberger von Edelberg an der Universität Wien gehaltene Vorlesungen und Übungen

Quelle: Vorlesungsverzeichnisse der Universität Wien, 1849/50 bis Wintersemenster 1871/72.
Zahlen in eckigen Klammern zeigen an, wie oft die Vorlesung gehalten worden ist. Bei Lehrveranstaltungen, die auch unter leicht variierenden Namen gehalten worden sind, werden die Titel hinter der Semesterangabe angegeben.

Geschichte der flammändischen und holländischen Malerei, 1 WS [1]: 1850
Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen und Römern [6]: 1850/51 (2 WS), 1851/52 (2 WS), 1853 (3 WS), 1856 (*Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern*, 2 WS), 1857/58 (*Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern*, 3 WS), 1861/62 (*Geschichte der bildenden Künste der Völker des classischen Alterthumes*, 3 WS)
Die Lehre von den Baustylen in geschichtlicher Entwicklung, 2 WS [1]: 1853
Geschichte der bildenden Künste, vom Anfange der christlichen Zeitrechnung bis auf unsere Tage, 3 WS [1]: 1853/54,
Erklärung antiker Bildwerke, 2 WS [2]: 1853/54, 1859 (im Museum der Gypsabgüsse der k.k. Akademie der bildenden Künste), 1861 (mit Benützung des Museums der Gypsabgüsse der k.k. Akademie der bildenden Künste.)
Erklärung antiker Denkmäler, 2 WS [1]: 1855/56
Erklärung antiker Statuen im Museum der Gypsabgüsse der k. k. Akademie der bildenden Künste [1]: 1858
Archäologie der Kunst des Alterthumes, 3 WS [3]: 1854, 1854/55, 1855 (mit Benützung der Sammlung von Gipsabgüssen in der k.k. Akademie der bildenden Künste)
Geschichte der bildenden Künste, vom Anfange des 13. Jahrhunderts bis auf unsere Tage, 2 WS: 1854
Baustyle des Mittelalters, mit Benützung von Vorlagen, [3]: 1854 (1 WS), 1855/56 (verbunden mit Uebungen an Vorlagen, 2 WS), 1856 *(Ueber Baustile des Mittelalters,* 2 WS*)*
Geschichte der Malerei in Italien, [3]: 1854 (2 WS), 1858 (*Geschichte der italienischen Malerei,* 2 WS), 1860 (*Geschichte der italienischen Malerei*, 3 WS)
Grundzüge der Aesthetik der bildenden Künste, 1 WS [4]: 1854/55, 1855, 1855/56 (*Aesthetik der bildenden Künste*), 1856/57 (*Aesthetik der bildenden Künste*)
Geschichte der deutschen Kunst des Mittelalters, mit besonderer Rücksicht auf Malerei, 2 WS [1]: 1855
Geschichte der bildenden Künste, vom Anfange der christlichen Zeitrechnung bis zum Ende des Mittelalters, 3 WS [1]: 1856/57

Über Antike Baustile, [2]: 1856/57 (1 WS), 1860 (*Über die Baustile und Gebäude der Griechen und Römer*, 2 WS)
Archäologie der Kunst des Mittelalters, 2 WS [1]: 1857/58
Elemente der christlichen Kunstarchäologie, 2 WS [4]: 1858, 1858/59, 1859, 1859/60
Allgemeine Kunstgeschichte, 3 WS [1]: 1858/59
Ästhetische Streitfragen der Gegenwart auf dem Gebiete der bildenden Künste, 1 WS [1]: 1858/59
Geschichte und Kunst der Völker des Alterthums, 3 WS [1]: 1859/60
Über »Raphael und Michelangelo«, [3]: 1859/60 (1 WS), 1862/63 (*Über Michel Angelo Buonarotti und Rafael Sanzio*, 2 WS), 1868 (Über Raphael und Michl Angelo, 1 WS)
Geschichte der griechischen Plastik, mit Benützung des Museums der Gipsabgüsse an der k. k. Akademie der bildenden Künste, 3 WS [1]: 1860/61
Geschichte der deutschen Kunst von Karl dem Grossen bis auf unsere Zeit, 2 WS [1]: 1860/61
Über die Gemälde der kaiserlichen Gallerie im Belvedere, [2]: 1861/62 (2 WS), 1864 (*Über die vorzüglichsten Gemälde der kaiserlichen Gallerie im Belvedere*, 3 WS)
Geschichte der Baukunst bei den Griechen und Römern, mit besonderer Rücksicht auf Vitruv, 3 WS [1]: 1862/63
Geschichte der Malerei seit Constantin den Grossen bis auf unsere Tage, mit besonderer Rücksicht auf die Gemälde der kaiserlichen Gallerie im Belvedere, 3 WS [1]: 1863/64
Die Lehre vom Styl: Ideal in den bildenden Künsten, 2 WS [1]: 1863/64
Die Lehre vom Style, mit besonderer Rücksicht auf die Architectur, 2 WS [1]: 1864
Lehre vom Ideale in den bildenden Künsten, 2 WS [1]: 1866/67
Geschichte der modernen Kunst vom Anfange des XII. Jahrhunderts bis auf unsere Tage, 3 WS [1]: 1864/65
Erklärung der wichtigsten Kunstwerke im k. k. österreichischen Museum, 2 WS [2]: 1864/65, 1865/66 (*Erklärung der im österreichischen Museum ausgestellten Kunstwerke*)
Über die Baustile des classischen Alterthums und des Mittelalters, 2 WS [1]: 1865
Über Kunstliteratur und Terminologie der Kunst, 2 WS [1]: 1865/66
Über Leonardo da Vinci, Rafael und Michel Angelo, 1 WS [1]: 1865/66
Terminologie der bildenden Künste, 3 WS [1]: 1866
Über das Wesen und die Aufgabe der kirchlichen Kunst (im k.k. österr. Museum für Kunst und Industrie), 2 WS [1]: 1866
Übungen im Bestimmen von Kunstwerken (im österr. Museum am Ballplatze) [1]: 1866/67
Über Rubens und Rembrandt und die Naturalisten der italienischen und spanischen Schule, 1 WS [1]: 1866
Geschichte der Kunsttechnik, verbunden mit Übungen im Bestimmen und Erklären von Kunstwerken (im österr. Museum am Ballplatze), 2 WS [1]: 1867/68
Über die vorzüglichsten Gemälde der k. Gallerie im Belvedere [3]: 1867/68 (3 WS), 1871 (Über die hervorragendsten Gemälde der k. Gallerie im Belvedere, 1 WS), 1871/72 (Über die hervorragendsten Gemälde der k. Gallerie im Belvedere, 2 WS)
Über kirchliche Baukunst des Mittelalters und der Renaissance (im Österr. Museum am Ballplatze), 2 WS [1]: 1868
Über die vorzüglichsten Gemälde der Gallerie des Fürsten Liechtenstein in Wien (im Gebäude der Gallerie), 2 WS [1]: 1868

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Über die Quellenschriftsteller zur Kunstgeschichte, 2 WS [1]: 1868/69

Über kirchliche Kunst mit Rücksicht auf innere Kirchendecoration (im österreichischen Museum), 2 WS [2]: 1868/69, 1869

Über Leonardo da Vinci und Michel Angelo, 1 WS [1]: 1868/69

Conversatorium über kunstgeschichtliche Thesen (im österreichischen Museum am Ballplatz) [2]: 1868/69 (für fortgeschrittene Studirende des Faches, 2 WS), 1869

Übungen im Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 WS [2]: 1869 (im Österr. Museum), 1871/72 (im k.k. ö. Museum für Kunst und Industrie)

Über kirchliche Kunst (im österreichischen Museum am Ballplatze), 2 WS [3]: 1870/71, 1871, 1871/72 (im k.k. ö. Museum für Kunst und Industrie)

Lectüre und kunsthistorische Interpretation ausgewählter Stücke von Giorgio Vasari (nach le Vite de pittori, scultori e architetti scelte e annotate da G. Milanesi, Florenz bei Barbéra 1868, 2. Ausgabe) (im österreichischen Museum am Ballplatze), 2 WS [2]: 1870/71, 1871

Über Kunsttechnik, ihre Geschichte und Terminologie, 1 WS [1]: 1870/71

Vorläufiges Verzeichnis der Schriften Rudolf von Eitelbergers

zusammengestellt von Andreas Winkel, Franz Peter Wanek und Elisabeth Ziemer

Abkürzungen:

BMAVW = Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien

GS 1 = Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, Bd. 1: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien: W. Braumüller 1879

GS 2 = Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, Bd. 2: Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen, Wien: W. Braumüller 1879

GS 3 = Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, Bd. 3: Die Aufgaben des Zeichenunterrichtes und vier kunsthistorische Aufsätze, Wien: W. Braumüller 1884

GS 4 = Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, Bd. 4: Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Nona, Sebenico, Traù, Spalato und Ragusa, Wien: W. Braumüller, 1884

JZK = Jahrbuch der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale

MKI = Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie (Monatschrift für Kunst und Kunstgewerbe)

MZK = Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, ab 1875 N. F.: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale

ÖBLK = Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Beilage zur Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung

ÖWWK = Österreichische Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst (Beilage zur k. Wiener Zeitung), NF

ÖWWKL = Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben. Beilage zur k. Wiener Zeitung

RfK = Repertorium für Kunstwissenschaft

RMbK = Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst

WZ = Wiener Zeitung

ZfBK = Zeitschrift für bildende Kunst

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Über Siglen und anonym veröffentlichte Texte informieren Zusätze in eckiger Klammer nach einem Titel; ebenso werden Zuschreibungen an Eitelberger als solche in eckiger Klammer vermerkt.

1844

–, Die Rubens-Medaille des Karl Radnitzky, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XII./Nr. 45, 10.11.1844, S. 1065–1067.
–, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1844, in: Kunstblatt, 25, 1844, Nr. 59, 23.07., S. 249–251, Nr. 60, 25.07., S. 250–256 und Nr. 61, 30.07., S. 257–259.
–, J. Danhausers Genre-Bilder. Ausgestellt in der Herrngasse im Niederländerhause, in: Sonntagsblätter, 3, 1844, Nr. 25, S. 587–589.
–, Raffalt und die Landschaft, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XIII./Nr. 48, 1844, S. 1137–1141.
–, Über das Studium der Antike, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, III./Nr. 9, 1844, 03.03.1844, S. 211–214.
–, Ueber den Einfluß der Technik auf den Kunstwerth der Medaille, in: Kunstblatt, 25, 1844, Nr. 25, S. 105 f., Nr. 26, S. 109 f., Nr. 27, S. 113 f. (wieder abgedruckt in: GS 1, S. 221–227).

1845

–, Amerling's Atelier, in: Sonntagsblätter, 4, 1845, Nr. 18, 04.05., S. 419–421.
–, Die bildenden Künste und Wien, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 30, 1845, Nr. 83–86, S. 331 f., S. 335 f., S. 339, S. 343–344.
–, Nekrolog Danhauser's, in: ÖBLK, 2, 1845, Nr. 59, S. 463 f.
–, Friedrich Gauermann. Eine biographische Skizze, in: ÖBLK, 2, 1845, Nr. 71, S. 553–556 (wieder abgedruckt mit Nachträgen, geschrieben 1878 in: GS 1, S. 92–103).
–, Kunstausstellung Wien im Jahr 1845, in: Kunstblatt, 26, Nr. 50, 24.06.1845, S. 205 f., Nr. 51, 26.06., S. 209–211, S. 214 f. und S. 218–220.
–, Rezension von: Ludwig Merz, Schelling und die Theologie, Berlin 1845, in: ÖBLK, 2, 1845, Nr. 66, S. 513–515.
–, Rezension von: Uber die hellenischen bemalten Vasen mit befonderer Rücksicht auf die Sammlung Sr. Majestät des Königs Ludwig von Bayern nach einem in der Sitzung der I. Klasse der k. Akademie vom 1. Nov. 1841 gehaltenen Vortrage von Fr. Thiersch, München 1844, in: ÖBLK, 2, 1845, Nr. 117, S. 911 f.
–, Über die Technik des Medailleurs. Antwort auf Herrn Dr. Mellys offenes Sendschreiben, in: Sonntagsblätter, 4, 1845, Nr. 5, S. 84–88.
–, Zur Orientirung im modernen Kunstverhältnisse, in: ÖBLK, 2, 1845, Nr. 132, S. 1025–1029 (auch abgedruckt in: Hamburger literarische und kritische Blätter, 1845, Nr. 144).

1846

–, A. Reichensperger über moderne Baukunst, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, IX./Nr. 18, 03.05.1846, S. 428–431.
–, Der neue Brunnen vor der Paulanerkirche in der Vorstadt Wieden, in: Kunstblatt. Beilage zu

den Sonntagsblättern, XXI./Nr. 41, 1846, S. 981–984, sowie Berichtigung Eitelbergers dazu in Jg. 5, Nr. 42, S. 1002.
–, Die Hofer'sche Gemäldeausstellung in Prag, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XVII./Nr. 33, 16.08.1846, S. 788 f.
–, Die Wiener Kunst und ihre Zukunft, in: ÖBLK, 37, 1846, Nr. 3, S. 289–291.
–, Kritische Anmerkungen zu den »näheren Betrachtungen«, in: Kunstblatt, XXIII, Als außerordentliche Beilage der Sonntagsblättern, 5, 1846, Nr. 43, S. 1038–1040.
–, Rezension von: Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthume Oesterreich. Nach der Natur aufgenommen und auf eigene Kosten herausgegeben von den Architekten L. Ernst und L. Oescher. Erste Lieferung, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XVII./Nr. 33, 16.08.1846, S. 789–791.
–, Schwanthalers Brunnen auf der Freiung, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XXIV./Nr. 46, 15.11.1846, S. 1105–1111.
–, Über einige Radierungen von Wiener Künstlern der Gegenwart, in: ÖBLK, 3, 1846, Nr. 3, S. 17–21.
–, Ueber den Kunstverein, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XI./Nr. 23, 07.06.1846, S. 546–552.
–, Ueber die Kunstausstellung. Erster Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XII./Nr. 24, 14.06.1846, S. 573–576.
–, Ueber die Kunstausstellung. Zweiter Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XIII./Nr. 25, 21.06.1846, S. 595–599.
–, Ueber die Kunstausstellung. Dritter Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XIV./Nr. 26, 28.06.1846, S. 617–621.
–, Ueber die Kunstausstellung. Vierter und letzter Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XV./Nr. 27, 05.07.1846, S. 641–646.
–, Ueber Prof. W. M. L. de Wettes Gedanken über Malerei, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XX./Nr. 39, 1846, S. 933 f.

1847

–, Der Maler Hr. Ranftl, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 14.02.1847, Nr. 7, S. 43.
–, Die Aufstellung der Raffaellischen Mosaike nach Leonardo da Vinci in der Minoritenkirche, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 07.02.1847, Nr. 6, S. 35 f.
–, Die im k.k. Antikenkabinete aufgestellte altgriechische Statue, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 31.01.1847, Nr. 5, S. 27–33.
–, Die Kunstsammlung des Hrn. Direktors J. D. Böhm in Wien, in: Oesterreichische Blätter für Literatur, Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 4, 1847, Nr. 250, 19.10., S. 993–995; Nr. 251, 20.10., S. 997–999 (Holzschnitzerei); Nr. 252, 21.10., S. 1002–1004 (Holzschnitzerei, Elfenbeinschnitzerei); Nr. 253, 22.10., S. 1006–1008 (Elfenbeinschnitzerei, Kleinbronzen, Münzen, Medaillen, Metallgravuren); Nr. 255, 25.10., S. 1013–1016 (Steinschnitte, Gemälde); Nr. 259, 29.10., S. 1029–1031 (Gemälde aller Schulen); Nr. 260, 30.10., S. 1033 f. (Zeichnungen).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

–, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1847. Erster Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 28.02.1847, Nr. 9, S. 56–58.
–, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1847. Zweiter Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 07.03.1847, Nr. 10, S. 59–62.
–, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1847. Dritter Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 14.03.1847, Nr. 11, S. 63–67.
–, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1847. Vierter Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 21.03.1847, Nr. 12, S. 69–71.
–, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1847. Fünfter und letzter Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 28.03.1847, Nr. 13, S. 73–76.
–, Kaulbach's Reineke Fuchs, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 10.01.1847, Nr. 2, S. 9 f.
–, Klieber's Hautrelief über dem Thore der Kirche in der Jägerzeile in Wien, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 21.02.1847, Nr. 8, S. 53.
–, Nachtrag zum letzten Artikel über die Kunstausstellung. Dobyaschoffsky, Rosalia Ammon, Stregocki, Stroebl, van der Daelle, Opdenhoff, Hoppenbrouvers, Ankert, Moerenhout, Verboekhoven, in: Wiener Bote. Beilage zu den Sonntagsblättern, Nr. 23, 06.06.1847, S. 186 f.
–, Revue von Kupferstichen, Radierungen, Litografien. P. Toschi's Kupferstiche der Fresken des Correggio und Parmigiano zu Parma, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 03.01.1847, Nr. 1, S. 4–6.
–, Ueber die [sic] Mosaik. Eine Skizze, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 24.01.1847, Nr. 4, S. 21–24.
–, Wem sollen die Ungarn die Ausführung des Palatindenkmals anvertrauen?, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 09.05.1847, Nr. 19, S. 115–117.
–, Westmanns Vorlegeblätter, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 03.01.1847, Nr. 1, S. 6 f.
–, Wo sollen wir unsere Statuen gießen lassen?, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 03.04.1847, Nr. 14, S. 84–86.
–, Zeitfragen (I und II), in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, 03.01. und 17.01.1847, Nr. 1, S. 1–4 und Nr. 3, S. 13 f.

1848

–, An die Leser, in: WZ, Nr. 335, 16.12.1848, S. 1380.
–, An die Leser, in: WZ, Nr. 343, 26.12.1848, S. 1492.
–, Müllers Entwurf zur Vollendung des Florentiner Domes, in: Beilage zur WZ, 24.01.1848.
–, Antrittsrede, gehalten bei Eröffnung der Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste am 26. October 1847, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 5, Nr. 14 und Nr. 15, 17. und 18.01.1848, S. 49–51 und S. 53–54.
–, Die Reform des Hofbaurathes, in: WZ, Nr. 117, 27.04.1848, S. 559 f.
–, Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüller's Lehrmethode, Wien: F. Volke 1848.
–, Ein Wort über Kunstkritik, in: WZ, Nr. 2, 02.01.1848, S. 5 f.

–, [Wien, 07.10.], in: Abend-Beilage zur WZ, Nr. 178, 07.10.1848, S. 706.
–, Oeffentliche Preisausstellung an der k. Akademie der bildenden Künste in Wien, in: WZ, Nr. 41, 02.02.1848, S. 181.
–, Ueber die Bildung einer Centralgewalt in Wien, in: Beilage zur WZ, Nr. 246, 10.09.1848, S. 85.
–, Was hat die Kunst von den Bewegungen der Gegenwart zu hoffen und zu fürchten?, in: WZ, Nr. 105 und Nr. 106, 14. und 15.04.1848, S. 497–498 und S. 501 f.
–, Wien: die Universität I–III, in: WZ, Abend-Beilage, Nr. 168, 26.09.1848, S. 585 f., Nr. 169, 27.09., S. 669 f. und Nr. 175, 04.10., S. 693 f.
–, »Wien 13. Oktober« und »Wien 12. Oktober«, in: Abend-Beilage zur WZ, Nr. 183, 13.10.1848, S. 720, S. 721.
–, [Wien, 17.10.], in: Abend-Beilage zur WZ, 17.10.1848, S. 731.

1850

–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 4, 28.01.1850, S. 28 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 6, 11.02.1850, S. 45 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 9, 04.03.1850, S. 70 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 10, 11.03.1850, S. 79 [**Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 10, 11.03.1850, S. 80 [**Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 26, 01.07.1850, S. 207 [*Wien].
–, Korrespondenz, 1. Teil, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 27, 08.07.1850, S. 215 [*Wien].
–, Korrespondenz, Schluß, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 28, 15.07.1850, S. 223 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 31, 05.08.1850, S. 248 [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 33, 19.08.1850, S. 262 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 37, 16.09.1850, S. 293f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 46, 18.11.1850, S. 366 f. [*Wien].

1851

–, Die Bildungs-Anstalten für Künstler in ihrer historischen Entwicklung: Vorlesung, gehalten am 17. Jänner 1851 beim Auftritte der Lehrkanzel für Geschichte der bildenden Künste an der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien: Carl Gerold & Sohn 1851.
–, Korrespondenz [Reorganisation der Kunstakademie], in: Deutsches Kunstblatt, 2, Nr. 7, 17.02.1851, S. 54 f. [*Wien].
–, Korrespondenz [Die Reorganisation der Akademie], in: Deutsches Kunstblatt, 2, Nr. 8, 24.02.1851, S. 63 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 2, Nr. 18, 03.05.1851, S. 142 f. [*Wien].

1852

–, Kunstbericht aus Wien I., in: Deutsches Kunstblatt, 3, Nr. 45, 06.11.1852, S. 380–382 [anonym].
–, Kunstbericht aus Wien II., in: Deutsches Kunstblatt, 3, Nr. 46, 13.11.1852, S. 391–393 [anonym].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 3, Nr. 47, 20.11.1852, S. 404 [*Wien].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

1853

–, Der Kirchenbau, in: Abendblatt der WZ, 05.04.1853, S. 301 f.
–, Die Gemälde von Rafael Sanzio d'Urbino in Wien, in: ÖBLK, Nr. 13, 28.03.1853, S. 78.
–, Die kirchliche Architektur in Österreich I–IV, in: ÖBLK, 1853, Nr. 1, 03.01., S. 5, Nr. 2, 10.01., S. 10–12, Nr. 5, 31.01., S. 29 f., Nr. 6, 07.02., S. 34 f. (wieder abgedruckt in: GS 1, S. 349–379).
–, Die Kirche zu Brunneck in Tirol, in: Abendblatt der WZ, Nr. 120, 30.05.1853, S. 131 f.
–, Kaulbach's Kartone I–III, in: ÖBLK, 1853, Nr. 8, 21.02., S. 47; Nr. 9, 28.02., S. 52–54; Nr. 10, 07.03., S. 58 f.
–, Kunstbericht aus Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 4, Nr. 5, 29.01.1853, S. 37 f. [anonym].
–, Der Bildhauer Fernkorn, in: Deutsches Kunstblatt, 4, Nr. 9, 26.02.1853, S. 73 f. [anonym].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 4, Nr. 9, 26.02.1853, S. 80 [*Wien].

1854

–, Die Restaurationen des Abendmahles von Leonardo da Vinci in Mailand, in: ÖBLK, 1854, Nr. 17, 24.04., S. 121–123.
–, Korrespondenz, 1. Teil, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 1, 05.01.1854, S. 6 f. [N. O. Wien].
–, Korrespondenz, Schluß, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 2, 12.01.1854, S. 15 [N. O. Wien].
–, Jaroslav Cermak und die Jännerausstellung des österreichischen Kunstvereines, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 4, 26.01.1854, S. 30 f. [N. O. Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 7, Beiblatt, 16.02.1854, S. 63 [N. O. Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 8, 23.02.1854, S. 70 [*†* Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 16, 20.04.1854, S. 143 [*†* Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 17, 27.04.1854, S. 152 [*†* Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 21, 25.05.1854, S. 188 [*†* Wien].
–, Das Programm für die Votivkirche in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 27, 06.07.1854, S. 233–235 [anonym].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 27, Beiblatt, 06.07.1854, S. 241, Wien [anonym].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 28, 13.07.1854, S. 250, Wien [anonym, vermutlich Eitelberger].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 30, 27.07.1854, S. 268 [N. O. Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 31, 03.08.1854, S. 276 f., Wien [anonym, vermutlich Eitelberger].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 38, 21.09.1854, S. 338 [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 44, 02.11.1854, S. 393 [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 44, 02.11.1854, S. 393 [Pesth].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 45, 09.11.1854, S. 401 f. [*Wien].
–, Andeutungen über den gegenwärtigen Zustand der venetianischen Akademie, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 46, 16.11.1854, S. 403–405 [anonym].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 46, 16.11.1854, S. 409 [*Wien].
–, Joh. Mathias Ranftl. Nekrolog, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 46, 16.11.1854, S. 409 [anonym, vermutlich Eitelberger].

–, Korrespondenz, »Berichtigung«, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 47, 23.11.1854, S. 422 [*Wien].
–, Peter von Nobile und Paul Sprenger. Nekrologe, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 47, 23.11.1854, S. 419 f. [anonym, vermutlich Eitelberger].
–, Dr. Eduard Melly. Nekrolog, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 48, 30.11.1854, S. 429 [anonym, vermutlich Eitelberger].
–, Das Gebetbuch der Kaiserin von Oesterreich, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 51, 21.12.1854, S. 447 f. [anonym].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 52, 28.12.1854, S. 465 [*Wien].
–, Münchner Kunstbriefe I–X. [V muß VI heißen, VIII muß IX heißen, IX muß X heißen], in: Oesterreichisch Kaiserliche Wiener Zeitung, Wien 1854, Nr. 191, 11.08., S. 2146 f., Nr. 192, 12.08., S. 2157 f., Nr. 198, 19.08., S. 2226 f., Nr. 200, 22.08., S. 2250 f., Nr. 201, 23.08., S. 2257–2259, Nr. 203, 25.08., S. 2277–2279, Nr. 205, 27.08., S. 2295 f., Nr. 208, 31.08., S. 2329 f., Nr. 209, 01.09., S. 2339 f., Nr. 213, 06.09., S. 2378 f.
–, Rezension: Rudolf Weigel's Holzschnitte berühmter Meister, in: Faust. Poligrafisch-illustrirte Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Industrie und geselliges Leben, Wien 1854, Nr. 1, S. 8.

1855

–, Briefe über die moderne Kunst Frankreichs I–X, in: ÖBLK, Nr. 31, 30.07.1855, S. 225 f.; Nr. 33, 13.08., S. 241 f.; Nr. 34, 20.08., S. 249 f.; Nr. 35, 27.08., S. 257 f.; Nr. 36, 03.09., S. 265 f.; Nr. 37, 10.09., S. 273 f.; Nr. 38, 17.09., S. 281 f.; Nr. 39, 24.09., S. 287 f.; Nr. 40, 01.10., S. 295–297; Nr. 43, 22.10., S. 321 f. [auch 1858].
–, Der Oesterreichische Alterthumsverein und seine ersten Publikationen, in: ÖBKL, 17.12.1855, Nr. 51, S. 383–385.
–, Die neuen Giebel an der Südseite des Stefansdomes in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 1, 04.01.1855, S. 7 f. [anonym].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 2, 11.01.1855, S. 16 [*Wien].
–, Die Archäologie in Oesterreich in den Jahren 1853 und 1854 und der Alterthumsverein in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 3, 18.01.1855, S. 22–24 [anonym].
–, Korrespondenz [Stefansdombau. Das Organ für christl. Kunst über die Votivkirche. Notizen], in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 5, 01.02.1855, S. 43 [*Wien].
–, Jännerausstellung des österreichischen Kunstvereins in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 6, 08.02.1855, S. 51 [anonym, vermutlich Eitelberger].
–, Die Wiener Kunst und die Pariser Ausstellung, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 7, 15.02.1855, S. 53 f. [anonym, vermutlich Eitelberger].
–, Korrespondenz [Der Ausbau der Kaiserhalle am Dome zu Speier], in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 7, 15.02.1855, S. 64 [*Wien].
–, Der Bauplatz für die Votivkirche in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 9, 01.03.1855, S. 73 f., [anonym, von Eggers paraphrasierter Brief von Eitelberger von Ende Dezember 1854].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 10, 8.3.1855, S. 87 [*Wien].
–, Korrespondenz [Die Kupferstecher-Werkstatt an der hies. Akademie. Notizen], in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 13, 29.03.1855, S. 116 [*Wien].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

–, Korrespondenz [Polemisches. Graf Franz Thun], in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 14, 05.04.1855, S. 124 [*Wien].
–, Korrespondenz [Cesars Schild], in: Deutsches Kunstblatt, Nr. 15, Beiblatt, 12.04.1855, S. 133 [*Wien].
–, Korrespondenz [Die Restauration und der gothische Altar in der Barbarakapelle des Stephansdomes], in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 19, 10.05.1855, S. 171 f. [*Wien].
–, Einige Bemerkungen über Kunst und Kunstzustände in Pesth, in: Deutsches Kunstblatt, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 20, 17.5.1855, S. 173–175 [N. O.].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 23, Beiblatt, 07.06.1855, S. 205 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 24, 14.06.1855, S. 213 [*Wien].
–, Das Preisprojekt für die Votivkirche in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 25, 21.06.1855, S. 218 [anonym].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 45, 08.11.1855, S. 399 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 46, 15.11.1855, S. 407 [*Wien].
–, Die innere Ausschmückung des Waffenmuseums und der Kirche im k.k. Arsenale in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 48, 29.11.1855, S. 424 f. [N. O.].
–, Franz Tschischka. Nekrolog, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 49, 06.12.1855, S. 435 f. [anonym, vermutlich Eitelberger].
–, Das Metastasio-Monument in der Minoritenkirche in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 50, 13.12.1855, S. 441 [N. O.].
–, Korrespondenz, Kunstnotizen, in: Deutsches Kunstblatt, 6, Nr. 50, 13.12.1855, S. 443 [*Wien].

1856

–, Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855, in: JZK, 1, 1856, S. 91–140 (auch als Separatdruck bei der Hof- und Staatsdruckerei 1856).
–, Die Aufgabe der Alterthumskunde in Österreich, in: MZK, 1, 1856, S. 1–3.
–, Die Fresken des Martino di Udine, genannt Pellegrino da San Daniele, in der Kirche des heil. Antonius zu San Daniele in Friaul, in: MZK, 1, 1856, S. 222–225.
–, Die Restauration des südlichen Portals der Franziscaner-Kirche in Salzburg, in: BMAVW, 1, 1856, S. 307 f.
–, Die Unterbauten des Diocletianischen Kaiserpalastes in Spalato, in: MZK, 1, 1856, S. 135–137.
–, Rezension von: Dr. C. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste. Fünfter Band, erste Abth., 1. Hälfte, mit 57 in den Text gedruckten Holzschnitten, Düsseldorf: Verlagshandlung von J. Buddeus. 1856, in: MZK, 1, 1856, S. 163 f.
–, Rezension von: Kugler's Geschichte der Baukunst mit Illustrationen und Holzschnitten. 1. Bd. Stuttgart: Verlag von Ebner und Seubert 1856, in: MZK, 1, 1856, S. 47 f.
–, Über den Bau der Giebel am St. Stephansdom, in: BMAVW, Bd. 1, 1856, S. 308–310.
–, Über einige alt-italienische Gemälde in der kaiserl. königl. Akademie der bildenden Künste in Wien, in: BMAVW, 1, 1856, S. 121–133.
–, Ueber die Herausgabe archäologischer Werke mit Rücksicht auf Dr. Fr. Lanza's Monumenti Salo nitani inediti, in: ÖBLK, Nr. 10, 08.03.1856, S. 76.
–, Zur Orientierung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie, I. Byzantinisch und

Romanisch; II. Die byzantinischen Bauformen; III. Der romanische Baustyl im Verhältnis zu anderen Baustylen des Mittelalters, in: MZK, 1, 1856, S. 49–52, S. 69–77, S. 117–121.
–, Rezension: Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855, in: MZK, 1, 1856, S. 92.
–, Rezension: Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Herausgegeben von F. v. Quast und II. Otte. Erster Band. Leipzig T. O. Weigl. 1856. Erste Lieferung. 46 S. Quarto mit drei Kupferstichen und Holzschnitten, in: MZK, 1, 1856, S. 187 f.
–, Rezension: Dell' antico Palazzo di Diocleziano in Spalato. Illustrazione con dodici tavole tratte dall'originale per servire di guida, ecc. del professore Dr. Fr. Lanza, Triest 1855, in: ÖBKL, 02.02.1856, Nr. 5, S. 35 f.
–, Rezension: Dr. C. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste. Fünfter Band, erste Abth., 1. Hälfte, Düsseldorf 1856, in: MZK, 1, 1856, S. 163 f.
–, Eine Galerie moderner Bildwerke für Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 1, 03.01.1856, S. 4 f., [**].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 4, 24.01.1856, S. 35 f. [*Wien].
–, Das französische Kunstbudget, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 7, 14.02.1856, S. 57 f. [anonym].
–, Korrespondenz [Kunstnotizen], in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 7, 14.02.1856, S. 63 [*Wien].
–, Korrespondenz [Mozartdenkmal, Kunstnotizen], in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 8, 21.02.1856, S. 71 [*Wien].
–, Korrespondenz [Kunstnotizen], in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 9, 28.02.1856, S. 79 [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 10, 06.03.1856, S. 86 f. [*Wien].
–, Korrespondenz [Reformen an der Akademie], in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 11, 13.03.1856, S. 98 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 14, 03.04.1856, S. 123 [*Wien].
–, Das Illustrationswesen in Oesterreich und die illustrirten Werke für den Volksunterricht, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 15, 10.04.1856, S. 128 f. [N. O.].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 15, 10.04.1856, S. 133 [*Wien].
–, Korrespondenz [Die Gemälde P. Perugino's in der Certosa bei Pavia], in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 18, 01.05.1856, S. 157 [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 18, 01.05.1856, S. 157 f. [*Wien].
–, Korrespondenz [Das Künstlerfest aus Anlaß der Grundsteinlegung der Votivkirche], in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 19, 08.05.1856, S. 169 f. [*Wien].
–, Die künstlerische Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 20, 15.05.1856, S. 174 f. [N. O.].
–, Korrespondenz vom 8. Mai, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 21, 22.05.1856, S. 185 [*Wien].
–, Korrespondenz vom 14. Mai, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 21, 22.05.1856, S. 185 [*Wien].
–, Das Maifest der Wiener Künstler, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 24, 12.06.1856, S. 209–211 [N. O.].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 24, 12.06.1856, S. 213 [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 29, 17.07.1856, S. 257 f. [*Wien].
–, Das Fernkorn'sche Gypsmodell zur Reiterstatue des Erzherzogs Carl in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 30, 24.07.1856, S. 262 [anonym].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 30, 24.07.1856, S. 264 [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 33, 14.08.1856, S. 291 [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 33, 14.08.1856, S. 291 [*Venedig].
–, Rezension: Mittheilungen der k.k. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, in: ÖBKL, 07.01.1856, Nr. 1, S. 4.

1857

–, A. Abbate Magrini über die Chronologie der mittelalterlichen Baudenkmale von Vicenza, in: MZK, 2, 1857, S. 153 f.
–, Cividale in Friaul und seine Monumente, in: JZK, 2, 1857, S. 233–258 (wieder abgedruckt in: GS 3, S. 323–390).
–, Der »Purismus« in Italien, in: Abendblatt der WZ, Nr. 109, 13.05.1857, S. 433 f. [anonym].
–, Der Taufbrunnen im Museo Correr zu Venedig, in: MZK, 2, 1857, S. 287–289.
–, Ein Gang durch die Gallerie der Brera in Mailand I–VI, in: Abendblatt der WZ, Nr. 115, 20.05.1857, S. 457 f.; Nr. 117, 23.05., S. 466; Nr. 130, 09.06., S. 517 f.; Nr. 131, 10.06., S. 521; Nr. 135, 16.06., S. 537 f.; Nr. 141, 23.06., S. 561 f.
–, Paolo Morando detto il Cavazzola und das Museum in Verona, in: Abendblatt der WZ, Nr. 105, 08.05.1857, S. 417 f.
–, Venedig im April, in: Abendblatt der WZ, 33, Nr. 94, 25.05.1857, S. 373 f.
–, Über einige neu entdeckte Wandgemälde in Verona, in: MZK, 2, 1857, S. 197–200.
–, Peter Krafft. Nekrolog, in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 1, 01.01.1857, S. 4–7 [E.] (wieder abgedruckt in: GS 1, S. 61–72).
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 37, 10.09.1857, S. 325 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 39, 24.09.1857, S. 345 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 40, 01.10.1857, S. 352 f. [*Wien].
–, Zur Beurtheilung der modernen Kunst im lombardisch-venetianischen Königreiche, in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 42, 15.10.1857, S. 365–367 [E.].
–, Korrespondenz [Die Wiedereinführung der Kunstausstellung der k.k. Akademie der bildenden Künste], in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 44, 20.10.1857, S. 389 f. [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 45, 05.11.1857, S. 397 [*Wien].
–, Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 46, 12.11.1857, S. 403 f. [*Wien].
–, Korrespondenz [Concursprogramm der k.k. Akademie der bildenden Künste], in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 50, 10.12.1857, S. 440–442 [*Wien].

1858

–, Balth. Behem Codex picturatus vom Jahre 1505, enthaltend die Privilegien und Plebiscita der Stadt Krakau, in: MZK, 3, 1858, S. 328 f.
–, Briefe über die moderne Kunst Frankreichs bei Gelegenheit der Pariser Ausstellung im Jahre 1855 (Bericht über die Allgemeine Agricultur- und Industrie-Ausstellung zu Paris im Jahre 1855 nach den Arbeiten und Materialien der österreichischen Berichterstatter und Jury-Mitglieder im Auftrage des K. K. Ministeriums für Handel, Gewerbe und Öffentliche Bauten, herausgegeben unter der Redaction von Eberhard A. Jonák, Wien 1857/58; VIII. Gruppe, XXVIII., XXIX. und XXX. Classe, XVII. Heft; S. 1–85, Nachwort S. 85–89 [Wien, den

30. December 1857. Prof. R. Eitelberger v. Edelberg], Wien: Hof- und Staatsdruckerei 1858 [zuerst 1855].
–, Correspondenz, in: MZK, 3, 1858, S. 27 f.
–, Die Restauration der Kirche S. Donato zu Murano, in: WZ, Nr. 216, 21.09.1858, S. 3533, auch als: Venedig, in: MZK, 3, 1858, S. 277 f.
–, Korrespondenz [Erweiterung der innern Stadt. – Dubufe's »Congreß von Paris«. – Schirmer's biblische Landschaften. – Prof. Fr. Schmidt], in: Deutsches Kunstblatt, 9, Januar 1858, S. 27 f. [*Wien].
–, Kunst und Alterthum in ihrem Wechselverkehr. Ein Wort zur Orientierung, in: MZK, 3, 1858, S. 1–5.
–, Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates, Bd. 1, hg. von Gustav Adolph Heider, Rudolf Eitelberger von Edelberg und Joseph Hieser, Stuttgart: Ebner & Seubert 1858. Darin von Eitelberger: –, Die Domkirche zu Parenzo in Istrien, S. 95–113/–, Der Patriarchensitz und die Kanzel zu Gado und das Baptisterium zu Aquileja, S. 114–124/–, Die romanische Kirche St. Ják in Ungarn, S. 69–76.
–, Raphaels Urtheil über gothische Architectur, in: MZK, 3, 1858, S. 321–323.
–, Über Städteanlagen und Stadtbauten: ein Vortrag gehalten am 10. März 1858 im grossen ständischen Saale zu Wien, Wien: Carl Gerold's Sohn 1858.

1859

–, Beiträge zur Kunstgeschichte des lombardisch-venetianischen Königreiches, in: MZK, 4, 1859, S. 1–6, S. 29–33, S. 58–65, S. 89–96, S. 124–128.
–, Das Album des Villard de Honnecourt, in: MZK, 4, 1859, S. 145–149.
–, Die archäologische Ausstellung der gelehrten Gesellschaft in Krakau I. und II. (mit 12 Holzschnitten), in: MZK, 4, 1859, S. 18–20 und S. 33–43.
–, Die archäologische Literatur in lombardisch-venetianischen Königreiche, in: MZK, 4, 1859, S. 166–169.
–, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien und die Preispläne. I. in: WZ, Nr. 75, 02.04.1859, S. 1480 f.
–, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien und die Preispläne. II. Das Projekt der Architekten van der Nüll und v. Sicardsburg, in: WZ, Nr. 76, 03.04.1859, S. 1496 f.
–, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien und die Preispläne. III. Projekt des Architekten Prof. L. Förster, in: WZ, Nr. 88, 17.05.1859, S. 1733 f.
–, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien und die Preispläne. IV. Projekt des Architekten Friedr. Stache, in: WZ, Nr. 105, 08.05.1859, S. 2074 f.
–, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien und die Preispläne. V., in: WZ, Nr. 116, 22.05.1859, S. 2290.
–, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien und die Preispläne. VI. Projekt des Direktors Lenné in Berlin, in: WZ, Nr. 144, 23.06.1859, S. 2764.
–, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien und die Preispläne. VII. Projekt des k.k. Sektionsrathes M. Löhr, in: WZ, Nr. 161, 10.07.1859, S. 2973 f.
–, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien und die Preispläne. VIII. Projekt des Ingenieurs Ludwig Zettl, in: WZ, Nr. 196, 14.08.1859, S. 3441 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

–, Die mittelalterliche Kunst und ihre Literatur im Verhältnisse zum Geschichtsunterrichte auf Gymnasien, in: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 1859, 2. Heft, S. 97–104.
–, Die preisgekrönten Entwürfe zur Erweiterung der Inneren Stadt Wien: mit sieben in der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatdruckerei in Farbendruck ausgeführten Plänen und einem erläuternden Texte, Wien: Hof- und Staatsdruckerei 1859 (als Faksimile erschienen in Wien 1981, hg. von der MA 20).
–, Die Restauration der Tizian'schen Madonna in der kaiserlichen Gallerie am Belvedere, in: MZK, 4, 1859, S. 78 f.
–, Kunstarchäologische Skizzen aus Friaul, in: MZK, 4, 1859, S. 285–291, S. 322–327 (wieder abgedruckt in GS 3, S. 323–390).
–, Rezension von: Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete. Descritti della commissione istituta da Sua Altezza i. r. il serenissimo arciduca Ferdinando Massimiliano governatore generale. Milano dall'i. r. stamperia di stato 1859, in: MZK, 4, 1859, S. 185–189.

1860

–, Das Porträt: Vortrag gehalten im Ständehause am 7. März, Wien: k.k. Hof- und Staatsdruckerei 1860 (wieder abgedruckt in: GS 3, S. 189–220).
–, Die Porta aurea und der Diocletianische Kaiserpallast in Spalato, in: Vorträge gehalten im Altertumsvereine zu Wien, am 9., 16. und 23. Dezember 1859, Wien 1860, S. 73–90 (auch in: WZ, Nr. 331, 29.12.1859, S. 5548 f.).
–, gemeinsam mit Heinrich Ferstel, Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus: ein Vorschlag aus Anlaß der Erweiterung der innern Stadt Wien's, Wien: Gerold 1860.
–, Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates, Bd. 2, hg. von Gustav Adolph Heider, Rudolf Eitelberger von Edelberg und Joseph Hieser, Stuttgart: Ebner & Seubert 1860. Darin von Eitelberger: –, Die Kirche des hl. Ambrosius zu Mailand, S. 1–34/–, Der Dom und das Bapisterium zu Cremona, S. 93–114/–, Die Einfassungen der Cisternen (puteali, vere) in Venedig, S. 173–175.
–, Rafael's »Apollo und Marsyas« (archäologische Notiz), in: MZK, 5, 1860, S. 53.
–, Rafael's »Apollo und Marsyas« (Vortrag, gehalten in der Abend-Versammlung des Wiener Alterthumsvereines vom 3. Februar), in: MZK, 5, 1860, S. 61–67.
–, Rezension von: Geschichte der griechischen Künstler, von Dr. Heinrich Brunn. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert, 1859, in: MZK, 5, 1860, S. 57.
–, Rezension von: J. Harford's Leben Michel Angelo Buonaroti's. The Life of Michel Angelo Buonaroti, with translations of many of his poems and lettres etc. by John S. Harford, Esq. London. Longmann 1858, 2 vol., in: MZK, 5, 1860, S. 27 f.
–, Über Spielkarten mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele, in: MZK, 5, 1860, S. 93–102, S. 140–147, S. 157–160, S. 232–241.
–, Zur Geschichte der Spielkarten, in: MZK, 5, 1860, S. 331.

1861

–, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Traù, Spalato und Ragusa, in: JZK, 5, 1861, S. 129–312 (in erweiterter Form in GS 4 neu veröffentlicht).
–, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Traù, Spalato und Ragusa.

Aufgenommen und dargestellt vom Architekten W. Zimmermann, beschrieben von Prof. Rudolf Eitelberger v. Edelberg, Wien: k.k. Hof- und Staatsdruckerei 1861 (Sonderabdruck aus dem JZK 5, 1861).

1862

–, Leopold Kupelwieser [Nekrolog], in: Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst (Beilage zur WZ), Nr. 42, 22.11.1862, S. 341 f. [*].

–, Von Wien über München, Paris nach London I–IX, in: Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben (Beilage zur Wiener Zeitung), Nr. 15–24, 10.05.–12.07.1862; S. 117 f.: I. [ohne Untertitel]. – S. 131 f.: II. Das Museum Campana und die archäologischen Studien in Paris. – S. 142 f.: III. Die Kunstausstellung im Londoner Ausstellungspalaste. – S. 149 f.: IV. Die Kunstaustellung in London. Frieth's »The Railway station«. – S. 165 f: V. Das South Kensington Museum. – S. 166 f.: VI. Die britische Nationalgalerie und das britische Museum. – S. 173 f.: VII. Die Alterthums-Vereine, die Gesellschaften für Kunst und Architektur und die Kunstindustrie. – S. 182 f.: VIII. Die Architekturausstellung, Museen für Architektur in England und die Ausstellung der British Institution. – S. 189–191: IX. Die neuere englische Malerei auf der Weltausstellung [*].

–, Wie steht die Kunst in Oesterreich? Eine Betrachtung aus Anlaß der Londoner Kunstausstellung, Wien: Gerold 1862 (auch in: Donau-Zeitung 1862).

1863

–, Albrecht-Galerie. Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen aus der Privatsammlung Sr. k.k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Albrecht, photographirt von Gustav Jägermayer, Wien, 1863. 1. bis 6. Lieferung, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 535–538.

–, Albrecht-Galerie. Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen alter Meister aus der Privatsammlung Sr. k. Hoh. des Herrn Erzherzogs Albrecht; photographirt von G. Jägermayer, Wien 1863. 2. Band, Jägermayer u. Comp., in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 787–789.

–, Altchristliche Fresken in der Kirche S. Clemente zu Rom, entdeckt in den Jahren 1861 und 1862, in: MZK, 8, 1863, S. 301–308.

–, Aus dem Wiener Kunstleben. Johann Klein, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 339–341.

–, Bartholomeo Montagna, in: MZK, 8, 1863, S. 205 f.

–, C. F. Lessings »Huß vor dem Scheiterhaufen«. Ausgestellt im österreichischen Kunstverein, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 409 f.

–, C. Swoboda's »Friedrich Barbarossa vor Mailand im Jahre 1162«. Ausgestellt im österreichischen Kunstverein, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 180–184.

–, Centralisation oder Reform der Museen, in: Oesterreichische Revue, 1, 1863, S. 260–275.

–, Das Künstlerhaus in Wien, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 793–795.

–, Das Ressel-Monument, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 85 f.

–, Der Fondaco dei Turchi in Venedig, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 762 f.

–, Der Heinrichshof, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 24–26.

–, Der Kupferstich und sein Verhältniß zur Gegenwart mit besonderer Rücksicht auf österreichische Zustände, in: Oesterreichische Revue, 1, 1863, S. 244–261 (wiedergegeben durch Fr.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Lukas unter dem Titel: Der Kupferstich und die Fotografie, in: Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie. Organ der fotografischen Gesellschaft in Wien, 1863, S. 122–126).
–, Der Neubau des Conservatoriums für Musik in Wien, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 150–152.
–, Die akademische Kunstausstellung in Wien im Jahre 1864, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 342–345.
–, Die Enquête für das österreichische Museum für Kunst und Industrie, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 13–16.
–, Die Kunstindustrie der deutschen Nation, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 472–475.
–, Die Kunstindustrie in Frankreich und Oesterreich I und II, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 705–707, S. 745–750 [anonym].
–, Die künstlerische Ausschmückung des neuen Opernhauses in Wien, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 588–593.
–, Die Museen für Kunstindustrie und der Anschauungsunterricht für Kunst, in: Oesterreichische Revue, 1, 1863, S. 279–297.
–, Ein Kunstblatt, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 242 f.
–, Friedrich Gauermanns Nachlaß, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 87.
–, J. W. Schirmers biblische Landschaften. Ausgestellt im österreichischen Kunstverein, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 214–217.
–, Karl Rahl, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 275–277.
–, Ludwig Förster, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 820–822.
–, Lukas Cranach in Wien und Zistersdorf, in: MZK, 8, 1863, S. 207.
–, Nekrolog: Christian Friedrich Hebbel. Geboren am 18. März 1813, gestorben am 13. December 1863, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 790 f.
–, Rezension von: Der bethlemitische Weg. Zwölf Zeichnungen mit einem Titelblatte von Jos. Ritter v. Führich, in Holzschnitt ausgeführt von A. Gaber. Dresden 1863, Verlag von A. Gabers Atelier, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 658 f.
–, Über die Aufgabe des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Verhandlungen und Mittheilungen des nieder-österreichischen Gewerbe-Vereines, 1863, 8. und 9. Heft (August und September), S. 601–616.
–, Über die Enquete für das österreichische Museum und die Erwerbung der Ornamenten-Stich Sammlung 1863, in: Verhandlungen und Mittheilungen des nieder-österreichischen Gewerbe-Vereines, 1863, 10. und 11. Heft (Okober und November), S. 689–694.
–, Vorträge über kirchliche Kunst in theologischen Seminarien, in: ÖWWKL, 1, 1863, S. 469 f.

1864

–, Das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren, in: RMbK, 3, 1864, S. 181 [**].
–, Die Erziehung des Volkes zur Kunst I–IV, in: RMbK, 3, 1864, S. 33–36.
–, Die Feier der Schlußsteinlegung des Stephansthurmes, in: Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 174, 01.08.1864, S. 699 f.
–, Die Reform der Académie des Beaux-Arts in Paris, in: ÖWWKL, 2, 1864, S. 83–86.
–, Drohende Bauprojekte, in: RMbK, 3, 1864, S. 321 f. [**].
–, Ingres über die Reform der Académie des Beaux-Arts in Paris, in: ÖWWKL, 1, 1864, S. 119 f.
–, Ueber Methode und Behandlung der Geschichte der Plastik, in: ÖWWKL, 1, 1864, S. 577–581.

–, Wider den gothischen Despotismus, in: RMbK, 3, 1864, S. 401–403 [**].
–, Zeichen der Zeit, in: RMbK, 3, 1864, S. 209 f. [**].
–, Zum Jahresanfang, in: RMbK, 3, 1864, S. 1 f. [**].
–, Zur Architektenversammlung, in: RMbK, 3, 1864, S. 273 f. [**].
–, Zur Kirchenrestaurationsfrage, in: RMbK, 3, 1864, S. 293–295 [**].
–, Zur Vollendung des St. Stephansthurmes, in: RMbK, 3, 1864, S. 257 f. [**].
–, Zwei Architekturausstellungen, in: RMbK, 3, 1864, S. 305, S. 314, S. 364 [**].

1865

–, Das Treppenhaus im Waffenmuseum des Arsenals, in: RMbK, 4, 1865, S. 49, S. 60 [**].
–, Der Neubau der Wiener Gartenbaugesellschaft, in: RMbK, 4, 1865, S. 137 [**].
–, Die Kunstindustrie auf der Ausstellung zu Dublin, in: RMbK, 4, 1865, S. 389 f., S. 393–395 [**].
–, Entwürfe zu den Fresken für das Redoutengebäude in Pest, in: RMbK, 4, 1865, S. 329–331 [**].
–, Genelli's »Sisyphos« in der Akademie, in: RMbK, 4, 1865, S. 381 [**].
–, Jakob Falke's Vorlesungen über ornamentale Kunst, in: RMbK, 4, 1865, S. 109, S. 116, S. 123, S. 132 [**].
–, Joseph Danhauser: Ein Bild aus dem Wiener Kunstleben, in: Oesterreichische Revue, 3, 1865, S. 146–165 [anonym].
–, Karl Rahl [Nekrolog], in: RMbK, 4, 1865, S. 217 f. [**].
–, Kunstgeschichtliche Wanderungen durch das k.k. österr. Museum I und II, in: ÖWWKL, 3, 1865, S. 43–48 und S. 75–78.
–, Wiener Bauhütte, in: RMbK, 4, 1865, S. 46 [**].
–, Zum Abschied, in: RMbK, 4, 1865, S. 409 [**].

1866

–, Eine österreichische Geschichtsgalerie, in: Oesterreichische Revue, 4, 1866, S. 121–137 (wieder abgedruckt in: GS 2, S. 53–80).

1867

–, Das Votivglasfenster für die Grabkirche der Lothringer in Nancy, in: WZ, Nr. 46, 23.02.1867, S. 573.
–, Denkschrift über den Bau und die Organisation des Museums für Kunst in Wien, Wien: Selbstverlag des Verfassers 1867.
–, Vorlesungen im Museum, in: MKI, 3, 1867, S. 61 [vermutlich von Eitelberger].

1868

–, Das Künstlerleben Wiens im Jahre 1867, in: MKI, 4, 1868, S. 266–270.
–, Die Hausindustrie im Grödner Thal in Tirol, in: MKI, 3, 1868, S. 241–247.
–, Die Schulen in und um Reichenberg, in: MKI, 4, 1868, S. 302 f.
–, Ueber die nothwendigen Massregeln zur Verbreitung und Hebung des gewerblichen Zeichen-

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

unterrichtes (Auszug aus einem Gutachten des Herrn Reg.-Rathes Director v. Eitelberger an die n. ö. Handels- und Gewerbekammer in Wien), in: MKI, 3, 1868, S. 202–206.

1869

–, Die »École centrale et spéciale d'Architecture« zu Paris, in: MKI, 5, 1869, S. 24–32.
–, Die Ausstellung der Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie zu Paris im Jahre 1869, in: MKI, 4, 1869, S. 489–498.
–, Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg, in: ZfBK, 4, 1869, S. 177–187, S. 214–218, S. 244–249 (wieder abgedruckt in: GS1, 1879, S. 228–270).
–, Ein Blick auf die kunstindustrielle Bewegung der Gegenwart, in: MKI, 4, 1869, S. 321–324.
–, Hallein und die Holzschnitz-Industrie, in: MKI, 5, 1869, S. 1–6.

1870

–, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, in: MKI, 6, 1870, S. 292–294.
–, Die österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage, Neue Freie Presse 17.11.1870 (Nr. 2236), Abendblatt, S. 6 (Aufzeichnung eines Vortrags von R. Eitelberger).

1871

–, Ansprache zur Schlusssteinlegung im neuen Museum und Eröffnung der Kunstgewerbe-Ausstellung, in: MKI, 6, 1871, S. 500–502.
–, Ausstellung weiblicher Arbeiten Italien's in Florenz, in: MKI, 6, 1871, S. 384–388.
–, Der kunstgewerbliche Unterricht in Oesterreich, in: MKI, 6, 1871, S. 321–325.
–, Die österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage: Vortrag, gehalten im k.k. österreichischen Museum am 27. October 1870, Wien: Braumüller 1871.
–, Die Renaissance in Wien (Aufzeichnung eines Vortrags von R. Eitelberger), in: Neue Freie Presse, Nr. 2617, 06.12.1871, Abendblatt S. 4.
–, Die schwäbische Industrie-Ausstellung in Ulm, in: MKI, 6, 1871, S. 473–475.
–, Einige Worte über Kunstindustrie und Kunstliteratur in Venedig, in: MKI, 6, 1871, S. 363–367.
–, Hans Gasser: Biographische Skizze, in: ZfBK, 6, 1871, S. 281–293 (wieder abgedruckt in: GS 1, 1879, S. 158–179).
–, Die Kunstzustände in Oesterreich und die Wiener Weltausstellung [Referat eines Vortrages von Rudolf von Eitelberger], in: MKI, 6, Nr. 75, Wien 1871, S. 524.

1872

–, Das Schubertmonument im Stadtparke zu Wien, in: ÖWWK, 2. Bd., 1872, S. 633–635.
–, Die Ausstellung österreichischer Kunstwerke im Oesterr. Museum, eröffnet am 4. November 1871. I. Einleitung, II. Die Plastik, III. Zeichner, V. Bronze, VI. Medailleure und Graveure, in: MKI, 7, 1872, S. 1–15, S. 25–33.
–, Die Entwürfe für die Preismedaillen der Wiener Weltausstellung, in: MKI, 7, 1872, S. 89–91.
–, Die kunstgewerbliche Schulausstellung (vom 10. August bis 15. Sept. 1872) in Stuttgart, in: MKI, 7, 1872, S. 193–195.

–, Die Renaissance in Wien, in: Deutsche Bauzeitung, 6, 1872, S. 10–12.
–, Kunstpflege in Preußen, in: ÖWWK, 1, 1872, S. 538 f.
–, Rezension von: Kunstlitteratur für das Volk: B. Bucher: Die Kunst im Handwerk, Wien: Braumüller 1872, in: ÖWWK, 1, 1872, S. 575 f.
–, Russische Bestrebungen zur Förderung der Kunstgewerbe, in: MKI, 7, 1872, S. 100 f.
–, Specialschulen für Kunstindustrie in Oesterreich, in: Blätter für Kunstgewerbe (Hg. Valentin Teirich), 1, 1872, S. 16 f.
–, Tizian und das coloristische Element in der Malerei [Vortrag gehalten im Österreichischen Museum am 30. November 1871], in: ÖWWK, 1, 1872, S. 33–44.
–, Zur Reform der Landesmuseen in Oesterreich, in: ÖWWK, 1, 1872, S. 265–272 (wieder abgedruckt in: GS 2, S. 241–252).
–, Zur Regelung des Kunstunterrichtes für das weibliche Geschlecht, in: MKI, 7, 1872, S. 60–62.
–, Zur Regelung des Kunstunterrichtes, in: Blätter für Kunstgewerbe (Hg. Valentin Teirich), 1, 1872, S. 25.

1873

–, Ansprache am ersten kunstwissenschaftlichen Kongress in Wien, in: MKI, 8, 1873, S. 446–448.
–, Ansprache bei der feierlichen Verteilung der Preismedaillen an Schüler der Kunstgewerbeschule, in: MKI, 8, 1873, S. 477–479.
–, Die Aufgaben des heutigen Zeichenunterrichtes: Vorlesung gehalten im Österreichischen Museum am 6. November 1873, Wien: Selbstverlag des Verfassers 1873.
–, Die österreichischen Staats-Pensionäre in Rom im Jahr 1873, in: Wiener Abendpost (wieder abgedruckt in: GS 2, S. 11–19).
–, Italienische und deutsche Stickmusterbücher der Renaissancezeit, in: MKI, 8, 1873, S. 415–418 (»Vorrede zu der demnächst erscheinenden Publication des Museums: Original-Stickmuster der Renaissance in getreuen Copien vervielfältigt und mit Unterstützung des k. k. Handelsministeriums herausgegeben vom k. k. Oesterr. Museum. Selbstverlag des Museums, ausgeführt und in Commission bei R. v. Waldheim, Wien 1873.«).
–, Künstlerbild[ung] im heutigen Rom, in: Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 87, 16.04.1873, S. 692 f.

1874

–, Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, in: MKI, 9, 1874, S. 89 f.
–, Der Tiroler Marmor in Laas, in: MKI, 9, 1874, S. 201–203.
–, Die Aufgaben des heutigen Zeichenunterrichtes. Vortrag, gehalten am 6. November 1873 im Oesterr. Museum, in: MKI, 9, 1874, S. 1–7, S. 39–46 (wieder abgedruckt in: GS 3, S. 1–27).
–, Die königliche Akademie der bildenden Künste in Leipzig, in: MKI, 9, 1874, S. 90 f.
–, Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, in: MZK, 19, 1874, S. 40–46 (auch als Separatabdruck: Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, Wien: k. k. Hof- u. Staatsdruckerei 1874).
–, Enquête über die Bronze-Industrie (Bericht an das Unterrichts- und das Handelsministerium

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

über die Besprechungen über Angelegenheiten der österreichischen Bronze-Industrie), in: MKI, 9, 1874, S. 73–75.
–, Enquête über Goldschmiedekunst (Bericht an das Unterrichts- und das Handelsministerium über die Besprechungen über Angelegenheiten der Goldschmiedekunst), in: MKI, 9, 1874, S. 76 f.
–, Leserbrief, in: Die Presse, Nr. 198, 21.07.1874, S. 10.
–, Original-Stickmuster der Renaissance (hg. v. Oesterr. Museum), Wien: Waldheim 1874.
–, Vorlagen für den Zeichenunterricht, in: MKI, 9, 1874, S. 53–58.
–, Vorlagenwerke für den Zeichenunterricht an Volks-, gewerblichen Mittel- und Forthbildungsschulen, in: MKI, 9, 1874, S. 177–179.
–, Wien und Prag. Statistische Bemerkungen über die fünfte große Jahresausstellung in Wien und die Kunstausstellung auf der Sophien-Insel in Prag, in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 104, 07.05.1874, S. 828 [»-g-«].

1875

–, Die Gewerbemuseen in den Kronländern Oesterreichs, in: MKI, 10, 1875, S. 340–345.
–, Die Kunstsammlungen und Zeichenschulen in Basel, in: MKI, 10, 1875, S. 402.
–, Kunststudium und Kunstberuf der Frauen, in: Der Frauen-Anwalt, 3, 1875, S. 57–59.
–, Kunststudium und Kunstberuf der Frauen, in: Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 71, 30.03.1875, S. 5.
–, Langenbruck, in: Wiener Abendpost (Beilage zur WZ), 18.08.1875, S. 5 [»-g-«].
–, Moderne Illustrationsliteratur für Kunst und Kunstgewerbe, in: Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 40, 19.02.1875, S. 6.
–, Öffentliche Kunstpflege, in: Carl von Lützow (Hg.), Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875, S. 262–277.
–, Rezension von: Selbstbiographie J. R. v. Führichs, in: Wiener Abendpost, Beilage zur WZ, Nr. 48, 01.03.1875, S. 4 [»-g-«].

1876

–, Das Budget Grossbritanniens für Museen, in: MKI, 11, 1876, S. 125–127.
–, Das deutsche Kunstgewerbe, in: Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes, 6, 1876, S. 361–380 (wieder abgedruckt als: Das deutsche Kunstgewerbe [Betrachtungen aus Anlass der Münchner kunstgewerblichen Ausstellung im Jahre 1876], in: GS 2, S. 344–369).
–, Die Bibliothek der k.k. Akademie der bildenden Künste, in: MKI, 11, 1876, S. 177 f.
–, Die deutsche Renaissance und die Kunstbestrebungen der Gegenwart, in: ZfBK, 11, Leipzig 1876, S. 74–85, S. 106–112 (wieder abgedruckt unter dem Titel Die deutsche Renaissance und die Kunstbewegungen der Gegenwart, in: GS 2, S. 370–404).
–, Die modernen Kunstgewerbeschulen und ihr Verhältnis zu den Museen, in: Blätter für Kunstgewerbe (Hg. Valentin Teirich), 5, 1876, S. 33–35 (wieder abgedruckt in: GS 2, S. 285–293).
–, Die Münchener Jubel-Ausstellung 1876, in: MKI, 11, 1876, S. 117–120.
–, Kunstgewerbe im heutigen Venedig, in: MKI, 11, 1876, S. 77–83.
–, Kunstgewerbe- und Zeichenschulen für Mädchen, in: WZ, Nr. 4, 06.01.1876, S. 5 f.

–, Kunstgewerbliche Fachschulen und ihre Arten, in: MKI, 11, 1876, S. 144–148.
–, Kunstgewerbliche Zeitfragen: I. Die Volkskunst und die Hausindustrie, in: Blätter für Kunstgewerbe (Hg. Valentin Teirich), 5, 1876, S. 17–19.
–, Kunstgewerbliche Zeitfragen: II. Die Kunsttraditionen und ihre Verwerthung für Kunst und Kunstindustrie, in: Blätter für Kunstgewerbe (Hg. Valentin Teirich), 5, 1876, S. 28–31.
–, Kunstgewerbliche Zeitfragen: III. Die modernen Kunstgewerbeschulen und ihr Verhältnis zu den Museen, in: Blätter für Kunstgewerbe (Hg. Valentin Teirich), 5, 1876, S. 33–35.
–, Kunstgewerbliche Zeitfragen: IV. Künstler, Kunsthandwerker und die kunstgewerbliche Ausstellung in München, in: Blätter für Kunstgewerbe (Hg. Valentin Teirich), 5, 1876, S. 41–44.
–, Kunstgewerbliche Zeitfragen: V. Das Kleingewerbe und die Grossindustrie, in: Blätter für Kunstgewerbe (Hg. Valentin Teirich), 5, 1876, S. 45–48.
–, Über Peter Paul Rubens, in: Beilage zur Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 269, 24.10.1876.
–, Über Zeichenunterricht und kunstgewerbliche Fachschulen: zwei Vorträge, gehalten im k.k. österreichischen Museum in Wien; mit einem Anhange enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht und Daten über die kunstgewerblichen Fachschulen in Österreich, Wien: Braumüller 1876.
–, V. Teirichs Bronzen aus der Zeit der italienischen Renaissance [Rezension], in: MKI, 11, 1876, S. 123–125 [auch in Wiener Abendpost Nr. 129, 07.06.1876, S. 513].
–, Valentin Teirich, in: MKI, 11, 1876, S. 45–48.
–, Zur Reform des Zeichenunterrichtes. Die Inspection der Zeichenschulen, in: MKI, 11, 1876, S. 65–67.
–, Kunstgewerbliche Zeitfragen. Erste Folge. Betrachtungen aus Anlass der deutschen kunstgewerblichen Ausstellung in München im Jahre 1876, in: Blätter für Kunstgewerbe (Hg. Valentin Teirich), 5, 1876, S. 17–19, S. 28–31, S. 33–35, S. 41–44, S. 45–48 (wieder abgedruckt in: GS 2, S. 267–315).

1877

–, Das Salviati-Laufberger'sche Mosaikbild, in: MKI, 12, 1877, S. 179 f.
–, Das städtische Gewerbemuseum in Lemberg, in: MKI, 12, 1877, S. 157–159.
–, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848. Eine Vorlesung, gehalten im Oesterreichischen Museum, in: ZfBK, 12, 1877, S. 106–112 und S. 135–141 (wieder abgedruckt in: GS 1, S. 37–60).
–, Die historische Ausstellung der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1877, Wien: Alfred Hölder 1877.
–, Die historische Kunstausstellung der Wiener Akademie I–III, in: ZfBK, 12, 1877, S. 212–216, S. 246–254, S. 270–278, S. 315–318 (wieder abgedruckt als: Die Kunst-Entwicklung des heutigen Wien. Retrospective Betrachtungen aus Anlass der historischen Kunst-Ausstellung der Wiener Akademie, in: GS 1, S. 1–36).
–, Die Kunstindustrie im Pariser Salon im Jahre 1877, in: MKI, 12, 1877, S. 85–87.
–, Die Organisation der Wiener Akademie der bildenden Künste. Zur Eröffnung des Neubaus, in: ZfBK, 12, 1877, S. 184–190 (wieder abgedruckt als: Die Organisation der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahr 1872, in: GS 2, S. 1–11).

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

–, Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert. Vorlesung gehalten im Österr. Museum am 31. October 1876, Beilage zu Nr. 136 der Mittheilungen des k.k. Österr. Museums, Wien: Selbstverlag des k.k. Österr. Museums, in Commission des Carl Gerold's Sohn 1877 (wieder abgedruckt »mit einem Exkurse über die jüngsten Porträtstatuen der Wiener Künstler, geschrieben 1878« in: GS 1, S. 104–157).
–, Die weiblichen Handarbeiten auf der Galizianischen Landesausstellung 1877, in: Allgemeine Zeitschrift für Lehrerinnen, 1, Nr. 20, 05.10.1877, S. 185 f.
–, Hausindustrie in Gallizien, in: MKI, 12, 1877, S. 189 f.
–, Pariser Weltausstellung 1878, in: MKI, 12, 1877, S. 95 f.
–, Wie sollen wir in Paris ausstellen? Vortrag, gehalten im österr. Museum von R. v. Eitelberger (I, II, III und IV), in: Beilage zur Wiener Abendpost (Beilage zur WZ), Nr. 49, 01.03.1877, S. 193 f., Nr. 50, 02.03., S. 198 f., Nr. 51, 03.03., S. 201 f. und Nr. 52, 05.03., S. 205 f.

1878

–, Die Betheiligung des Oesterr. Museums an der Pariser Weltausstellung 1878, in: MKI, 13, 1878, S. 69–73.
–, Die Errichtung des »Musée des Arts décoratifs« in Paris, in: MKI, 13, 1878, S. 121–123.
–, Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Wien: K. K. Schulbücher-Verlag 1878.
–, Die Pariser Kunstausstellung vom Jahre 1878, in: MKI, 13, 1878, S. 105–108.
–, Die Staatsgewerbeschule in Graz und die Ausstellung des Vereins zur Förderung der Kunstindustrie daselbst, in: MKI, 13, 1878, S. 1–4.
–, Die Volksschule und die gewerbliche Technik, in: Allgemeine Zeitschrift für Lehrerinnen, 2, Nr. 12, 05.06.1878, S. 97–99 und Nr. 15, 20.06., S. 121 f.
–, Die Volksschule und die kunstgewerblichen Fachschulen, in: MKI, 13, 1878, S. 88 f.
–, Kunstgewerbliche Ausstellung in Innsbruck, in: Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 176, 02.08.1878, S. 8 f.
–, Kunstgewerbliche Zeitfragen. III. Zur Frage der Verbindung einer gewerblichen Arbeitsschule mit der Volksschule und Fachschule, in: MKI, 13, 1878, S. 185–195, S. 214–221.
–, Pariser Weltausstellung. Bildende Kunst. I–III., in: Beilage zur Wiener Abendpost (Beilage zur WZ), Nr. 141, 21.06.1878, S. 561 f., Nr. 142, 22.06., S. 565 f. und Nr. 143, 24.06., S. 569 f.
–, Wiener Fayencen, in: MKI, 13, 1878, S. 137–140.
–, Zwei kunstgewerbliche Zeitfragen. Vortrag, gehalten im k.k. Museum am 3. November 1877, in: MKI, 13, 1878, S. 4–10, S. 23–31, S. 49–57 (auch als Separatabdruck erschienen: Zwei kunstgewerbliche Zeitfragen: Vortrag gehalten im k.k. Oesterreich. Museum am 8. [sic] November 1877, Wien: Selbstverlag des k.k. Österr. Museums 1877).
–, Kunst und Kunstgewerbe in Tirol. Aus Anlass der kunstgewerblichen Ausstellung in Innsbruck im August 1878. Vortrag, gehalten am 14. Novbr. 1878 im Oesterr. Museum, in: MKI, 13, 1878, S. 205–214 und 14, 1879, S. 232–243 (wieder abgedruckt mit Anhang: I. Die Hausindustrie im Grödener Thale in Tirol im Jahr 1868; und Anhang II. Der Tiroler Marmor in Laas [Laas, 30. August 1874] in GS 2, S. 204–240).

1879

–, Anton D. Ritter von Fernkorn, in: MKI, 14, 1879, S. 292–295.
–, Die Arbeitsschulen in Waldenburg (Preuss. Schlesien), in: MKI, 14, 1879, S. 449 f.
–, Der deutsch-französische Krieg und sein Einfluss auf die Kunst-Industrie Österreichs (Vortrag, gehalten im Oesterreichischen Museum am 27. October 1870), in: GS 2, S. 316–343.
–, Der Neubau und die Organisation der Kunstgewerbeschule des Österr. Museums im Verhältnisse zu ähnlichen Anstalten Deutschlands (Vortrag, gehalten am 8. November 1877 im Oesterr. Museum), in: GS 2, S. 155–170 (Erstdruck).
–, Die Berücksichtigung der Mädchen bei der Verbindung der gewerblichen Arbeitsschule mit der Volksschule, in: Allgemeine Zeitschrift für Lehrerinnen, 3, 1879, Nr. 4, S. 27–29.
–, Die Festfeier des deutschen archäologischen Institutes in Rom, in: Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 94, 24.04.1879, S. 1 f. [»Corr. der Wiener Abendpost«].
–, Die Gewerbemuseen in den Kronländern Österreichs, in: GS 2, S. 253–266 (erweiterte Fassung des gleichnamigen Beitrages in MKI, 10, 1875, S. 340–345).
–, Die Gründung der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums, in: GS 2, S. 118–154 (Erstdruck).
–, Die Gründung des Österreichischen Museums (Erinnerungen aus der Zeit vom Juni 1862 bis 20. Mai 1864), in: GS 2, S. 81–117 (Erstdruck).
–, Die Jahresausstellung der französischen Akademie in der Villa Medici am Monte Pincio in Rom, in: Beilage zur Wiener Abendpost (Beilage zur WZ), Nr. 92, 22.04.1879, S. 365.
–, Die Kunstbestrebungen Österreichs zur Zeit der Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes (Vortrag, gehalten am 23. November 1871), in: GS 2, S. 171–203 (Erstdruck).
–, Die Volkskunst und die Haus-Industrie, in: GS 2, Wien 1879, S. 267–315 (Erstdruck).
–, Die Wiener Akademie im Jahre 1872 und die österreichischen Staats-Pensionäre in Rom 1873 (= Die Organisation der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahre 1872 [1877]/Die österreichischen Staats-Pensionäre in Rom im J. 1873 (Ein Brief aus Rom vom April 1873) [1873]), in: GS 2, S. 1–19.
–, Eine österreichische Geschichts-Galerie (Ein Vorschlag aus dem Jahre 1865) [1866], in: GS 2, S. 53–80.
–, Friedrich Schmidt. Biographische Skizze, in: GS 1, S. 380–426 (Erstdruck).
–, Gottfried Semper, in: MKI, 14, 1879, S. 341–343.
–, Heinrich Ferstel und die Votivkirche, in: GS 1, S. 271–348 (Erstdruck).
–, J. Danhauser und Ferdinand Waldmüller, in: GS 1, S. 73–91 (Erstdruck).
–, Josef Daniel Böhm, in: GS 1, S. 180–227 (Erstdruck).
–, Kunstgewerbliche Bewegung im Deutschen Reiche, in: MKI, 14, 1879, S. 401–403.
–, Marchese Pietro Estense Selvatico, in: MKI, 14, 1879, S. 473–475.
–, Rezension von: A. Mayer, Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt, Wien 1879, in: RfK, 2, 1879, S. 400.
–, Terracotten am Reichsrathsgebäude, in: MKI, 14, 1879, S. 267 f.
–, Über den Unterricht an Kunst-Akademien (Eine Streitschrift aus den Jahren 1847 und 1848), in: GS 2, S. 20–52 (Erstdruck).
–, Zur Frage der Verbindung einer gewerblichen Arbeitsschule mit der Volksschule und mit der

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Fachschule, in: MKI, 14, 1879, S. 329–335, S. 349–356, S. 368–372, S. 390–394, S. 411–417, S. 437–443.
–, Zur Würdigung von Ausstellungen gewerblicher Schulen, in: Beilage zur Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 166, 21.07.1879, S. 661 f.
–, Zur Würdigung von Ausstellungen gewerblicher Schulen, in: MKI, 14, 1879, S. 377–381.

1880

–, Bemerkungen aus Anlaß der diesjährigen akademischen Schulausstellung, in: Beilage zur Wiener Abendpost (Beilage zur WZ), Nr. 168, 24.07.1880, S. 669.
–, Berliner und Wiener Museen, in: Beilage zur Wiener Allgemeinen Zeitung, Nr. 205, 23.09.1880.
–, Das schlesische Museum der bildenden Künste in Breslau, in: MKI, 15, 1880, S. 151 f.
–, Der Kunstgewerbeverein in München, in: MKI, 15, 1880, S. 197–201.
–, Der Zeichenunterricht an Mittelschulen in seinen Beziehungen zu Humanismus, in: MKI, 15, 1880, S. 173–183.
–, Die Aufgaben der Frescomalerei in der Votivkirche, in: MKI, 15, 1880, S. 126–128.
–, Die Entwickelung der Bronzetechnik in Wien (1), in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe, 15, 1880, S. 49–53.
–, Die Entwickelung der Bronzetechnik in Wien (2), in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe, 15, 1880, S. 68–71.
–, Die Fachschule für Quincaillerie in Gablonz, in: MKI, 15, 1880, S. 86–88.
–, Die Feuerbach-Ausstellung in der Berliner Nationalgallerie, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 126, 05.05.1880, S. 1842–1844.
–, Die gewerbliche Fachschule für Gold-, Silber- und Juwelierarbeiter und für Graveure in Wien, in: MKI, 15, 1880, S. 142 f.
–, Die österreichischen Künstler im Auslande, in: MKI, 15, 1880, S. 225–227.
–, Die permanente Salzburger Industrie-Ausstellung, in: MKI, 15, 1880, S. 223–225.
–, Karl Geyling, in: MKI, 15, 1880, S. 22–24.
–, Mittheilungen aus Reichenberg, in: MKI, 15, 1880, S. 164 f.
–, Wiener Dombau-Verein, in: MKI, 15, 1880, S. 216–219.
–, Zur Frage des gewerblichen Unterrichtes für Mädchen, in: MKI, 15, 1880, S. 6–10.

1881

–, Aus der Kunstgewerbeschule des Museums, in: MKI, 16, 1881, S. 406–409.
–, Das Altarbild von Johannes Schoreel in Ober-Vellach in Kärnten, in: Die Presse, Nr. 108, 20.04.1881, S. 1 f.
–, Die Arbeitsschule und die Volksschule, in: MKI, 16, 1881, S. 267–269.
–, Die Decorations-Malerei an Kunstschulen, in: MKI, 16, 1881, S. 460–465.
–, Die Decorations-Malerei an Kunstschulen, in: WZ, Nr. 183, 11.08.1881, S. 5.
–, Die historische Ausstellung im Wiener Künstlerhause, in: MKI, 16, 1881, S. 242–245.
–, Die italienische Industrie-Ausstellung in Mailand im Jahre 1881, in: MKI, 16, 1881, S. 501–506.

–, Die Jahresausstellung der Wiener Akademie der bildenden Künste, in: WZ, Nr. 196, 27.08.1881, S. 5.
–, Die junge kunstgewerbliche Generation in Oesterreich, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 16, 1881, S. 32–37.
–, Die Lage der österreichischen Architekten, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 15.01.1881, S. 4.
–, Die Mosaikwerkstätte für christliche Kunst in Innsbruck, in: Die Presse, Nr. 53, 23.02.1881, S. 1.
–, Die österreichischen Kunstgewerbe am Jahresschlusse 1880, in: MKI, 16, 1881, S. 311–315.
–, Die slavische Renaissance auf literarischem Gebiete [Besprechung von: Geschichte der slavischen Literatur, von A. N. Pypin und V. D. Spasovič, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 24.06.1881].
–, Eduard Ritter von Haas: Festschrift bei Gelegenheit der feierlichen Enthüllung seiner Büste im k.k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien: Verlag des k.k. Österr. Museums 1881.
–, Ferdinand Laufberger (Nekrolog), in: MKI, 16, 1881, S. 401–404.
–, Ferdinand Laufberger als Lehrer, in: MKI, 16, 1881, S. 440–442.
–, Leopold K. Müller, in: Die Presse, Nr. 221, 12.08.1881, S. 1 f.
–, Rezension von: Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. 1. Bd., Berlin, Weidmann, 1880, in: Deutsche Literaturzeitung, Nr. 9, 1881, Sp. 328–330.
–, Rezension von: Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. 2. Bd., 2. Heft, Berlin, Weidmann, 1881, in: Deutsche Literaturzeitung, Nr. 2, 1881, Sp. 1272 f.
–, Zur Publication des Libro della Pittura des Lionardo da Vinci nach der vaticanischen Handschrift, in: RfK, 4, 1881, S. 280–292.

1882

–, Ein Erinnerungsdenkmal an das Jahr 1683, in: Wiener Abendpost. Beiblatt zur WZ, Nr. 71, 28.03.1882, S. 1 [**].
–, »Das jüngste Gericht«, Frescogemälde in Millstadt, in: Die graphischen Künste, 4, 1882, S. 37–40.
–, Andrea Vicentinos Gemälde »Die Ankunft Heinrichs III in Venedig« zu Leitmeritz, in: MZK, NF 8, 1882, S. CXXXIX f.
–, Das Altarbild von Johannes Scorel in Ober-Vellach in Kärnthen (Restaurierbericht), in: RfK, 5, 1882, S. 87–89.
–, Das Grazer Dombild, in: RfK, 5, 1882, S. 317–327.
–, Das Jüngste Gericht in Millstadt: Frescogemälde zu Millstadt in Kärnten, in: RfK, 5, 1882, S. 63–67.
–, Das Passionsbild im Dom zu Graz, in: Die graphischen Künste, 4, 1882, S. 85–88.
–, Der Kunstunterricht für Frauen in Wien, in: Die Presse, Nr. 66, 07.03.1882, S. 4.
–, Der Schluss der internationalen Kunstausstellung im Künstlerhause in Wien, in: MKI, 17, 1882, S. 217–220.
–, Der Sciroccosturm auf der Triester Ausstellung, in: MKI, 17, 1882, S. 221 f.
–, Die Aufgaben der österreichischen Kunstindustrie auf der Triester Ausstellung, in: Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 18, 23.01.1882, S. 1 f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

–, Die Eröffnung der internationalen Kunstausstellung im Künstlerhause in Wien, in: MKI, 17, 1882, S. 81 f.
–, Die internationale Kunstausstellung im Künstlerhause. II, in: MKI, 17, 1882, S. 109–111.
–, Die k. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig, in: MKI, 17, 1882, S. 185–187.
–, Die Ruine der altchristlichen Basilica in Muggia Vecchia bei Triest, in: MZK, NF 8, 1882, S. 135 f.
–, Die Special-Ausstellung für Holz, Möbel und Papier der Union centrale des beaux-Arts in Paris 1882 im Palais de l'Industrie (Champs Elysées), in: MKI, 17, 1882, S. 33–36.
–, Ein Ausflug nach Berlin im Frühjahr 1882, Wien: Carl Gerold's Sohn 1882.
–, Ein Ausflug nach Berlin, in: Allgemeine Kunstchronik. Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe und Literatur, VI/32, 1882, S. 449–451.
–, Kunstgewerbliche Bestrebungen in den Alpenländern, mit besonderer Berücksichtigung von Innsbruck und Gmunden, in: WZ, Nr. 89, 19.04.1882, S. 7.
–, Louis Jakoby, in: MKI, 17, 1882, S. 187–189.
–, Marius Vachon über die französische Kunstindustrie, in: MKI, 17, 1882, S. 272–275.
–, Restaurationsarbeiten am Stefansdome, in: RfK, 5, 1882, S. 87.
–, Rezension von: Die Initialen der Renaissance nach den Constructionen von Albrecht Dürer (hg. von Camillo Sitte), Wien 1882, in: Wiener Abendpost. Beilage zur WZ, Nr. 22, 27.01.1882, S. 1.
–, Rezension von: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Mit 31 Kupfertafeln in Heliogravure und Radierung, 72 zinkographischen Text-Illustrationen und 70 Holzschnitten in Querfolio als Beilage. Wien 1883. Druck und Verlag von A. Holzhausen, in: RfK, 6, 1882, S. 180–182.
–, Triest, in: MKI, 17, 1882, S. 241–244.
–, Über Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule: Vorträge, gehalten im k.k. österreichischen Museum in Wien; mit einem Anhange enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht und Zeichenvorlagen, 2., verb. u. erw. Aufl., Wien: Braumüller 1882.
–, Zur Frage der Restaurierung der Bronzefiguren in der Franziscaner-Kirche in Innsbruck, in: MZK, NF 8, 1882, S. 29–31.
–, Zur Frage der Verbindung einer gewerblichen Arbeitsschule mit der Volksschule, in: MKI, 17, 1882, S. 157 f.

1883

–, Aquileja. Staats-Museum, in: RfK, 6, 1883, S. 74.
–, Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, in: MKI, 18, 1883, S. 436.
–, Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, in: RfK, 6, 1883, S. 72 f.
–, Die Antike in Neu-Wien, in: Deutsche Wochenschrift, Nr. 7, 16.12.1883, S. 7.
–, Die Berliner Bronze-Industrie. Nach den Berichten der Aeltesten der Berliner Kaufmannschaft vom Jahre 1881, in: MKI, 18, 1883, S. 299–302.
–, Die Beuroner Benedictiner-Congregation und die Restaurierung der Benedictiner-Abtei »Emaus« in Prag, in: MZK, NF 9, 1883, S. 1–4.

–, Die culturhistorische Ausstellung in Graz und das künftige Landesmuseum, in: MKI, 18, 1883, S. 485–488.
–, Die Gemäldegalerie der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien, in: WZ, Nr. 59, 14.03.1883, S. 5 f.
–, Die Handfertigkeitsschule für Knaben am Neubau, in: Die Presse, Nr. 309, 10.10.1883, S. 10.
–, Die Handfertigkeitsschule für Knaben am Neubau, in: MKI, 18, 1883, S. 559–562.
–, Die historische Bronzeausstellung im Oesterr. Museum, in: MKI, 18, 1883, S. 327–331.
–, Die historische Bronze-Ausstellung im österreichischen Museum, in: RfK, 6, 1883, S. 361–365.
–, Die malerische Decoration des Marien-Chores in der Votivkirche, in: MKI, 18, 1883, S. 573.
–, Die neuesten Publicationen über Lionardo da Vinci, mit besonderen Rücksichten auf Lionardo's Entwürfe für Kirchenbauten, in: MZK, NF 9, 1883, S. 131–138.
–, Die oberösterreichische Landesausstellung und das Volksfest in Linz, in: MKI, 18, 1883, S. 510–513.
–, Die Quadrigen auf dem Parlamentshause. In Bronze gegossen von Karl Turbain, in: Beilage zu Nr. 187 der Wiener Abendpost (Beilage zur WZ), 16.08.1883, S. 5 f.
–, Die Schlusssteinlegung im neuen Rathhause in Wien, in: MKI, 18, 1883, S. 505–510.
–, Die Th. Graf'schen Funde in Egypten, in: RfK, 6, 1883, S. 253–256.
–, Die XIII. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause, in: MKI, 18, 1883, S. 365 f.
–, Ein Monument. Die Entwürfe für das im Stephans-Dome in Wien zu errichtende Monument zur Erinnerung an das Jahre 1883, in: WZ, Nr. 100, 02.05.1883, S. 4 f.
–, F. D. Dartein über die mittelalterliche Architektur der Lombardei, in: MZK, NF 9, 1883, S. XLVIII.
–, Franz A. von Hauslab, in: RfK, 6, 1883, S. 313 f.
–, Geschichte und Geschichtsmalerei: Festrede gehalten aus Anlass der Habsburgfeier am 22. December 1882 in der Kunstgewerbeschule des k.k. österreichischen Museums, in: MKI, 18, 1883, S. 285–295.
–, Grafs Funde in Aegypten, in: WZ, Nr. 94, 25.04.1883, S. 3.
–, Handfertigkeitsunterricht in der Volksschule, in: MKI, 18, 1883, S. 370 f.
–, Heinrich v. Ferstel (Nekrolog), in: MKI, 18, 1883, S. 461–465.
–, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Literaturbericht), in: RfK, 6, 1883, S. 180 f.
–, Literatur über Bronze, in: MKI, 18, 1883, S. 405 f.
–, Rezension von: Ernest Bose, Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot, Paris 1883, in: RfK, 6, 1883, S. 179–182.
–, Rezension von: J. Storck's kunstgewerbliche Vorlageblätter, in: MKI, 18, 1883, S. 525.
–, Rezension von: La Basilica di San Marco in Venezia, Venedig: Ferdinando Ongania 1881, in: RfK, 6, 1883, S. 80–82.
–, Rezension von: Langer, Dr. Carl: Anatomie der äußeren Formen des menschlichen Körpers. Wien, 1884, in: MKI, 18, 1883, S. 570.
–, Rezension von: Mayer, Dr. Anton: »Wien's Buchdruckergeschichte.« Wien 1883, in: MKI, 18, 1883, S. 499.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

–, Rezension von: Prof. H. Herdtle: Ostasiatische Bronzegefäße und -Geräthe in Umrissen. Wien 1883, in: MKI, 18, 1883, S. 523.
–, Rezension von: Rudolf Redtenbacher's architektonische Werke, in: MKI, 18, 1883, S. 548.
–, Rezension von: Vorlagenwerke für Kunstgewerbeschulen, in: MKI, 18, 1883, S. 480 f.
–, Rezension von: Zeichnungen alter Meister im k. Kupferstichcabinet zu Berlin, herausgegeben von Friedr. Lippmann, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1882, in: MKI, 18, 1883, S. 353.
–, Rezension von: J. von Zahn, Die deutschen Burgen in Friaul, in: RfK, 6, 1883, S. 397 f.
–, Studium der classischen Archäologie in Wien, in: WZ, Nr. 139, 20.06.1883, S. 5 f.
–, Theophil v. Hansen, in: MKI, 18, 1883, S. 468–470.
–, Ueber den Handfertigkeitsunterricht, in: MKI, 18, 1883, S. 437–441.
–, Wilhelm Bode, in: MKI, 18, 1883, S. 432 f.
–, Vorwort, in: Wohnungs-Einrichtungen aus der elektrischen Ausstellung zu Wien im Jahre 1883, mit einem Vorworte von R. von Eitelberger und erklärendem Texte von Architekt A. Decsey, Wien 1883.

1884

–, Heinrich von Ferstels Stellung zur Wiener Gesellschaft, in: Heinrich Freiherr von Ferstel. Festschrift bei der Gelegenheit der feierlichen Enthüllung seines Denkmals im k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien: Verlag des k.k. Österr. Museums 1884, S. 44–49.
–, Arbe. a) Die ehemalige Domkirche und der Campanile; b) Der Benedictiner-Orden in Arbe, in: GS 4, S. 56–82.
–, Architekt Rudolf Redtenbacher, in: Die Presse, 37, Nr. 16, 16.01.1884, S. 1 f.
–, Ausstellung von Grabmalen und Grabmonumenten im Künstlerhause, in: MKI, 19, 1884, S. 259 f.
–, Bemerkungen über das österreichische Kunstbudget aus Anlass des Staats-Voranschlages 1884, Wien: Verlag des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie 1884 (auch in: MKI, 19, 1884, S. 151–160).
–, Das kunstgewerbliche Museum im Rudolfinum in Prag, in: MKI, 19, 1884, S. 274–277.
–, Das kunstgewerbliche Museum im Rudolphinum in Prag, in: WZ, Nr. 254, 01.11.1884, S. 9 f.
–, Das Leipziger graphische Museum und die Zukunft des Buchgewerbes, in: MKI, 1884, S. 230 f.
–, Der Handfertigkeitsunterricht in Leipzig, in: MKI, 19, 1884, S. 223–225.
–, Der Laaser Marmor auf der XIV. Jahresausstellung im Künstlerhause zu Wien, in: MKI, 19, 1884, S. 109–111.
–, Die Bauthätigkeit Heinrich von Ferstels seit dem Jahre 1879, in: Heinrich Freiherr von Ferstel. Festschrift bei der Gelegenheit der feierlichen Enthüllung seines Denkmals im k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien: Verlag des k.k. Österr. Museums 1884, S. 16–33.
–, Die Eröffnung des Museums in Agram, in: MKI, 19, 1884, S. 273 f.
–, Die Exportmuseen, in: MKI, 19, 1884, S. 228 f.
–, Die gewerbliche Arbeitsschule in ihrer Verbindung mit der Volksschule und der Fachschule:

I. Ein didaktischer Versuch (Vorlesung gehalten im Österreichischen Museum am 8. November 1877); II. Erläuterungen zu dem Vortrage über die Frage einer Verbindung der gewerblichen Arbeitsschule mit der Volksschule und der Fachschule (geschrieben 1879); III. Worte zur Abwehr und Verständigung in der Frage zur Verbindung einer gewerblichen Arbeitsschule und der Fachschule (geschrieben 1880), in: GS 3, S. 76–172.

–, Die Jahresausstellung an der Wiener Akademie, in: MKI, 19, 1884, S. 180–182.

–, Die jüngsten Erwerbungen der Galerie Liechtenstein, in: RfK, 7, 1884, S. 188 f.

–, Die moderne Graphik auf der Wiener internationalen graphischen Ausstellung 1883, in: MKI, 19, 1884, S. 49–54, S. 101–106.

–, Die Museen für Gipsabgüsse in Wien, in: WZ, Nr. 80, 05.04.1884, S. 3 f.

–, Die Reinigung der öffentlichen plastischen Denkmäler Wiens, in: MKI, 19, 1884, S. 134–137.

–, Die Technologie der Drechslerkunst, in: MKI, 19, 1884, S. 41 f.

–, Die Weltausstellung in Antwerpen, in: MKI, 19, 1884, S. 189–192.

–, Erinnerungen an Thomas Franz Bratranek, in: WZ, Nr. 189, 15.08.1884, S. 7.

–, Goethe als Kunstschriftsteller, in: GS 3, S. 221–261 (Erstdruck).

–, Hanns Makart: Vortrag gehalten am 16. October 1884 in der Kunstgewerbeschule des k.k. österr. Museums für Kunst und Industrie, in: MKI, 19, 1884, S. 242–251.

–, Heinrich von Ferstels literarische Wirksamkeit, in: Heinrich Freiherr von Ferstel. Festschrift bei der Gelegenheit der feierlichen Enthüllung seines Denkmals im k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien: Verlag des k.k. Österr. Museums 1884, S. 34–39.

–, K. Friedrich über altdeutsche Gläser (Rezension von: Die altdeutschen Gläser. Ein Beitrag zur Terminologie und Geschichte des Glases, Nürnberg 1884. Druck und Verlag von Bieling), in: WZ, Nr. 134, 11.06.1884, S. 2.

–, Kunstgewerbliche Fachschulen (Vorlesung, gehalten im Oesterreichischen Museum am 11. November 1875), mit: Excurs. Zur Orientierung über den Stand der gewerblichen Fachschulen am Ende des Schuljahres 1881/82, in: GS 3, S. 28–75.

–, Munkácsy's »Die Kreuzigung Christi« (ausgestellt im Künstlerhaus), in: WZ, Nr. 271, 23.10.1884, S. 3–5.

–, Nachruf auf Franz Schestag, in: RfK, 7, 1884, S. 496.

–, Nachruf Moritz Thausing, in: WZ, 26.08.1884, S. 4–6.

–, Nona. Die obere Kerka, in: GS 4, S. 166–174.

–, Ragusa. A. Profanbauten; B. Kirchenbauten; C. Lacroma–Ragusa vecchia; D. Ordeni della Dogana vom Jahre 1277, in: GS 4, S. 308–385.

–, Rezension von: Jean Paul Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci, London 1883, in: RfK, 7, 1884, S. 90–93.

–, Rezension von: Julian Klaczko's »Florentiner Plaudereien«. Wien, Berlin und Leipzig, Engel, 1884, in: MKI, 19, 1884, S. 184 f.

–, Spalato. A. Der Campanile; B. Die Holztüren Guvina's am Dome; C. Das Pulpitum und die Chorstühle; D. Das Baptisterium; E. Der altchristliche Sarkophag; F. Der antike Aquäduct und seine Wiederherstellung; G. Die Inschriften von Dalmatien; in: GS 4, S. 242–307.

–, Traù. A. Der Dom; B. Die Stadt und ihre Monumente, in: GS 4, S. 174–242.

–, Ueber Spielkarten mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele (geschrieben 1859), in: GS 3, S. 262–322.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

–, Venedig, der Marcusplatz und die Marcus-Kirche, in: WZ, Nr. 64, 16.03.1884, S. 3 f.
–, Wiener Bildhauer (Aus Anlaß der Ausführung des Starhemberg-Denkmals in der St.-Stephans-Kirche), in: WZ, Nr. 53, 04.03.1884, S. 3 f.
–, Zara. a) die Kirche des heiligen Donatus; b) Die Domkirche; c) Die Kirche des heiligen Chrysogonus; d) Die Arca des heiligen Simeon, in: GS 4, S. 83–165.
–, Zur Frage der Hausindustrie mit besonderer Berücksichtigung österreichischer Verhältnisse, in: MKI, 19, 1884, S. 25–34 und S. 55–57 (wieder abgedruckt in: GS 3, S. 173–188).

1885

–, Die sociale Stellung der Architekten, in: MKI, 20, 1885, S. 322–324.
–, Die Vertretung des Oesterr. Museums im Curatorium des Prager Kunstgewerbe-Museums, in: MKI, 20, 1885, S. 351 f.
–, Neuere deutsche Kunstgeschichte, in: MKI, 20, 1885, S. 342–344.
–, Reisen in Lykien und Karien, in: WZ, Nr. 3., 04.01.1885, S. 3 f.

1887 (posthum)

–, Aus dem Nachlasse R. von Eitelberger's. I. Die Lebendigkeit im Kunstwerk, in: RfK, 10, 1887, S. 1–13.
–, Aus dem Nachlasse R. von Eitelberger's. II. Über Naturwahrheit im Kunstwerke, in: RfK, 10, 1887, S. 119–125.
–, Aus dem Nachlasse R. von Eitelberger's. III. Die Pala d'Oro, in: RfK, 10, 1887, S. 235–253.

Verzeichnis der in der MAK-Bibliothek und Kunstblättersammlung befindlichen Bücher aus dem Besitz Rudolf von Eitelbergers

Die folgende Aufstellung basiert auf dem Katalog der MAK-Bibliothek, in welchem die Bücher aus dem Besitz Eitelbergers über Besitzeinträge erschlossen sind, sowie auf der Liste jener Bücher, die Eitelberger der MAK-Bibliothek testamentarisch vermacht hat (Verlassenschaftsabhandlung im Wiener Stadt- und Landesarchiv).

Abeken, Wilhelm, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, Stuttgart [u.a.] 1843.
Abel, Otto, Die Legende vom heiligen Johann von Nepomuk, Berlin 1855.
Adler, Friedrich, Andreas Schlüter, Berlin 1862.
Aeschylus, Der Muttermörder, Die Erinyen oder Rachegeister, Die Danaiden, Fragmente und Register, Napoli 1846.
Aeschylus, Prometheus, Die Perser, Die Sieben vor Theben, Die Ermordung Agamemnons, Naples 1851.
Akademie der bildenden Künste Wien, Werke der Kunstausstellung, welche die Oesterreichisch-Kaiserliche Akademie der Vereinigten Bildenden Künste im Gebäude zu St. Anna … veranstaltet hat, Wien 1841–1845.
Aloe, Stanislas d', Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli dinotanti i fatti della vita di S. Benedetto, Berlin 1856.
Aloe, Stanislas d', Les ruines de Pompéi, Prag 1858.
Alt und neuer Crackauer mit allerhöchstem K.K. Privilegio verbesserter und auf Wien berechneter Schreib-Calender (1768), Wien [1767].
Altertumsverein zu Wien, Katalog der von dem Alterthums-Vereine veranstalteten Ausstellung von Kunstgegenständen aus dem Mittelalter und der Renaissance, Stuttgart 1860.
Ambros, August, Der Dom zu Prag, Stuttgart 1860.
Ambrosch, Julius Athanasius, Studien und Andeutungen im Gebiet des altrömischen Bodens und Cultus, Wien 1849.
Anscharius, Das Leben des Bischofs Willehad, Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit: [4], Achtes Jahrhundert 3, Wien 1858.
Aristoteles, Aristoteles' Poetik, Wien 1851.
Aristoteles, Aristoteles' Politik, Stuttgart 1810.
Arneth, Joseph Calasanza, Archaeologische Analecten, Wien 1851.
Arneth, Joseph Calasanza, Die antiken Cameen des k.k. Münz- und Antiken-Cabinettes in Wien, Wien 1849.
Arneth, Joseph Calasanza, Die antiken Gold- und Silber-Monumente des k.k. Münz- und Antiken-Cabinettes in Wien, Wien 1850.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Arneth, Joseph Calasanza, Die Cinque-Cento-Cameen und Arbeiten des Benvenuto Cellini und seiner Zeitgenossen im k.k. Münz- und Antiken-Cabinette zu Wien, Wien 1858.
Arnold, Wilhelm Christoph Friedrich, Verfassungsgeschichte der deutschen Freistädte, Hamburg 1854.
Astesani, Alessandro, Raccolta di varie lettere scritte a diversi soggetti, Milano 1810.
Astronomus, Das größere Leben Kaiser Ludwigs des Frommen (Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit, 9 Jahrhundert, Bd. 5), Berlin 1850.
Atti della Reale Accademia e del R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Venezia.
Auer, Hans, Andrea Palladio, Leipzig 1882.
Auer von Welsbach, Alois, Der polygraphische Apparat oder die verschiedenen Kunstfächer der k.k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, I. und II. Vortrag; die Erklärung und praktische Anwendung des polygraphischen Apparates, Wien 1853.
Augusti, Johann Wilhelm Christian, Beiträge zur christlichen Kunst-Geschichte und Liturgik, Leipzig 1841–1846.
Augusti, Johann Wilhelm Christian, Handbuch der christlichen Archäologie: ein neugeordneter und vielfach berichtigter Auszug aus den Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie, Leipzig 1836.
Aurès, Auguste, Étude des dimensions du grand temple de Paestum, Paris 1868.
Aviler, Augustin-Charles, Auszfuehrliche Anleitung zu der gantzen Civil Baukunst, Amsterdam 1699.
Bachofen, Johann Jakob, Das lykische Volk und seine Bedeutung für die Entwicklung des Alterthums, Freiburg im Breisgau 1862.
Baerwald, Hermann, Über die Echtheit und Bedeutung der Urkunde König Rudolf's I. betreffend die baierische Kur. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des kurfürstlichen Collegiums, Wien 1856.
Bähr, Carl Christian Wilhelm Felix, Der salomonische Tempel mit Berücksichtigung seines Verhältnisses zur heiligen Architectur überhaupt, Karlsruhe 1848.
Bakhuizen van den Brink, Reinier Cornelis, Les Rubens a Siegen, La Haye 1861.
Barozzi, Nicolo, Gemona e il suo distretto, Venezia 1859.
Barth, Heinrich, Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeeres, Das Nordafrikanische Gestadeland, Berlin [u.a.] 1849.
Baruffaldi, Girolamo, Vite de' pittori e scultori ferraresi, Ferrara 1844–1846.
Batte, Leon, Le Raphael de M. Morris Moore, Paris [u.a.] 1859.
Bayersdorfer, Adolph, Carl Rottmann. Biographische Skizze, München 1873.
Becker, Wilhelm Adolf, Handbuch der römischen Alterthümer, Leipzig 1843.
Beham, Hans Sebald, Sebalden Behems Kunst und Ler Buechlin, Malen und Reissen zulernen, Nach rechter Proportion, Maß und aufzteylung des Circkels. Angehenden Malern und Kunstbaren Werckleuten dienlich, Frankfurt am Main 1565.
Bellermann, Johann Joachim, Die Urim und Thummim, die ältesten Gemmen, Berlin 1824.
Bellomo, Giovanni, La Pala d'oro dell'I. R. patriarcale basilica di S. Marco considerata sotto i risguardi storici, archeologici ed artistici, Venezia 1847.
Bendel, Heinrich, Aus alten und neuen Zeiten, Neujahrsblatt/Historischer Verein in Sankt Gallen; [19] Huber 1879.

Benfey, Theodor, Die persischen Keilinschriften, Leipzig 1847.
Benndorf, Otto, Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken, Wien 1878.
Benndorf, Otto, Die Metopen von Selinunt, Berlin 1873.
Benndorf, Otto, Festschrift zur fünfzigjährigen Gründungsfeier des Archäologischen Institutes in Rom, Wien 1879.
Beresford Hope, Alexander James, The English cathedral of the nineteenth century, London 1861.
Bergau, Rudolf, Die Befestigung Roms durch Tarquinius Priscus und Servius Tullius, Göttingen 1867.
Bergmann, Joseph, Pflege der Numismatik in Österreich im XVIII. Jahrhundert, Wien 1856.
Bernhardy, Gottfried, Grundriß der Römischen Litteratur, Halle 1830.
Berta, Giuseppe [Ill.], Enciclopedia artistica italiana, Milano 1842.
Bertoli, Giandomenico, Le antichità d'Aquileja profane e sacre, Venezia 1739.
Bertoluzzi, Giuseppe, Nuovissima guida per osservare le pitture si a olio che a fresco esistenti nelle chiese di Parma, Parma 1830.
Berty, Adolphe, Les grands architectes francais de la renaissance, Paris 1860.
Beschreibung des Inneren und der Fassade des Domes von Mailand, Mailand 1849.
Beschreibung des Inneren und der Fassade des Domes von Mailand, Mailand 1855.
Bethmann-Hollweg, M. von, Christenthum und bildende Kunst, Gotha 1857.
Beulé, Charles-Ernest, Fouilles à Carthage, Paris 1861.
Beulé, Charles-Ernest, L'acropole d'Athènes, Paris 1843.
Beyer, Konrad, Wilhelm von Braumüller und Heinrich von Cotta, Wien 1881.
Bianchi, Brunone [Hg.], La vita di Benvenuto Cellini, Firenze 1852.
Bianchi, Carlo Federico [Hg.], Zara cristiana dell'arcidiacono capitolare protonario apostolico, Zara 1877.
Bianchi, Carlo Federico, Antichità romane e medioevali di Zara, Zara 1883.
Biese, Franz, Die Philosophie des Aristoteles. Die besonderen Wissenschaften, Berlin 1842.
Biese, Franz, Die Philosophie des Aristoteles. Logik und Metaphysik, Berlin 1835.
Billek, Johann, Der Zeichenunterricht in der Volksschule, Innsbruck 1873.
Biondelli, Bernardino, Importanza degli studi archeologici in Lombardia, Milano 1854.
Biondelli, Bernardino, Introduzione al 1.°corso delle lezioni di archeologia e numismatica letta il giorno 2 Dicembre 1852, Milano 1852.
Biondelli, Bernardino, Sunto di alcune lezioni sulle antichita americane, Nilano 1853.
Bippart, Georg, Pindar's Leben, Weltanschauung und Kunst, Jena 1848.
Birnbaum, Friedrich Heinrich Georg, Lehrbuch der Anthropologie, Köln 1842.
Bleser, Edouard-Philippe-Jacques de, Rome et ses monuments guide du voyageur catholique dans la capitale du monde chrétien, Louvain 1866.
Bloxam, Matthew Holbeche, Die mittelalterliche Kirchen-Baukunst in England, Leipzig 1847.
Bock, Cornelius P., L'amphithéatre de Constantinople, Bruxelles 1849.
Bock, Franz, Die kirchliche Stickkunst ehemals und heute unter besonderer Beachtung der betreffenden Leistungen der Genossenschaft vom armen Kinde Jesu zu Döbling bei Wien, Wien 1865.
Böckh, August, Die Staatshaushaltung der Athener, Berin 1817.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Böckh, August, Metrologische Untersuchungen über Gewichte, Münzfüße und Maße des Alterthums in ihrem Zusammenhange, Berlin 1838.
Bode, Georg Heinrich, Dorische und aeolische Lyrik, Leipzig 1838.
Bode, Georg Heinrich, Geschichte der epischen Dichtkunst der Hellenen bis auf Alexandros den Grossen, Leipzig 1838.
Bode, Georg Heinrich, Ionische Lyrik, nebst Abhandlungen über die ältesten Kultus- und Volkslieder und über die Tonkunst der Hellenen, Leipzig 1838.
Bode, Georg Heinrich, Komödien, Leipzig 1840.
Bode, Georg Heinrich, Tragödien und Satyrspiele, Leipzig 1839.
Bode, Wilhelm von, Frans Hals und seine Schule, Leipzig 1871.
Boeck, P. M., Die sieben freien Künste im eilften Jahrhundert. Ein Beitrag zu den Studien des Mittelalters, Donauwörth 1847.
Bohlen, Peter, Das alte Indien, Königsberg 1830.
Boisserée, Sulpiz, Briefwechsel mit Goethe, Stuttgart 1862.
Boisserée, Sulpiz, Denkmale der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrhundert am Nieder-Rhein, München 1844.
Boisserée, Sulpiz, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, München 1842.
Boisserée, Sulpiz, Lebensbeschreibung, Stuttgart 1862.
Bolzenthal, Heinrich Eduard, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit, Berlin 1840.
Bombognini, Francesco, Antiquario della diocesi di Milano, Milano 1856.
Boner, Charles, Siebenbürgen, Leipzig 1868.
Bonora, Tommaso, L'arca di San Domenico e Michelangelo Buonarroti, Bologna 1875.
Bordiga, Gaudenzio, Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari, pittore e plasticatore, Milano 1821.
Bossi, Giuseppe, Del cenacolo di Leonardo de Vinci, Milano 1810.
Bossi, Giuseppe, Delle opinioni di Leonardo da Vinci intorno alla simmetria de' corpi umani discorso di Giuseppe Bossi pittore dedicato al celeberrimo scultore Antonio Canova, Milano 1811.
Botta, Paul Émile, Lettres sur ses découvertes à Khorsabad, près de Ninive, Paris 1845.
Bottari, Giovanni Gaetano, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Milano 1822.
Bötticher, Carl, Andeutungen über das Heilige und Profane in der Baukunst der Hellenen, Berlin 1846.
Bötticher, Carl, Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahr 1862, Berlin 1863.
Böttiger, Carl August, Allgemeine Übersichten und Geschichte der Plastik bei den Griechen, Dresden 1806.
Böttiger, Carl August, C. A. Böttiger's kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts, Dresden 1837.
Böttiger, Carl August, Ideen zur Archäologie der Malerei, Dresden 1811.
Böttiger, Carl August, Ideen zur Kunst-Mythologie, Leipzig 1826–1836.
Böttiger, Carl August, Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin: ein

Beitrag zur richtigen Beurtheilung des Privatlebens der Römer und zum bessern Verständniss der römischen Schriftsteller, Leipzig 1806.
Böttiger, Karl Wilhelm, Von den frühen Zeiten bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, Gotha 1830.
Böttiger, Karl Wilhelm, Von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bis auf die neueste Zeit, 1553–1831, Gotha 1831.
Bouchitté, Louis F., Le Poussin, Paris 1858.
Bourasse, Jean-Jacques, Dictionnaire d'Archeologie Sacree, contenant par ordre alphabetique, des notions sures et completes sur les Antiquites et les Art Ecclesiastiques (etc.) Encyclopedie Theologique; N.S. 11–12, Paris 1851.
Bourgeat, J.-B., Études sur Vincent de Beauvais, théologien, philosophe, encyclopédiste ou sécimen des études théologiques, philosophiques et scientifiques au moyen-age, 13e siècle, 1210–1270, Paris 1856.
Bratranek, František Tomáš, Beiträge zu einer Aesthetik der Pflanzenwelt, Leipzig 1853.
Bratranek, František Tomáš, Zur Entwickelung des Schönheitsbegriffes, Brünn 1841.
Braun, Emil, Antike Marmorwerke, erste und zweite Decade, Leipzig 1843.
Braun, Johann W. J., Die Kapitole, Bonn 1849.
Braun, Johann W. J., Raffaels Disputa, Düsseldorf 1859.
Braun, Julius, Das Niltal und Mesopotamien (Babylon und Niniveh) mit den Nebenländern Armenien, Medien, Persien, Syrien, Palästina, Arabien und die phönikischen Küsten mit Cypern und Karthago, Wiesbaden 1856.
Braun, Julius, Kleinasien und die hellenische Welt, Wiesbaden 1858.
Braun, Julius, Studien und Skizzen aus den Ländern der alten Kultur, Mannheim 1854.
Braunschweig, Johann D., Ueber die alt-americanischen Denkmäler, Berlin 1840.
Broglie, Albert de, L'église et l'empire Romain aux IVe siècle, Paris 1867.
Brouwer, Pieter Abraham, Samuel van Limburg, Depuis le retour des Heraclides jusqu'a la domination des romains, Groningue 1837–1842.
Brouwer, Pieter Abraham, Samuel van Limburg, État de la civilisation morale et religieuse des grecs, dans les siècles héroiques; 1, Groningue 1833.
Brouwer, Pieter Abraham, Samuel van Limburg, État de la civilisation morale et religieuse des grecs, dans les siècles héroiques; 2, Groningue 1834.
Brücke, Ernst, Beiträge zur Lautlehre der arabischen Sprache, Wien 1860.
Brücke, Ernst, Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute für Linguisten und Taubstummenlehrer, Wien 1856.
Brücke, Ernst, Über den Metallglanz, Wien 1861.
Brücke, Ernst Wilhelm von, Die Darstellung der Bewegung durch die bildenden Künste, [Berlin] 1840.
Brückmann, O. H., Altes und Neues aus dem Münsterland und seinen Grenzbezirken, Paderborn 1863.
Brunn, Heinrich, Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt, Leipzig 1861.
Brunn, Heinrich, Geschichte der griechischen Künstler, Braunschweig 1853.
Bruyn, Hyacinthe de, Compte rendu du salon, Bruxelles [u.a.] 1872.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Büdinger, Max, Oesterreichische Geschichte bis zum Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts, Leipzig 1858.
Bulteau, Marcel Joseph, Description de la cathédrale de Chartres, Chartres [u.a.] 1850.
Buonarroti, Michelangelo, Opere varie in versi ed in prosa, alcune delle quali non mai stampate, Firenze 1863.
Burckhardt, Jacob, Die Cultur der Renaissance in Italien, Basel 1860.
Burckhardt, Jakob, Geschichte der Renaissance in Italien (Geschichte der Renaissance in Italien), Stuttgart 1868.
Burg Karlstein und ihre Sehenswürdigkeiten: ein treuer Führer für deren Besucher, Prag 1863.
Cadorin, Giuseppe, Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli, Venezia 1833.
Caffi, Michele, Dell'Abbazia di Chiaravalle in Lombardia, Milano 1842.
Calvi, Girolamo Luigi, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza, Milano 1859.
Canina, Luigi, Indicazione topografica di Roma antica in corrispondenza dell'epoca imperiale, Roma 1850.
Canina, Luigi, Pianta topografica di Roma antica con i principali monumenti ideati nel loro primitivo stato secondo le ultime scoperte e con i frammenti della marmorea pianta capitolina disposti nel suo d'intorno, Rom 1850.
Capefigue, Jean-Baptiste Honoré Raymond, François Ier et la Renaissance, 1515–1547, Bruxelles 1845.
Carpenter, William Hookham, Memoires et deocuments inedits sur Antoine Van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains, Anvers 1845.
Carus, Carl Gustav, Briefe über Landschaftsmalerei, Leipzig 1835.
Carus, Carl Gustav, Symbolik der menschlichen Gestalt, Leipzig 1858.
Cassel, Paulus, Aus der Hagia Sophia, Erfurt 1856.
Castellani, Alessandro, Degli ori e dei gioielli nella Esposizione di Parigi del MDCCCLXXVIII, Roma 1879.
Catalogo generale dell' arte antica: Esposizione nazionale di belle arti in Napoli, Napoli 1877.
Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, executés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, Anvers 1861.
Caumont, Arcisse de, Abécédaire où Rudiment d'archéologie, Paris [u.a.] 1851.
Caumont, Arcisse de, Histoire de l'architecture religieuse au moyen age ouvrage destiné à l'enseignement de l'archéologie dans les séminaires et les écoles ecclésiastique, Paris 1841.
Cavallari, Saverio, Zur historischen Entwicklung der Künste nach der Theilung des römischen Reichs, Goettingen 1847.
Cavattoni, Cesare, Del perchè la porta orientale di Verona si chiami del vescovo e d'altre notizie spettanti alla stessa porta…, Verona 1854.
Cavattoni, Cesare, Due memorie intorno l'antica stampa Veronese, Verona 1853.
Cavattoni, Cesare, Lettera del sacerdote Cesare Cavattoni all'illustre e chiarissimo signor conte Bonifazio Fregoso nella quale s'annunzia e cercasi dichiarare un' iscrizione geminata ora discoperta in Verona, Verona 1850.
Caveda y Nava, José, Geschichte der Baukunst in Spanien, Stuttgart 1858.

Cavedoni, Celestino, Biblische Numismatik oder Erklärung der in der heil. Schrift erwähnten alten Münzen, Hannover 1855.
Celio-Cega, Vincenzo de, La chiesa di Trau, Spalato 1855.
Cellini, Benvenuto, I trattati dell'oreficeria e della scultura, Firenze 1857.
Cennini, Cennino, Il libro dell'arte, Firenze 1859.
Cérésole, Victor, A propos de l'article XVIII du traité de Vienne du 3 Octobre 1866, Venise 1867.
Champollion, Jean François, Lettres écrites d'Égypte et de Nubie, en 1828 et 1829, Paris 1833.
Chesneau, Ernest, L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre, Paris 1864.
Chesneau, Ernest, Les nations rivales dans l'art, Paris 1868.
Cicognara, Leopoldo, Memoire (Bildband), Prato 1831.
Cicognara, Leopoldo, Memorie (Textband), Prato 1831.
Cognat, Joseph, Clément d'Alexandrie, Paris 1859.
Condivi, Ascanio, Vita di Michelangelo Buonarroti, Collezioni di ottimi scrittori italiani in supplemento ai classici milanesi; 21, Pisa 1823.
Conze, Alexander, Heroen- und Götter-Gestalten der griechischen Kunst, Wien 1875.
Conze, Alexander, Theseus und Minotauros, Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin; 38, Berlin 1878.
Cordero di San Quintino, Giulio Dell'italiana architettura durante la dominazione Longobarda, Brescia 1829.
Cornelius, Carl Sebastian, Die Theorie des Sehens und räumlichen Vorstellens vom physikalischen, physiologischen und psychologischen Standpunkte aus betrachtet, Halle 1861.
Cornet, Enrico, Paolo V. e la republica Veneta, Vienna 1859.
Correggio, Antonio Allegri, Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio, Parma 1817–1821.
Courajod, Louis, Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrix d'Este au Musée du Louvre et étude sur les connaissances botaniques de Léonard de Vinci, Paris 1877.
Creuzer, Friedrich, Die historische Kunst der Griechen in ihrer Entstehung und Fortbildung, Leipzig 1803.
Creuzer, Friedrich, Friedrich Creuzer's deutsche Schriften, neue und verbesserte. Zur römischen Geschichte und Alterthumskunde, Leipzig 1836.
Creuzer, Friedrich, Zur Archäologie oder zur Geschichte und Erklärung der alten Kunst. Friedrich Creuzer's deutsche Schriften, neue und verbesserte; Abt. 2, Bd. 1, Leipzig 1846.
Crosnier, Augustin Joseph, Iconographie chrétienne ou étude des sculptures, peintures, etc., qu'on rencontre sur les monuments du moyen-age, Paris 1848.
Crowe, Joseph A., Les anciens peintres flamands, Bruxelles 1842.
Cunningham, Allan, The lives of the most eminent british painters, sculptors, and architects, London 1862.
Curtius, Ernst, Die Ionier vor der ionischen Wanderung, Berlin 1855.
Curtius, Ernst, Griechische Geschichte. Bis zum Ende des Peloponnesischen Kriegs, Berlin 1861.
Curtius, Ernst, Griechische Geschichte. Bis zur Schlacht bei Lade, Berlin 1857.
Curtius, Ernst, Naxos, Berlin 1846.
Curtius, Ernst, Peloponnesos. Eine historisch-geographische Beschreibung der Halbinsel, Gotha 1851.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Curtius, Ernst, Pnyx und Stadtmauer, Göttingen 1862.
Curtius, Ernst, Zur Geschichte des Wegebaus bei den Griechen, Berlin 1855.
Curtius, Georg, Ueber die Bedeutung des Studiums der klassischen Litteratur, Prag 1849.
Cybulz, G., Anwendung der Plastik beim Unterricht im Terrainzeichnen, Leipzig 1861.
Cyprianus, Thascius Caecilius, S. Thasci Caecili Cypriani opera omnia, Vindobonae, 1868–1871.
Czvittinger, Dávid, Specimen Hungariae literatae, Frankfurt am Main 1711.
Dall'Acqua Giusti, Antonio, Il palazzo Ducale di Venezia, Venezia 1864.
Danko, Josef, Franz X. Dobyaschofsky, Wien 1868.
Dankó, József Karóly, Joannes Sylvester Pannonius (Erdösi), Wien 1871.
Dante, Dantis Alligherii De monarchia, Vindobonae 1874.
Danzel, Theodor Wilhelm, Gotthold Ephraim Lessing, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1850.
Danzel, Wilhelm, Ueber die Aesthetik der Hegelschen Philosophie, Hamburg 1844.
Darcel, Alfred, Les arts industriels du Moyen Age en Allemagne, Paris 1863.
Darstellungen der Stadt Mainz und ihrer Denkmaeler, [Mainz] 1879.
Das Buch von der Frescomalerei, Heilbronn 1846.
Das Model eines athenischen Fünfreihenschiffs Pentere aus der Zeit Alexanders des Grossen im Königlichen Museum zu Berlin, Berlin 1866.
Daub, Carl, Philosophische und theologische Vorlesungen. Vorlesungen über die philosophische Anthropologie, Berlin 1838.
Davis, Nathan, Karthago und seine Überreste ein Bericht über die Ausgrabungen und Forschungen auf der Stätte der phönicischen Metropole in Afrika und andrer benachbarter Ortschaften, Leipzig 1863.
Deimling, Karl Wilhelm, Die Leleger, Leipzig 1862.
Delaborde, Henri, Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie, Paris 1864.
Delécluze, Étienne, Jean Louis David, Paris 1855.
Della Bona, Giuseppe Domenico, Lettera al signor Federico Schweitzer sopra un fiorino d'oro anonimo di Gorizia, [Trieste] 1856.
Della Bona, Giuseppe Domenico, Strenna cronologica per l'antica storia del Friuli e principalmente per quella di Gorizia sino all'anno 1500, Gorizia 1856.
Della Valle, Guglielmo, Storia Del Duomo Di Orvieto. Dedicata Alla Santita' Di Nostro Signore Pio Papa Sesto Pontefice Massimo, Roma 1791.
Dennis, George, Die Städte und Begräbnißplätze Etruriens, Leipzig 1852.
Der neue Westmünster Palast, London 1865.
Der Roem. Kay. May. Ordnung vnd Beuelch, 1570.
Desloges, Traité général des peintures vitrifiables sur porcelaine, Paris 1866.
Deutinger, Martin, Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen, Regensburg 1845.
Dézallier D'Argenville, Antoine Joseph, Leben der beruehmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen ueber ihren Character, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung die Zeichnungen und Gemaelde großer Meister zu kennen, Leipzig 1767.
Di Maniago, Fabio Guglielmo Luigi, Storia delle belle arti friulane, Venezia 1819.
Diemer, Joseph, Genesis und Exodus nach der Milstäter Handschrift, Wien 1862.
Dieterich, Michael, Ausführliche Beschreibung des Münsters in Ulm, Ulm 1825.

Dionysios von Phurnâ, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855.
Dionysios von Phurnâ, Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latin, Paris 1845.
Dominici, Bernardo, Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani, Napoli 1840–1846.
Dörpfeld, Wilhelm, Über die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke, Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin; 41, Berlin 1881.
Drobisch, Moritz Wilhelm, Empirische Psychologie nach naturwissenschaftlicher Methode, Leipzig 1842.
Drumann, Wilhelm, Geschichte Roms in seinem Übergange von der republikanischen zur monarchischen Verfassung, oder Pompeius, Caesar, Cicero und ihre Zeitgenossen, Königsberg 1834.
Drumann, Wilhelm, Ideen zur Geschichte des Verfalls der griechischen Staaten, Berlin 1815.
Du Mortier, Barthélemy-Charles, Recherches sur le lieu de naissance de Pierre-Paul Rubens, Bruxelles 1861.
Dubosc de Pesquidoux, Jean Clément Léonce, L´école anglaise 1672, 1851, Paris 1858.
Duchesne, Jean, Description des estampes, Paris 1855.
Duchesne, Jean, Notice des estampes, Paris 1837.
Dumesnil, Jules-Antoine, Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes, Paris 1853.
Dumesnil, Jules-Antoine, J.-B. Louis-Georges Seroux d'Agincourt, Thomas-Aignan Desfriches, Paris 1858.
Dumesnil, Jules-Antoine, Jean-Baptiste Colbert, Paris 1857.
Dumesnil, Jules-Antoine, Pierre-Jean Mariette, Paris 1856.
Dümmler, Ernst, Über die älteste Geschichte der Slawen in Dalmatien, Wien 1856.
Düntzer, Heinrich, Die Fragmente der epischen Poesie der Griechen bis zur Zeit Alexander's des Grossen, Köln 1840.
Düntzer, Heinrich, Goethe's Prometheus und Pandora, Leipzig 1850.
Dupuis, Alexandre, De l'enseignement du dessin sous le point de vue industriel, Paris 1856.
Dvořák, Max, Maria Loretto am Hradschin zu Prag, Prag 1883.
Eastlake, Charles Lock, Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio, Livorno [u.a.] 1849.
Eckermann, Karl, Lehrbuch der Religionsgeschichte und Mythologie der vorzüglichsten Völker des Alterthums, Halle 1845.
Eckhel, Joseph Hilarius, Kurzgefaßte Anfangsgründe zur alten Numismatik, Wien 1807.
Eitelberger von Edelberg, Rudolf, Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus, Wien 1860.
Eitelberger von Edelberg, Rudolf, Die österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage, Wien 1871.
Eitelberger von Edelberg, Rudolf, Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, Wien 1874.
Elfinger, Anton, Der physische Mensch, Wien 1856.
Ennen, Leonard, Ueber den Geburtsort des Peter Paul Rubens, Köln 1861.
Erizzo, Nicoló, Relazione storico-critica della torre dell' orologio di S. Marco in Venezia, Venezia 1860.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Essenwein, August von, Die innere Ausschmückung der Kirche Groß-St.-Martin in Köln, Nürnberg 1866.
Este, Antonio d', Memorie di Antonio Canova, Firenze 1864.
Euripides, Phönikerinnen, Rasender Herakles, Bakchen, Elektra, Leipzig 1849.
Euripides, Iphigenia in Tauris, Iphigenia in Aulis, Kyklop, Andromache, Leipzig 1852.
Euripides, Ion, Alkestis, Hekabe, Helene, Leipzig 1850.
Euripides, Medea, Trojerinnen, Hippolyt, Orestes, Leipzig 1848.
Ewald, Heinrich, Die Alterthümer des Volkes Israel, Göttingen 1848.
Ewald, Heinrich, Geschichte des Volkes Israel, Göttingen 1843–1847.
Exner, Wilhelm Franz, Das Holz als Rohstoff für das Kunstgewerbe, Weimar 1869.
Eye, August Johann Ludolf von, Leben und Wirken Albrecht Dürer's, Nördlingen 1860.
Fabianich, Donato, Convento, il piu antico dei Frati Minori in Dalmazia, Prato 1882.
Fabianich, Donato, Dipinti della cittá di Lesina, Zara 1849.
Fabricius, Paulus, SchreibCalender, Auff das Jar, Nach der Geburt Christi unsers Saeligmachers, M. D. LXXX., Wien [1579].
Falke, Jacob, Die deutsche Trachten- und Modenwelt. 2. Die Neuzeit, Leipzig 1858.
Fechner, Gustav Theodor, Elemente der Psychophysikö, Leipzig 1860.
Fellner, Ferdinand, Wie soll Wien bauen?, Wien 1860.
Fellows, Charles, Ein Ausflug nach Kleinasien und Entdeckungen in Lycien, Leipzig 1853.
Fergusson, James, An essay on the ancient topography of Jerusalem, London 1847.
Ferrante, Gaetano, Piani e memorie dell'antica basilica di Aquileja con i capolavori d'arte che in essa si trovano, Trieste 1853.
Ferrante, Gaetano, Piani e memorie dell´antica Basilica di Aquileja, Triest 1852.
Ferrario, Giulio, Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant'Ambrogio in Milano, Milano 1824.
Ferrario, Luigi, Memoria intorno ai palinsesti, Milano 1853.
Ferstel, Heinrich von, Über Styl und Mode, Wien 1883.
Feuerbach, Anselm, Dervaticanische Apollo, Nürnberg 1833.
Feuerbach, Anselm, Nachgelassene Schriften, Braunschweig 1853.
Feuillet de Conches, Félix, Léopold Robert, Paris 1854.
Fialkowski, Nicolaus, Construction des Kreises und der Ellipse, [Wien] 1855.
Ficker, Adolf, Die Boskowicer Pfarrkirche zum heiligen Jakob, und das Fest ihrer Restauration am 7. November 1847, Olmütz 1848.
Finazzi, Giovanni, Delle lapidi bergamasche e dei loro raccoglitori e illustratori, Bergamo 1851.
Finazzi, Giovanni, Intorno agli antichi scrittori delle cose di Bergamo commentario, Bergamo 1844.
Fiorillo, Johann Dominik, Geschichte der Kuenste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Göttingen 1798–1808.
Fiorillo, Johann Dominik, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, Hannover 1815–1820.
Flaccus Setinus Balbus, Gaius Valerius, Argonauticon, Misnae 1818.
Flandrin, Hippolyte, Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des oeuvres du maître, Paris 1865.

Flögel, Karl Friedrich, Geschichte des Burlesken, Leipzig 1794.
Fondra, Lorenzo, Istoria della insigne reliquia di San Simeone profeta, che si venera in Zara, Zara 1855.
Fontane, Theodor, Aus England, Stuttgart 1860.
Forbiger, Albert, Handbuch der alten Geographie, Politische Geographie der Alten – Asia, Africa, Hamburg 1842.
Forbiger, Albert, Handbuch der alten Geographie Europa, Hamburg 1848.
Forbiger, Albert, Handbuch der alten Geographie, Historische Einleitung und mathematische und physische Geographie der Alten, Hamburg 1844.
Förster, Ernst, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, Leipzig 1835.
Förster, Ernst, Briefe über Malerei in Bezug auf die Königlichen Gemäldesammlungen zu Berlin, Dresden und München, Stuttgart [u.a.] 1838.
Förster, Ernst, Johann Georg Müller, St. Gallen 1854.
Förster, Ernst, Leben und Werke des Fra Giovanni Angelico de Fiesole, Regensburg 1859.
Förster, Ernst, Von 1820 bis zur Gegenwart, Das deutsche Volk dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart zur Begründung der Zukunft; 8, Leipzig 1860.
Förster, Ernst, Von Anfang des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts. Das deutsche Volk dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart zur Begründung der Zukunft; 8, Leipzig 1853.
Förster, Ernst, Von dem Ende des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts. Das deutsche Volk dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart zur Begründung der Zukunft; 8 Leipzig 1860.
Förster, Ernst, Von der Mitte des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts. Das deutsche Volk dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart zur Begründung der Zukunft; 8 Leipzig 1855.
Förster, Ernst, Von Einführung des Christenthums bis zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Das deutsche Volk dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart zur Begründung der Zukunft; 8, Leipzig 1851.
Förster, Karl, Ueber den Verfall der Restauration alter Gemälde in Deutschland, München 1870.
Fortis, Alberto, Fortis Reisebeschreibung von Dalmatien, Bern 1797.
Foucard, Cesare, Lettere su Riva e su Trento e documenti inediti relativi, Venezia 1853.
Frauenstädt, Julius, Aesthetische Fragen, Dessau 1853.
Fredegarius, Die Chronik Fredegars und der Frankenkönige, die Lebensbeschreibungen des Abts Columban, der Bischöfe Arnulf und Leodegar, der Königin Balthilde, Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit: 2. Gesamtausgabe; [3]. Siebentes Jahrhundert; 2, Berlin 1849.
Friederichs, Karl, Die Philostratischen Bilder, Erlangen 1860.
Friederichs, Karl, Nationum Graecarum Diversitates Etiam Ad Artis Statuariae Et Sculpturae Discrimina Valuisse, Erlangae 1855.
Friederichs, Karl, Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig 1855.
Friederichs, Karl, Winckelmann, Hamburg 1862.
Friedländer, Julius, Die Münzen der Vandalen, Leipzig 1849.
Friedländer, Julius, Die oskischen Münzen, Leipzig 1850.
Friedländer, Ludwig, Über den Kunstsinn der Römer in der Kaiserzeit, Königsberg 1852.
Friedreich, Johannes B., Die Realien in der Iliade und Odyssee, Erlangen 1856.
Fronsberger, Leonhardt, Fünff Bücher VOnn Kriegs Regiment vnd Ordnung, Frankfurt am Main 1558.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Führich, Joseph von, Erklärung des Bilder-Ciclus in der neuerbauten Alt-Lerchenfelder Kirche, Wien 1861.
Führich, Joseph von, Lebensskizze Wien, Pest [Budapest] 1875.
Furlanetto, Giuseppe, Le antiche lapidi Patavine illustrate, Padova 1847.
Furtwängler, Adolf, Der Satyr aus Pergamon. Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin; 40, Berlin 1880.
Füssli, Wilhelm, Zürich und die oberrheinischen Städte Basel, Freiburg, Strassburg, Karlsruhe und Mannheim, Leipzig 1846.
Füssli, Wilhelm, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Skulptur und Malerei, Leipzig 1846.
Fuxhoffer, Damianus, Monasteriologiae Regni Hungariae Libri Duo Totidem Tomis Comprehensi, Sacrae Domus Canonicorum Regularium, Cisterciensium, Ordinum equestrium et Eremitarum Augustinianorum, Pestini 1860.
Fuxhoffer, Damianus, Monasteriologiae Regni Hungariae Libri Duo Totidem Tomis Comprehensi, Monasteria Ord. S. Benedicti, Pestini 1858.
Galichon, Émile, Restauration des tableaux du Louvre, Paris 1860.
Gallenberg, Hugo von, Leonardo da Vinci, Leipzig 1834.
Gaye, Johannes, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV., XV., XVI. 1326–1500, Firenze 1839.
Gaye, Johannes, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV., XV., XVI. 1501–1557, Firenze 1840.
Gaye, Johannes, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV., XV., XVI. 1501–1672, Firenze 1840.
Geier, Franz Xaver [Hg.], Denkmale romanischer Baukunst am Rhein, Frankfurt a. M. 1846.
Gelcich, Giuseppe, Dello sviluppo civile di Ragusa, considerato ne'suoi monumenti istorici ed artistici memorie e studi, Regusa 1884.
Gelcich, Giuseppe, Memorie storiche sulle bocche di Cattaro, Zara 1880.
Gell, William, Probestücke von Städtemauern des alten Griechenlands, München [u.a.] 1831.
Gellius, Aulus, Noctium Atticarum Libri XX Ad Optimas Editiones Collati Praemittitur Notitia Literaria Accedunt Studiis Societatis Bipontinae, Biponti 1784.
George, Leopold, Die fünf Sinne, Berlin 1846.
Geppert, Carl Eduard, Die altgriechische Bühne, Leipzig 1843.
Gerenday, Antal, Album, Pest 1864.
Gerhard, Eduard, Archäologischer Nachlass aus Rom. Hyperboreisch-römische Studien für Archäologie, 2, Berlin 1852.
Gerhard, Eduard, Die griechischen Gottheiten, Berlin 1854.
Gerhard, Eduard, Drei Vorlesungen über Gyps-Abgüsse, Berlin 1844.
Gerhard, Eduard, Heroensage, Berlin 1855.
Gerhard, Eduard, Mykenische Alterthümer. Programm zum Berliner Winckelmannsfest; 10, Berlin 1850.
Gerhard, Eduard, Über archaeologische Sammlungen und Studien, Berlin 1860.
Gerhard, Eduard, Über die Minervenidole Athens, Berlin 1844.
Gervinus, Georg Gottfried, Historische Schriften, Wien 1860.
Gibbon, Edward, Geschichte der Abnahme und des Falls des Römischen Reichs, Wien 1837.
Giulini, Giorgio, Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano nè secoli bassi, Milano 1854–1857.

Giulio Romano [Ill.], Dipinti nuovamente scoperti d'invenzione di Giulio Romano, i quali servono di appendice ai monumenti mantovani, Mantova 1832.
Gloria, Andrea, Lucrezia degli Obizzi e il suo secolo, Padova 1853.
Godard, Léon, Arts accessoires de l´architecture; Monuments accessoires des églises; Instruments de musique; Iconographie; Chant liturgique, Paris 1854.
Godard, Léon, Cours d'archéologie sacrée, Paris 1851.
Görres, Guido, Das Narrenhaus von Wilhelm Kaulbach, Regensburg 1836.
Götze, Woldemar [Red.], Verhandlungen des Kongresses für Handfertigkeitsunterricht und Hausfleiß am 3. Juni 1882 in Leipzig, Gera 1882.
Grant, E., Le Père Lachaise, Paris 1850.
Gregorovius, Ferdinand, Le tombe dei papi, Roma 1879.
Griepenkerl, Friedrich Conrad, Lehrbuch der Ästhetik, Braunschweig 1827.
Grimm, Wilhelm, Die Sage vom Ursprung der Christusbilder, Berlin 1843.
Grote, George, Geschichte Griechenlands, Leipzig 1850–1856.
Grundy, John, The stranger's guide to Hampton Court Palace and gardens, London 1861.
Gruyer, François-Anatole, Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican, Paris 1859.
Gruyer, François-Anatole, Raphael et l'antiquité, Paris 1864.
Grysar, Karl Josef, Der römische Mimus, Wien 1854.
Gsell-Fels, Theodor, Römische Ausgrabungen im letzten Decennium, Hildburghausen 1870.
Gualandi, Michelangelo, Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, Bologna, 1840–1845.
Guasti, Cesare [Hg.], La cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'archivio dell'opera secolare; saggio di una compiuta illustrazione dell'opera secolare e del tempio di Santa Maria del Fiore, Firenze 1857.
Guasti, Cesare, Opuscoli, Firenze 1859.
Gubitz, Anton, Ansichten und Bemerkungen über Kunstwerke der Gegenwart, Berlin 1850.
Gubitz, Anton, Der Mensch und die Schönheit, Berlin 1848.
Guericke, Heinrich Ernst Ferdinand, Lehrbuch der christlich kirchlichen Archäologie, Berlin 1859.
Guffens, Godfried, Notice des peintures murales, Anvers 1858.
Guhl, Ernst, Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademieen, Stuttgart 1848.
Guhrauer, Gottschalk E., Gotthold Ephraim Lessing's Leben und Werke in der Periode vollendeter Reife (Gotthold Ephraim Lessing, sein Leben und seine Werke/Th. W. Danzel; Bd. 2), Leipzig 1853.
Guida di Cividale, Udine 1858.
Guilhermy, Ferdinand de, Description de Notre-Dame, Paris 1856.
Guilhermy, Ferdinand de, Itinéraire archéologique de Paris, Paris 1855.
Guilhermy, Ferdinand de, Monographie de l'église royale de Saint-Denis, Paris 1848.
Guillaume, Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie, trouvère du XIIIe siècle, Caen 1852.
Gurlitt, Johannes, J. Gurlitt's archäologische Schriften, Altona 1831.
Gutschmid, Alfred von, Beiträge zur Geschichte des alten Orients, Leipzig 1858.
Haas, Mihály, Gedenkbuch der k. freien Stadt Fünfkirchen, Fünfkirchen 1852.
Häckermann, Adolf, Der vaticanische Apollo, Greifswald 1858.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Hagen, Friedrich Heinrich, Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien, Breslau 1818–1819.
Haltaus, Karl, Geschichte des Kaisers Maximilian des Ersten, Leipzig 1850.
Hamilton, William John, Reisen in Kleinasien, Pontus und Armenien nebst antiquarischen und geologischen Forschungen, Leipzig 1843.
Hammer-Purgstall, Joseph von, Mémoire sur deux coffrets gnostiques du moyen age, Paris 1832.
Harck, Fritz, Das Original von Dürers Postreiter, Innsbruck 1880.
Harford, John S., The life of Michael Angelo Buonarroti, London 1858.
Hartel, Wilhelm von, Ein griechischer Papyrus aus dem Jahre 487 n. Chr., [Wien] 1883.
Hasenauer, Carl von, Erläuternde Denkschrift Carl Hasenauer's über sein Project für die neu zu erbauenden k.k. Museen, Wien 1867.
Haßler, Konrad Dieterich, Das alemannische Todtenfeld bei Ulm, Ulm 1860.
Hauser, Alois, Spalato ed i monumenti Romani della Dalmazia Bullettino di archeologia e storia Dalmata; 14/15,1–2, Suppl., Spalato 1878.
Hauslab, Franz von, Über die charakteristischen Kennzeichen der geschichtlichen Entwicklungsabschnitte der Kriegertracht vom Beginn des XVI. bis zu jenem des XIX. Jahrhunderts, Wien 1864.
Heideloff, Carl Alexander von, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844.
Heider, Gustav Adolph, Archäologische Notizen, [o. O.] 1850.
Heider, Gustav Adolph, Die Kapelle der heil. Drei Könige zu Tuln, Wien 1847.
Heider, Gustav Adolph, Die romanische Kirche zu Schöngrabern in Nieder-Oesterreich, Wien 1855.
Heider, Gustav Adolph, Physiologus nach einer Handschrift des XI. Jahrhunderts, Wien 1851.
Heider, Gustav Adolph, Ueber Thier-Symbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst, Wien 1849.
Helbig, Wolfgang, Ueber den Pileus der alten Italiker, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische Klasse; 1880, 11, München 1880.
Helfferich, Adolph, Kunst und Kunststyl, Berlin 1853.
Heller, Joseph, Ueber die Bauart der altdeutschen Ritterburgen, in besonderer Beziehung auf die Fränkischen, vorzüglich der Altenburg bei Bamberg, Bamberg [u.a.] 1829.
Helmholtz, Hermann von, Populäre wissenschaftliche Vorträge, Braunschweig 1865–1876.
Henke, Wilhelm, Michelangelo, Berlin 1875.
Henning, Leopold von, Einleitung zu öffentlichen Vorlesungen über Göthe's Farbenlehre, Berlin 1822.
Henszlmann, Imre, Méthodes des proportions dans l'architecture egyptienne, dorique et du moyen-age, Atlas, Paris 1870.
Herbart, Johann Friedrich, Hauptpuncte der Metaphysik, Göttingen 1808.
Herbart, Johann Friedrich, Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie, Königsberg 1834.
Heris, Histoire de l'école flamande de peinture du 15e siècle, Bruxelles [u.a.] 1856.
Hermann, Gottfried, Briefe über Homer und Hesiodus vorzüglich über die Theogonie, Heidelberg 1818.
Hermann, Karl Friedrich, Epikritische Betrachtungen über die polygnotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi, Göttingen 1849.

Hermann, Karl Friedrich, Lehrbuch der gottesdienstlichen Alterthümer der Griechen, Heidelberg 1857.
Hermann, Karl Friedrich, Über die Studien der griechischen Künstler, Göttingen 1847.
Herr, Michael, Gründtlicher underricht, warhaffte und eygentliche beschreibung wunderbarlicher seltzamer art…, Straßburg 1546.
Hettner, Hermann, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller, Braunschweig 1850.
Heyne, Christian Gottlob, Chr. G. Heynii … Opvscvla Academica Collecta Et Animadversionibvs Locvpletata, Gottingae 1785–1802.
Heyne, Christian Gottlob, Sammlung antiquarischer Aufsaetze, Leipzig 1778–1879.
Hildesheim und seine Umgebung. Ein Führer für Einheimische und Fremde, Hildesheim 1866.
Hippius, Gustav, Kunstschulen, Leipzig 1850.
Hirt, Aloys Ludwig, Die Geschichte der Baukunst bei den Alten, Berlin 1821.
Hirt, Aloys Ludwig, Die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, Berlin 1833.
Hirt, Aloys Ludwig, Die Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern, Berlin 1827.
Hirt, Aloys Ludwig, Ueber die Bildung der aegyptischen Gottheiten, Berlin 1821.
Hochstetter, Ferdinand von, Die neuesten Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen in Krain und der Culturkreis der Hallstätter-Periode, Wien 1883.
Hody, Alexis, Baron de Description des tombeaux de Godefroid de Bouillon et des rois latins de Jerusalem, jadis existant dans l'église du Saint-Sépulcre ou de la Résurrection, Bruxelles 1855.
Hoeck, Karl, Römische Geschichte vom Verfall der Republik bis zur Vollendung der Monarchie unter Constantin, Braunschweig 1841–1850.
Hoffstadt, Friedrich, Gothisches A. B. C. Buch, Frankfurt/Main 1840.
Hofmann, Karl Berthold, Zur Geschichte des Zinkes bei den Alten, Leipzig 1883.
Holland, Hyacinth, Kaiser Ludwig der Bayer und sein Stift zu Ettal, München 1860.
Hollingshead, John, The official guide to the Crystal Palace and park, London 1867.
Holt, Henry F., Rubens a sculptor, London 1862.
Hope, Thomas, Histoire de l'architecture, Bruxelles 1839.
Horkel, D. J. [Bearb.], Die Urzeit, Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit: 1,1, Berlin 1847.
Horn, F. W., System eines neugermanischen Baustyls, Potsdam 1847.
Hotho, Heinrich Gustav, Die flandrische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, Berlin 1855.
Hotho, Heinrich Gustav, Geschichte der deutschen Malerei bis 1450, Leipzig 1847.
Houssaye, Arsène, Geschichte der flamändischen und holländischen Malerei, Leipzig 1847.
Hübner, Emil, Die antiken Bildwerke in Madrid, Berlin 1862.
Hübsch, Heinrich, Die Architectur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Sculptur, Stuttgart [u.a.] 1847.
Hultsch, Friedrich, Griechische und römische Metrologie, Berlin 1862.
Hunt, William Holman, William Holman Hunt and his works, London 1860.
I. R. Ginnasio, Completo di Prima Classe di Zara Programma dell'I. R. Ginnasio Completo di Prima Classe di Zaram, Zara 1860.
Inaugurazione della effigie di monsignore Carlo Fontanini vescovo di Concordia, Sandaniele 1846.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, Réponse au rapport sur l'École impériale des beaux-arts, Paris 1863.
Iparművészeti Múzeum Könyvkiállitás, Budapest.
Iustinus, Marcus Iunianus, Justini Historiæ Philippicæ, Wratislaviæ Silesiorum 1688.
Jacobi, Friedrich Heinrich, David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus. Ein Gespräch, Breslau 1787.
Jacobs, Friedrich, Abhandlungen über Gegenstände des Alterthums, Gotha 1830.
Jacobs, Friedrich, Abhandlungen über Schriftsteller und Gegenstände des classischen Alterthums, Gotha 1834.
Jacobs, Friedrich, Akademische Reden und Abhandlungen, Gotha 1829.
Jacobs, Friedrich, Griechische Blumenlese, Gotha 1824.
Jacobus de Voragine, Jacobi a Voragine Legenda aurea, Lipsiae 1850.
Jahn, Otto, Archäologische Aufsätze, Greifswald 1845.
Jahn, Otto, Archäologische Beiträge, Berlin 1847.
Jahn, Otto, Die Ficoronische Cista, Leipzig 1852.
Jahn, Otto, Die Lauersforter Phalerae, Bonn 1860.
Jahn, Otto, Einleitung in die Vasenkunde, [München] 1854.
Jahn, Otto, Peitho, die Göttin der Überredung, Greifswald 1846.
Jäklin, Dietrich, Geschichte der Kirche St. Georg bei Räzüns und ihre Wandgemälde, Chur [u.a.] 1880.
Jameson, Anna, Legends of the Madonna as represented in the fine arts forming the third series of sacred and legendary art, London 1857.
Jameson, Anna B., Legends of the monastic orders, as represented in the fine arts, London 1852.
Jameson, Anna B., Sacred and legendary art, London 1857.
John, Johann Friedrich, Die Malerei der Alten, von ihrem Anfange bis auf die christliche Zeitrechnung, Berlin 1836.
Joly, A., De Balthassaris Castilionis <Castiglione> opere cui titulus Il libro del Cortegiano, Cadomi 1856.
Josephus, Flavius, Die jüdischen Alterthümer, Köln 1852.
Jovanovic, Kosta, Zu den Streitfragen in der Baugeschichte der Peterskirche zu Rom, Wien 1878.
Justi, Carl, Sulle relazioni del Winckelmann colla repubblica letteraria di Roma, Napoli 1870.
Kahlert, August, System der Aesthetik, Leipzig 1846.
Kaiserliche Porzellanmanufaktur Wien. Inventar der Gemälde, Bilder, Zeichnungen, Muster und Pläne der K. K. aerar. Porzellan Fabrik für das Jahr 1866, [Wien] [1866].
Kandler, Pietro, Cenni al forestiero che visita Parenzo, Trieste 1845.
Kandler, Pietro, Indicazioni per riconoscere le cose storiche del Litorale, Trieste 1855.
Kanitz, Felix Philipp, Die römischen Funde in Serbien, Wien 1861.
Kant, Immanuel, Critik der Urtheilskraft, Grätz 1797.
Katzenberger, Johann, Martin von Religion und Kunst, Würzburg 1849.
Kaznačić, Ivan August, Biblioteca di fra Innocenzo Ciulich nella libreria de' … Francescani di Ragusa, Zara 1860.
Keil, Carl Friedrich, Die gottesdienstlichen Verhältnisse der Israeliten, Frankfurt/Main 1858.
Kellen, David van der, Nederlands-Oudheden, Amsterdam 1861.

Keller, Ferdinand, Bauriss des Klosters St. Gallen vom Jahr 820, Zürich 1844.
Kenner, Friedrich von, Die Roma-Typen, Wien 1857.
Kenner, Friedrich von, Josef Ritter von Arneth, Wien 1864.
Kenner, Friedrich von, Karl Kreil, Wien 1863.
Keppen, Petr I., Altertümer am Nordgestade des Pontus, Wien 1823.
Kestner, August, Römische Studien, Berlin 1850.
Klausen, Rudolf, Heinrich, Aeneas in der griechischen Sage, Hamburg 1839.
Klausen, Rudolf, Heinrich, Der latinische Aenea, Hamburg 1840.
Klein, Wilhelm, Euphronios Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Historische Classe; 29,2,[1], Wien 1879.
Klein, Wilhelm, Rothenburg ob der Tauber, Rothenburg o. d. T. 1881.
Klemm, Gustav Friedrich, Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit. Das alte vorchristliche Europa, Leipzig 1850.
Klemm, Gustav Friedrich, Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit. Die Staaten von Anahuac und das alte Ägypten, Leipzig 1847.
Klenze, Clemens August Carl, Philologische Abhandlungen, Berlin 1839.
Klenze, Leo von, Aphoristische Bemerkungen, Berlin 1838.
Klenze, Leo von, Der Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent, Stuttgart [u.a.] 1821.
Klöden, Karl Friedrich, Andreas Schlüter. Ein Beitrag zur Kunst- und Bau-Geschichte von Berlin; nach amtlichen Urkunden bearbeitet; nebst 2 Grundrissen des königl. Schlosses in Berlin (Biographien berühmter Baumeister und Bildhauer), Berlin 1855.
Kloss, Georg Franz Burkhard, Die Freimaurerei in ihrer wahren Bedeutung aus den alten und ächten Urkunden der Steinmetzen, Masonen und Freimaurer nachgewiesen, Leipzig 1845.
Knight, Henry Gally, Ueber die Entwickelung der Architektur vom zehnten bis vierzehnten Jahrhundert unter den Normannen, Leipzig 1841.
Knoblich, A., Die Zinkographie in ihrer erweiterten praktischen Anwendung, Wien 1865.
Köhler, Heinrich Karl Ernst, Gesammelte Schriften, St. Petersburg 1850.
König, M., Arthaber, Wien 1868.
Koosen, Johann Heinrich, Propädeutik der Kunst, Königsberg 1847.
Körner, Friedrich, Keltische Studien, Halle 1849.
Köster, Christian, Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst, Mannheim 1848.
Krafft, Albert, Catalogue de la galerie de tableaux impériale et royale au Belvédère à Vienne, Vienne 1845.
Královská Česká Společnost Nauk, Philologische Section am 5. October 1863, [Prag] 1863.
Krause, Johann Heinrich, Die Byzantiner des Mittelalters in ihrem Staats-, Hof- und Privatleben, Halle 1869.
Krause, Wilhelm, Die Maler-Technik der Meister des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, Berlin 1846.
Kreuser, Johann Peter Balthasar, Bildnerbuch als Leitfaden für Kunstschulen, Künstler, geistliche und weltliche Kunstfreunde zur Wiederauffrischung altchristlicher Legende, Paderborn 1863.
Kreuser, Johann Peter Balthasar, Der christliche Kirchenbau, Bonn 1851.
Kreuser, Johann Peter Balthasar, Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei, nebst Andeutungen für Neubauten, Bonn 1851.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Kreuser, Johann Peter Balthasar, Kölner Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst, Berlin 1844.
Kugler, Franz, Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten im preussischen Staate, Berlin 1859.
Kugler, Franz, Über die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, Berlin 1847.
Kuhn, Alois, Pettenkofer's Regenerationsverfahren und seine Stellung zur Gemälde-Restauration und Conservirung, Braunschweig 1864.
Kukuljević Sakcinski, Ivan, Bericht über einen Ausflug nach Dalmatien im Spätherbst des Jahres 1854, Agram 1854.
Kukuljević Sakcinski, Ivan, Leben des G. Julius Clovio, Agram 1852.
Kukuljevic-Sakcinski, Ivan, Slovnik umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb 1858.
Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der Österreichisch-Kaiserlichen Akademie der Vereinigten Bildenden Künste bei St. Anna im Jahre … Wien.
Labarte, Jules, Le palais impérial de Constantinople et ses abords, Sainte-Sophie, le Forum Augustéon et l'Hippodrome, Paris 1861.
Laborde, Léon [Hg.], Les ducs de Bourgogne, Paris 1849.
Laborde, Léon-Emmanuel-Simon-Jospeh de, Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre Histoire et descriptions, Paris 1853.
Laborde, Léon-Emmanuel-Simon-Jospeh de, Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre Documents et glossaire, Paris 1853.
Lactantius, Lucius Caecilius Firmianus, L. Coelii Lactantii Firmiani Divinarvm Institutionvm Libri VII, Antverpiae 1570.
Lagrange, Léon, Les Vernet, Paris 1864.
Lambeck, Hermann, De Mercurii statua vulgo Jasonis habita commentatio archaeologica, Thoruni 1860.
Lambertus, Die Jahrbücher des Lambert von Hersfeld. Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit; [7]. Elftes Jahrhundert; 6, Berlin 1855.
Lamprecht, Karl, Allgemeine Staatengeschichte. Vom Jahre 1609 bis 1815, Gotha 1833.
Lamprecht, Karl, Allgemeine Staatengeschichte. Von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1609, Gotha 1831.
Lamprecht, Karl, Allgemeine Staatengeschichte. Von der Kaiserin Maria Theresia bis auf die neueste Zeit, Gotha 1848.
Lange, Ludwig, Der Staatsalterthümer zweiter Theil, Berlin 1862.
Langer, Karl, Anatomie der äusseren Formen des menschlichen Körpers, Wien 1884.
Langer, C. [Langer von Edenberg, Karl], Leibesform und Gewandung: ein anatomischer Excurs, Wien 1878.
Lanzi, Luigi, Antonio Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1830–1833.
Lanzi, Luigi, Über die Sculptur der Alten, Leipzig 1816.
Lasaulx, Ernst von, Philosophie der schönen Künste, München 1860.
Lasaulx, Ernst von, Prometheus – die Sage und ihr Sinn, Würzburg 1843.
Lassen, Christian, Indische Alterthumskunde Geographie und die älteste Geschichte, Bonn 1847.
Lassen, Christian, Indische Alterthumskunde Geschichte des Dekhans, Hinterindiens und des

Indischen Archipels von 319 nach Christi Geburt bis auf die Muhammedaner und die Portugiesen, Leipzig 1861.
Lassen, Christian, Indische Alterthumskunde Geschichte des Handels und des griechisch-römischen Wissens von Indien und Geschichte des nördlichen Indiens von 319 nach Christi Geburt bis auf die Muhammedaner, Leipzig 1858.
Laurent-Pichat, Léon, L´art et les artistes en France, Paris 1845.
Layard, Austen Henry, The Madonna and Saints, painted in fresco by Ottaviano Nelli in the church of S. Maria Nuova at Gubbio, [London] 1856.
Lazari, Vincenzo, Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia, Venezia 1859.
Leake, William Martin, Topographie Athens, Zürich 1844.
Lecke, Robert, Die Basilika zum heiligen Bonifacius in München und ihr Bilder-Epos mit seinen Episoden, München 1850.
Leibnitz, Heinrich, Die Organisation der Gewölbe im christlichen Kirchenbau, Leipzig 1855.
Leitfaden zur Nordischen Alterthumskunde, Kopenhagen 1837.
Leonardo da Vinci [Ill.], Trattato della pittura Classici italiani; 33, Milano 1804.
Leonardo, da Vinci [Ill.], [Auszug derer Köpffe, wodurch allerhand Gemüths-Neigungen vorgestellt werden], [Augsburg] [1730].
Leonardo, da Vinci [Ill.], Desseins de Leonard de Vinci, Mailand 1784.
Lepsius, Carl Richard, Die Chronologie der Ägypter Einleitung und Kritik der Quellen, Berlin 1849.
Lessing, Julius, Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878, Berlin 1878.
Letronne, Antoine Jean, Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la décoration des temples et des autres édifices publics et particuliers chez les Grecs et les Romains, Paris 1840.
Levezow, Konrad, Über die Entwickelung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten, Berlin 1833.
Levy, M. A., Phönizische Studien, Erklärung der grossen sidonischen und anderer phönizischen Inschriften, Breslau 1856.
L'Heureux, Jean, Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur, Lutetiae Parisiorum 1856.
Liljegren, Johan Gustaf, Die nordischen Runen, Wien 1848.
Liljegren, Johan Gustaf, Die Runendenkmäler des Nordens, Wien 1849.
Lindenschmit, Ludwig, Die vaterländischen Alterthümer der Fürstlich Hohenzoller'schen Sammlungen zu Sigmaringen, Mainz 1860.
Lingard, John, Alterthümer der Angelsächsischen Kirche, Breslau 1847.
Liruti, Gian Giuseppe, Notizie di Gemona antica città nel Friul, Venedig 1771.
Ljubić, Šime, Numografia Dalmata, Vienna 1851.
Lo Statuto inedito delle nozze Veneziane emanato nell' anno 1299, Venezia 1858.
Locatelli, Agostino, Guida artistico-monumentale di Bergamo e sua provincia con storia patria, Bergamo 1854.
Loch, Valentin, Biblia sacra vulgatæ editionis, Ratisbonae 1849.
Lohde, Ludwig, Der Dom von Parenzo, Berlin 1859.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Lohde, Ludwig, Die Skene der Alten Programm zum Winckelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin; 20, Berlin 1860.
Löher, Franz von, Cypern, Stuttgart 1878.
Lomazzo, Giovanni Paolo, Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura, Biblioteca artistica; 1–3, Roma 1844.
Longinus, Dionysivs Longinus De Svblimitate Ex Recensione Zachariae Pearcii animadversiones interpretvm excerpsit svas et novam versionem adiecit Sam. Fr. Nathan. Morvs …, Lipspae 1769.
Longinus, Vom Erhabenen, Leipzig 1781.
Longoni, Giacinto, Memorie storiche della chiesa ed abbazia di S. Pietro al Monte e del Monastero di S. Calocero in Civate, Milano 1850.
Lorain, Prosper, Geschichte der Abtei Cluny, Tübingen 1858.
Lorck, Carl Berendt, Die Herstellung von Druckwerken, Leipzig 1883.
Lorenz, Alfred, Der Bau des Wohnhauses in sanitärer Richtung, Reichenberg 1883.
Lotze, Hermann, Ueber Bedingungen der Kunstschönheit, Göttingen 1847.
Lübke, Wilhelm, Bericht über die künstlerische Abtheilung der Allgemeinen Ausstellung zu Paris, Stuttgart 1867.
Lübke, Wilhelm, Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst des Mittelalters, Leipzig 1858.
Lucianus Samosatensis, Luciani Samosatensis Opera Graece et Latine, Lipsiae 1822–1829.
Lucretius, Carus Titus, Von der Natur der Dinge, Leipzig 1831.
Lüntzel, Hermann Adolf, Der heilige Bernward, Hildesheim 1856.
Łuszczkiewicz, Władysław, Zur Frage nach der Entstehungszeit des barberinischen Faun's [Leipzig].
Lützow, Carl von, Kościół kolegijacki łeczycki we wsi tumie zabytek architektury XII wieku, Kraków 1879.
Lynch, William Francis, Bericht über die Expedition der Vereinigten Staaten nach dem Jordan und dem todten Meere, Leipzig 1850.
Machiavelli, Niccolò, Le istorie Fiorentine, Firenze 1843.
Maffei, Giuseppe, Storia della letteratura italiana, Firenze 1853.
Maggi, Girolamo, Hieronymi Magii Anglarensis De tintinnabulis, Amsterdam 1664.
Maggi, Girolamo, Hieronymi Magii Anglarensis De Equuleo, Amsterdam 1664.
Magnus, Eduard, Über Einrichtung und Beleuchtung von Räumen zur Aufstellung von Gemälden und Sculpturen, Berlin 1864.
Magrini, Antonio, Dell'architettura in Vicenza, Padova 1845.
Magrini, Antonio, Il Palazzo del Museo Civico in Vicenza, Vicenza 1855.
Magrini, Antonio, Intorno il vero architetto del Ponte di Rialto, Vicenza 1854.
Magrini, Antonio, Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza, li 19 agosta 1845, Padova 1845.
Magrini, Antonio, Notizie storico-descrittive della Chiesa Cattedrale di Vicenza, Vicenza 1848.
Malvasia, Carlo Cesare, Felsina pittrice, Bologna 1841.
Manso, Johann Caspar Friedrich, Leben Constantins des Großen, Bibliothek historischer Classiker aller Nationen, 29, Wien 1819.
Marchese, Vincenzo, Memorie dei piú insigni pittori, scultori e architetti, Firenze 1845–1846.

Marchese, Vincenzo, Scritti vari Opere/Marchese, Vincenzo; 3, Firenze 1855.
Marchi, Giuseppe, Monumenti Delle Arti Cristiane Primitive Nella Metropoli Del Cristianesimo, Roma 1844.
Marx, Karl F. H., Über Marc' Antonio della Torre und Leonardo da Vinci, Göttingen 1849.
Matafaris, Nicolaus de, Nicolò de Matafari aricivescovo di Zara ed i suoi scritti, Zara 1881.
Mauch, Johann-Matthäus [Hg.], Die architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Meister, Berlin.
Maury, Alfred, Histoire des religions de la Grèce antique La religion hellénique depuis les temps primitifs jusqu'au siècle d'Alexandre, Paris 1857.
Maury, Alfred, Histoire des religions de la Grèce antique Les institutions religieuses de la Grèce, Paris 1857.
Melly, Eduard, Karl Russ, Wien 1844.
Memorie sull'insigne Tempio di Nostra Signora presso Saronno, Monza 1816.
Menu von Minutoli, Heinrich, Reise zum Tempel des Jupiter Ammon in der libyschen Wüste und nach Ober-Aegypten in den Jahren 1820 und 1821, Berlin 1825.
Merlo, Johann Jakob, Die Familie Jabach zu Köln und ihre Kunstliebe, Köln 1861.
Mertens, Franz, Die Baukunst des Mittelalters, Berlin 1850.
Meschinello, Giovanni Antonio, La chiesa ducale di S. Marco colle notizie Del suo Innalzamento, Venezia 1753–1754.
Messmer, Josef Anton, Ueber den Ursprung, die Entwickelung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst, Leipzig 1854.
Meyer, Heinrich, Heinrich Meyer's Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Dresden 1824.
Meyer, Johann Friedrich, Zur Aegyptologie, Frankfurt a. M. 1840.
Meyer, Wilhelm, Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staats-Bibliothek in München, München 1879.
Mezzanotte, Antonio, Della vita e delle opere di Pietro Vannucci da Castello della Pieve cognominato il Perugino, commentario istorico, Perugia 1836.
Michaelis, Adolf, Geschichte des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin 1879.
Michelangelo Buonarroti [Ill.], Le rime, Firenze 1863.
Michelangelo, Gualandi, Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV. a XIX., Bologna 1844–1856.
Michiel, Marcantonio, Notizia d'opere di disegno, Bassano 1800.
Michiels, Alfred, Histoire de la peinture flamande depuis des députs jusqu'en 1864 cet ouvrage contient l'histoire de la peinture hollandaise jusqu'à la séparation des deux écoles, Paris 1868–1876.
Michiels, Alfred, L'art flamand dans l'est et le midi de la France, Paris 1877.
Michiels, Alfred, Rubens et l´école d´Anvers, Paris 1854.
Mikovec, Ferdinand Břetislav, Das Cistercienserstift Hohenfurt in Böhmen, Wien, Olmüz 1858.
Mikovec, Ferdinand Břetislav, Das Schloß Brandeis an der Elbe, Prag 1861.
Mikovec, Ferdinand Břetislav, Die königliche Burg Karlstein in Böhmen, Wien [u.a.] 1858.
Mikovec, Ferdinand Břetislav, Katalog der Ausstellung böhmischer Alterthümer, unter d. Protectorate Sr. Excellenz d. Herrn Grafen Anton von Forgách, Prag 1861.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Milanesi, Gaetano [Hg.], Documenti per la storia dell'arte senese, Siena 1854–1856.
Milizia, Francesco, Memorie degli architetti antichi e moderni, Parma 1781.
Millin, Aubin Louis, Reise durch die Lombardey Mailand und seine Umgebungen, Karlsruhe 1825.
Millin, Aubin Louis, Reise durch die Lombardey Pavia, Piacenza, Parma, Modena, Mantua, Cremona und einige andere alt lombardische Städte, Karlsruhe 1825.
Minucius Felix, Marcus, Octavius. Corpvs scriptorvm ecclesiasticorvm Latinorvm; 2, Vindobonae [Wien] 1867.
Mirecourt, Eugène, Horace Vernet, Paris 1855.
Mirecourt, Eugène, Ingres, Paris 1855.
Mittheilungen aus dem Gebiete der kirchlichen Archäologie und Geschichte der Diöcese Trier, Trier 1856–1860.
Mommsen, Theodor, Die römische Chronologie bis auf Caesar, Berlin 1859.
Mommsen, Theodor, Geschichte des römischen Münzwesens, Berlin 1860.
Mommsen, Theodor, Römische Geschichte. Bis zur Schlacht von Pydna, Berlin 1854.
Mommsen, Theodor, Römische Geschichte. Von der Schlacht von Pydna bis auf Sullas Tod, Berlin 1855.
Mommsen, Theodor, Römische Geschichte. Von Sullas Tode bis zur Schlacht von Thapsus, Berlin 1856.
Montalembert, Charles Forbes de, Die Mönche des Abendlandes vom h. Benedikt bis zum h. Bernhard, Regensburg 1860.
Montalembert, Charles Forbes, Du vandalisme et du catholicisme dans l'art (fragmens), Paris 1839.
Monumenti artisticí e storici delle provincie Venete: Descritti dalla commíssione ístituita da S. A. Ferdinando Massimiliano governatore generale, Milano 1849.
Moore, Morris, Apollo e Marsia, Milano 1860.
Moore, Morris, H. R. H. Prince Albert and the Apollo and Marsays by Raphael, Paris 1859.
Morelli di Schönfeld, Carlo, Istoria della contea di Gorizia Osservazioni ed aggiunte di G. D. della Bona sopra alcuni passi dell'Istoria della contea di Gorizia di Carlo Morelli di Schönfeld, Gorizia 1855.
Morelli di Schönfeld, Carlo, Istoria della contea di Gorizia, L'epoca dall'anno 1500 all'anno 1600, Gorizia 1855.
Morelli di Schönfeld, Carlo, Istoria della contea di Gorizia, L'epoca dall'anno 1600 all'anno 1700, Gorizia 1855.
Morelli di Schönfeld, Carlo, Istoria della contea di Gorizia, L'epoca dall'anno 1700 all'anno 1790, Gorizia 1855.
Movers, Franz Carl, Die Phönizier. Untersuchungen über die Religion der Phönizier, mit Rücksicht auf die verwandten Götterdienste der heidnischen Israeliten, der Carthager, Syrer, Babylonier und Aegypter, Bonn 1841.
Movers, Franz Carl, Die Phönizier. Geschichte der Colonien, Bonn 1850.
Movers, Franz Carl, Die Phönizier. Politische Geschichte und Staatsverfassung, Bonn 1849.
Mugna, Pietro, I tre Pichler maestri in Gliptica, Vienna 1844.
Müller von Königswinter, Wolfgang, Vergangenheit und Zukunft der Kunst, Düsseldorf 1848.

Müller, Adalbert, Donaustauf und Walhalla, Regensburg 1852.
Müller, Eduard, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Breslau 1834–1837.
Müller, Johann Georg, Die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom fünften bis zum vierzehnten Jahrhundert, Trier 1835.
Müller, Johannes Heinrich, Deutsche Münzgeschichte bis zu der Ottonenzeit, Leipzig 1860.
Müller, Karl Otfried, C. Odofr. Muelleri De Phidiae vita et operibus commentationes tres, Gottingae 1827.
Müller, Karl Otfried, Geschichten hellenischer Stämme und Städte Orchomenos und die Minyer, Breslau 1844.
Müller, Karl Otfried, Geschichten hellenischer Stämme und Städte Erstes und zweites Buch, Breslau 1844.
Müller, Karl Otfried, Geschichten hellenischer Stämme und Städte Drittes und viertes Buch, Breslau 1844.
Müller, Karl Otfried, Karl Otfried Müller's kleine deutsche Schriften über Religion, Kunst, Sprache und Literatur, Leben und Geschichte des Alterthums, Breslau 1847.
Müller, Karl Otfried, Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie, Göttingen 1825.
Mündler, Otto, Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux, Paris 1850.
Münter, Friedrich, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825.
Müntz, Eugène, Études sur l'histoire des arts a Rome pendant le moyen-age, Rome 1881.
Murr, Christoph Gottlieb von, Die Mediceische Venus und Phryne, Dresden 1804.
Nägelé, Maximilian, Studien über altitalisches und römisches Staats- und Rechtsleben als Vorschule der römischen Staats- und Rechtsgeschichte, Schaffhausen 1849.
Nagler, Georg Kaspar [Bearb.], Neues allgemeines Künstler-Lexicon, München 1835–1852.
Nanni, Francesco, Il forestiere in Ravenna, Ravenna 1821.
Neale, John Mason, Du symbolisme dans les églises du Moyen-Age, Tours 1847.
Neander, August, Allgemeine Geschichte der christlichen Religion und Kirche welche die Geschichte der christlichen Religion und Kirche in den drei ersten Jahrhunderten enthält, Gotha 1856.
Neander, August, Allgemeine Geschichte der christlichen Religion und Kirche welche die Geschichte der christlichen Religion und Kirche von Gregor dem Großen bis Gregor VII. enthält, Gotha 1856.
Neigebaur, Johann Daniel Ferdinand, Dacien, Kronstadt 1851.
Neigebaur, Johann Daniel Ferdinand, Regum langobardorum leges de structoribus quas C. Baudius a Vesne primus edebat Carolus Promis commentariis auxit, Monachii 1853.
Neigebaur, Johann Daniel Ferdinand [Hg.], Edicta regum langobardorum quas Comes Baudi a Vesme in genuinam formam restituit, München 1855.
Neustätter, Louis, Mittheilungen über die Londoner Kunst-Ausstellung und die englischen Kunstverhältnisse. Vortrag gehalten in der Geschäftsversammlung der Wiener Künstler-Genossenschaft am 7. Februar, Wien 1863.
Newton, Charles Thomas, A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus, and Branchidae, London 1862.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Newton, Charles Thomas, A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus, and Branchidae Plates, London 1862.
Nibby, Antonio, Roma nell'anno MDCCCXXXVIII, Roma 1838–1841.
Niebuhr, Marcus von, Geschichte Assur's und Babel's seit Phul, Berlin 1857.
Niedermayer, Andreas, Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg, Landshut 1857.
Nitsch, Paul Friedrich Achat, Beschreibung Des Häuslichen, Wissenschaftlichen, Sittlichen, Gottesdienstlichen, Politischen Und Kriegerischen Zustandes Der Römer Nach Den Verschiedenen Zeitaltern Der Nation, Wien 1792–1793.
Nitsch, Paul Friedrich Achat, Neues mythologisches Wörterbuch, A–H, Leipzig 1821.
Nitsch, Paul Friedrich Achat, Neues mythologisches Wörterbuch, J–Z, Leipzig 1821.
Normand, Charles Pierre Joseph, Vergleichende Darstellung der architectonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister, Potsdam 1836.
Northcote, James Spencer, Die römischen Katakomben, die Begräbnisplätze der ersten Christen in Rom. Sammlung von klassischen Werken der neuern katholischen Literatur Englands in deutscher Übersetzung; 10, Köln 1857.
Novalis, Novalis Schriften, Berlin 1815.
Odorici, Federico, Antichità cristiane di Brescia, Brescia 1845.
Odorici, Federico, Codice diplomatico bresciano dal quarto secolo fino all'era nostra, Brescia 1856.
Oescher, Leopold, Notizen aus der Geometrie, Wien 1848.
Orendi, Johann, Die letzten Ausläufer des romanischen Baustyles in Siebenbürgen, nachgewiesen an einigen Kirchen des Burzenlandes Programm des evangelischen Gymnasiums in Schässburg; 1858/59, Kronstadt 1859.
Orti Manara, Giovanni Girolamo, Cenni storici e documenti che risguardano Cangrande I. della Scala, signore di Verona, Verona 1853.
Orti Manara, Giovanni Girolamo, Dell'antica basilica di S. Zenone-Maggiore in Verona, Verona 1839.
Orti Manara, Giovanni Girolamo, Delle avventure di Adelaide sposa di Ottone I. di Sassonia e delle notizie dei Castelli di Garda e di Canossa, Verona 1844.
Orti Manara, Giovanni Girolamo, Di due antichissimi tempi cristiani veronesi, Verona 1840.
Orti Manara, Giovanni Girolamo, La penisola di Sirmione sul lago di Garda, Verona 1856.
Orti Manara, Giovanni Girolamo, L'antico battistero della santa chiesa veronese, Verona 1856.
Orti Manara, Girolamo Girolamo, Intorno all'antico battistero della santa chiesa Veronese, Verona 1843.
Osten, Friedrich, Die Bauwerke in der Lombardei vom 7ten bis zum 14ten Jahrhundert, Darmstadt 1846.
Ozanam, Frédéric, Italiens Franciskaner-Dichter im dreizehnten Jahrhunderte, Münster 1853.
Palgrave, Francis Turner, Handbook to the fine art collections in the International Exhibition of 1862, London and Cambridge 1862.
Palmgren, K.-E., Sur l'importance du travail manuel dans l'éducation, Stockholm 1882.
Panofka, Theodor Sigismund, Griechinnen und Griechen, Berlin 1844.
Papencordt, Felix, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, Paderborn 1857.
Papers on picture flaying at the National Gallery [aus: Weekly dispatch], London 1867.

Pappus, Leonhard, Des Leonhard Pappus epitome rerum germanicarum Ab anno MDCXLI ad annum MDCXLVIII, Wien 1858.
Parthey, Gustav, Das Alexandrinische Museum, Eine von der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin im Juli 1837 gekrönte Preisschrift; Mit einem Plane von Alexandrien, Berlin 1838.
Parthey, Gustav, Wanderungen durch das Nilthal, Berlin 1840.
Passavant, Johann David, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana, Heidelberg u.a. 1820.
Passavant, Johann David, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839–1858.
Passerini, Luigi, Curiosità storico-artistiche Fiorentine, Firenze 1866.
Patera, Adolf [Hg.], Das Buch der Prager Malerzeche, Prag 1878.
Paulus Diaconus, Paul Warnefried's, Diakons von Forum-Julii, Geschichte der Langobarden, Hamburg 1838.
Pausanias, Graeciae descriptio, Lipsiae 1822.
Pausanias Pausaniu, Tēs Hellados perihēgēsis, Lipsiae 1822.
Peinture murale: Chambre des représentants de Belgique, Bruxelles 1863.
Perger, Anton von, Die Wiener Kunstvereinsblätter, Wien 1846.
Permaneder, Michael, Die kirchliche Baulast oder die Verbindlichkeit der baulichen Erhaltung und Wiederherstellung der Cultus-Gebäude, München 1856.
Perrot, Georges, Souvenirs d'un voyage en Asie Mineure, Paris 1867.
Pervanoglu, Peter, Die Grabsteine der alten Griechen, Leipzig 1863.
Petersen, Christian, Die Feste der Pallas Athene in Athen und der Fries des Parthenon, Hamburg 1855.
Petrovics, Demeter, Andeutungen über Bildgießerei nach der Methode der Alten, in ihrem Verhältnisse zur Galvanoplastik und der Bildgießerei-Methode unserer Zeit, Wien 1845.
Pfau, Ludwig, Freie Studien, Stuttgart 1866.
Philostratus, Flavius, Philostratorum Imagines et Callistrati Statuae, Lipsiae 1825.
Piazza, Giuseppe, La R. Basilica di S. Marco, Venezia 1835.
Picenardi, Giuseppe, Nuova guida di Cremona, Cremona 1820.
Pichler, Fritz, Ueber steirische Heroldsfiguren, Grätz [Graz] 1862.
Pictet, Adolphe, Du beau dans la nature, l'art et la poésie, Paris 1856.
Piles, Roger, Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, Leipzig 1760.
Pintoricchio [Ill.], Di Bernardino Pinturicchio, Perugia 1837.
Piper, Ferdinand, Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert, Weimar 1847.
Piper, Ferdinand, Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert, Weimar 1851.
Pirckheimer, Willibald, Wilibald Pirkheimers Aufenthalt zu Neunhof, Nürnberg 1828.
Pirona, Jacopo, Pei monumenti storici del Friuli Discorso II. tenuto nell'Accademia di Udine il di 4 Agosto 1833, Udine 1833.
Planche, Gustave, Rubens, aus: Revue de deux mondes, Paris 1854, S. 210–240.
Platner, Ernst Zacharias, Beschreibung der Stadt Rom Allgemeiner Theil, Stuttgart 1829.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Platner, Ernst Zacharias, Beschreibung der Stadt Rom. Capitol und Forum, Palatin, Aventin und Caelius nebst ihren Umgebungen, Stuttgart 1837.
Platner, Ernst Zacharias, Beschreibung der Stadt Rom. Das Marsfeld, die Tiberinsel, Trastevere und der Janiculus, Stuttgart 1842.
Platner, Ernst Zacharias, Beschreibung der Stadt Rom. Das vaticanische Gebiet und die vaticanischen Sammlungen, Stuttgart 1832.
Platner, Ernst Zacharias, Beschreibung der Stadt Rom. Das vaticanische Gebiet und die vaticanischen Sammlungen, Stuttgart 1834.
Platner, Ernst Zacharias, Beschreibung der Stadt Rom. Die Foren, der Esquilin, Viminal, Quirinal und Pincius nebst ihren Umgebungen, Stuttgart 1838.
Platner, Ernst Zacharias, Beschreibung Roms. Ein Auszug aus der Beschreibung der Stadt Rom; mit einem lithographischen Plan der Stadt, Stuttgart 1845.
Plinius Caecilius Secundus, Gaius, C. Plinii Caecilii Secundi Epistolarvm libri decem Eiusdem gratiarum actio sive Panegyricus. Cum adnotationesbus perpetuis Io. Matthiae Gesneri qui etiam vitam Plinii et indices avctiores emendatioresqve dedit, Lipsiae 1770.
Plinius Secundus, Gaius, C. Plini Secundi naturalis historiae libri XXXVII, Hamburg 1851.
Plinius Secundus, Gaius, Chrestomathia Pliniana, Berlin 1857.
Plutarchus, Ex Plutarchi operibus excerpta, quae ad artes spectant Lipsia; Coburgium 1805.
Porro, Cleto, Il Santuario dell'Incoronata in Lodi, Lodi 1841.
Potthast, August [Übers.], Leben der Aebte Gallus und Otmar von Sanktgallen. Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit; [4]. Achtes Jahrhundert; 1, Berlin 1857.
Pratobevera, Eduard, Die keltischen und römischen Antiken in Steiermark Gratz, [Graz] 1856.
Pritz, Franz Xaver, Geschichte des Landes ob der Enns von der ältesten bis zur neuesten Zeit, Linz 1846.
Prudentius Clemens, Aurelius, Aurelii Prudentii Clementis V. C. Opera Omnia, Parma 1788.
Püchler, Veit, New und Alter SChreibCalender, auffs Jahr nach der Geburt vnsers Heyland und Seeligmachers JESUS CHRISTUS, M. DC. LIX., Wien [1658].
Pugin, Augustus Welby, Northmore Les vrais principes, de l'architecture ogivale ou chrétienne, Bruges 1850.
Pungileoni, Luigi, Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino, Urbino 1829.
Puttrich, Ludwig, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, Leipzig 1843–1850.
Quandt, Johann Gottlob von, Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien, Leipzig 1850.
Quast, Ferdinand von, Die Entwicklung der kirchlichen Baukunst des Mittelalters, Berlin 1858.
Quast, Ferdinand von, Die romanischen Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speier, Worms, Berlin 1853.
Quast, Ferdinand von, Reihenfolge und Charakteristik der vorzüglichsten Bauwerke des Mittelalters in Regensburg, Berlin 1852.
Quast, Ferdinand von, Über Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen, Berlin 1853.
Quast, Ferdinand von, Zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg, Berlin 1850.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme, Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Bonarroti, Paris 1835.
Quintilianus, Marcus Fabius, De institutione oratoria libri duodecim, Hannoverae 1826.
Raczyński, Atanazy, Les arts en Portugal, Paris 1846.
Radowitz, Josef Maria, Gesammelte Schriften, Berlin 1852.
Radowitz, Joseph Maria, Ikonographie der Heiligen, Berlin 1834.
Raffaello Sanzio [Ill.], Raccolta delle opere di Raffaello, [o. O.] 1841.
Rafn, Carl Christian, Inscription runique du Pirée, Copenhague 1856.
Rahn, Johann Rudolf, Das Psalterium Aureum von Sanct Gallen, St. Gallen 1878.
Ramee, Daniel, Histoire generale de l'architecture, Paris 1860.
Ranalli, Ferdinando, Storia delle belle arti in Italia Biblioteca dell'italiano; 4, Firenze 1845.
Ranke, Wilhelm, Die Verirrungen der christlichen Kunst, Breslau 1855.
Ransonnet, Karl, Ueber die heilige Justina, von Moretto in der kaiserlichen Bildergallerie in Wien, Wien 1844.
Rathgeber, Georg, Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1844.
Ravaisson-Mollien, Charles, Les écrits de Léonard de Vinci, Paris 1881.
Redtenbacher, Ferdinand, Geistige Bedeutung der Mechanik und geschichtliche Skizze der Entdeckung ihrer Principien, München 1879.
Redtenbacher, Rudolf, Sammlung ausgewählter Bautischler-Arbeiten der Renaissance in Italien, Carlsruhe 1875.
Redtenbacher, Rudolf, Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst, Leipzig 1881.
Redtenbacher, Rudolf, Tektonik, Wien 1881.
Rehdantz, Carl [Übers.], Die Jahrbücher von Fulda und Xanten. Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit: [5]. Neuntes Jahrhundert; 9, Berlin 1852.
Reichardt, Carl Friedrich, Zur Begründung einer Allgemeinen Bauordnung in Sanitäts-, Sicherheits-, Verkehrs- und Aesthetischer Beziehung, Hamburg 1863.
Reichensperger, August, Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart, Trier 1852.
Reinsberg-Düringsfeld, Ida von, Reise-Skizzen aus Dalmatien, Prag 1857.
Renaldis, Girolamo, Della Pittura Friulana, Udine 1798.
Retberg, Ralf von, Nürnberger Briefe, Hannover 1846.
Retberg, Ralf von, Nürnberg's Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt, Stuttgart 1854.
Reumont, Alfred von, Die Jugend Caterina's de' Medici, Berlin 1854.
Reumont, Alfred von, Ein Beitrag zum Leben Michel Angelo Buonaroti's, Stuttgart [u.a.] 1834.
Reynolds, Joshua, Discours prononces, Paris 1787.
Reynolds, Joshua, The works of Sir Joshua Reynolds, London 1798.
Rheinwald, Friedrich H., Die kirchliche Archäologie, Berlin 1830.
Rhode, Johann Gottlieb, Ueber Alter und Werth einiger morgenländischen Urkunden, in Beziehung auf Religion, Geschichte und Alterthumskunde überhaupt, Breslau 1817.
Ricci, Amico, Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII, Modena 1857.
Richardson, Jonathan, Traité De La Peinture Et De La Sculpture 3.2. Description De Divers Fameux Tableaux, Desseins, Statues, Bustes, Bas-reliefs &c., Amsterdam 1728.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Ridolfi, Carlo, Le Maraviglie Dell' Arte, Ouero Le Vite De Gl'Illustri Pittori Veneti, E Dello Stato, Venedig 1648.
Rinuccini, Filippo, Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460, Firenze 1840.
Rio, Alexis François, De l'art chrétien, Paris 1861–1867.
Ritter, Carl, Die Stupa's (Topes) oder die architectonischen Denkmale an der Indo-Baktrischen Königsstraße und die Colosse von Bamiyan, Berlin 1838.
Ritter, Joseph Ignaz, Handbuch der Kirchengeschichte, Bonn 1851.
Robertson, William, Dr. Wilhelm Robertson's Geschichte der Regierung Kaiser Carls des Fünften nebst einem Abrisse des Wachsthums und Fortgangs des gesellschaftlichen Lebens in Europa bis auf den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts; Bibliothek historischer Classiker aller Nationen; 30, Wien 1819.
Robinson, John Charles, Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediaeval, renaissance, and more recent periods, on loan at the South Kensington Museum, June 1862, London 1863.
Robolotti, Francesco, Dei documenti storici e letterarj de Cremona, Cremona 1857.
Rochette, Désiré Raoul, Le catacombe di Roma, Milano 1841.
Rochette, Désiré Raoul, Lettres archéologiques sur la peinture des Grecs, Paris 1840.
Ronchaud, Louis de, Phidias, Paris 1861.
Roritzer, Matthäus, Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, Trier 1845.
Rosa, Gabriele, De' Pelasgi in Italia e di alcune loro divinita, Milano 1847.
Roscher, Wilhelm Heinrich, Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen und Römer. Apollon und Mars, Leipzig 1873.
Roscher, Wilhelm Heinrich, Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen und Römer. Juno und Hera, Leipzig 1875.
Roscoe, William, Leben und Regierung des Papstes Leo des Zehnten, Leipzig 1806–1808.
Roscoe, William, Wilhelm Roscoe's Lorenz von Medici, Nebst Lorenzen's Bildniß, Berlin 1797.
Rosenthal, C. A., Die ältesten Völker bis einschliesslich die Aegypter, Berlin 1841.
Rosenthal, C. A., Die Baukunst des Mittelalters und der neuern Zeit, Berlin 1850.
Rosini, Giovanni, Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa, Pisa 1829.
Roskoff, Georg Gustav, Die Simsonssage nach ihrer Entstehung, Form und Bedeutung und der Heraclesmythus, Leipzig 1860.
Rösler, Robert, Das vorrömische Dacien, Wien 1864.
Ross, Ludwig, Das Theseion und der Tempel des Ares in Athen, Halle 1852.
Ross, Ludwig, Die Pnyx und das Pelasgikon in Athen, Braunschweig 1853.
Ross, Ludwig, Kleinasien und Deutschland, Halle 1850.
Rossignol, Jean Pierre, Des artistes homériques ou histoire critique des artistes qui figurent dans l´Iliade et dans l´Odyssée, Paris 1861.
Roßbach, Johann Joseph, Vom Geiste der Geschichte der Menschheit. Geschichte der Familie, Würzburg 1859.
Rothbart, Ferdinand, Facsimiles nach seltenen Stichen, Radirungen und Handzeichnungen älterer Meister aus dem Königl. Kupferstich-Cabinet in München, München 1876.
Rubeis, Bernardo Maria, Fr. Jo. Fran. Bernardi Mariæ De Rubeis … Dissertationes Duæ: Prima De Turranio, Seu Tyrannio Rufino Monacho et Presbytero. Altera De vetustis Liturgicis ali-

isque sacris Ritibus, qui vigebant olim in aliquibus Forojuliensis Provinciæ Ecclesiis, Venetiis 1754.
Rudolfus Fuldensis, Die Uebertragung des h. Alexander. Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit; [5]. Neuntes Jahrhundert; 7 = [Lfg. 29], Berlin 1856.
Rühs, Friedrich, Handbuch der Geschichte des Mittelalters. Bildungsbibliothek für Nichtstudierende, Wien 1817.
Rumohr, Carl F., Italienische Forschungen, Berlin 1827–1831.
Ruperti, Georg Friedrich Franz, Handbuch der römischen Alterthümer. Verfassung des römischen Staats, Hannover 1842.
Ruperti, Georg Friedrich Franz, Handbuch der römischen Alterthümer. Regierung und Verwaltung des römischen Staats, Hannover 1843.
Ruperti, Georg Friedrich Franz, Handbuch der römischen Alterthümer. 1. Länder des römisches Reichs. Die Hauptstadt Rom. 2. Das römische Volk ohne Beziehung auf den Staat, Hannover 1841.
Ruskin, John, Giotto and his works in Padua, London 1854.
Ruskin, John, The stones of Venice. The fall, London 1853.
Ruskin, John, The stones of Venice. The foundations, London 1858.
Ruskin, John, The stones of Venice. The sea-stories, London 1853.
Rüstow, Wilhelm, Geschichte des griechischen Kriegswesens von der ältesten Zeit bis auf Pyrrhos, Aarau 1852.
Ryff, Walther Hermann, Der Architectuer fuernemmbsten, notwendigsten, angehörigen mathematischen und mechanischen Künst, eygentlicher Bericht, und verstendliche Unterrrichtung, zu rechtem Verstandt der Lehr Vitruvij, in drey fuerneme Buecher abgetheilet, Nürnberg 1558.
Sacchi, Luigi, Studii intorno alla storia civile delle arti belle in Italia, Milano 1856.
Sacken, Eduard von, Das Grabfeld von Hallstatt in Oberösterreich und dessen Alterthümer, Wien 1868.
Sacken, Eduard von, Die Kunstdenkmale des Mittelalters zu Maria-Laach und zu Eggenburg in Unteroesterreich, Wien 1848.
Sacken, Eduard von, Die römische Stadt Carnuntum, [Wien] 1852.
Sacken, Eduard von, Über die vorchristlichen Culturepochen Mitteleuropa's und die Quellen der deutschen Urgeschichte, Wien 1862.
Sagredo, Agostino, Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia, Venezia 1856.
Salazaro, Demetrio, Pensieri e proposte, Napoli 1878.
Saltini, Guglielmo Enrico, I disegni di Raffaello da Urbino che si conservano nelle gallerie fiorentine, Urbino 1874.
Sand, Maurice, Masques et bouffons, Paris 1860.
Sandrart, Joachim, Teutsche Academie, Nürnberg 1675.
Sanudo, Marin, Descrizione della Patria del Friuli, Venezia 1853.
Saulcy, Félicien de, Histoire de l'art Judaique, Paris 1858.
Schack, Adolf Friedrich von, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien, Berlin 1865.
Schadow, Gottfried, Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, Berlin 1849.
Schadow, Wilhelm von, Der moderne Vasari, Berlin 1854.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Schasler, Max, Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin, Berlin 1854.
Schenckendorff, Emil von, Der praktische Unterricht, eine Forderung der Zeit an die Schule, Breslau 1880.
Schillbach, Carl Moritz Richard, Über das Odeion des Herodes Attikos, Jena 1858.
Schinkel, Carl Friedrich, Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen; Mitgetheilt und mit einem Verzeichniß sämmtlicher Werke Schinkel's versehen, Berlin 1862.
Schlegel, Friedrich, Friedrich Schlegels Geschichte der alten und neuen Litteratur, Frankfurt am Main 1812.
Schleiermacher, Friedrich, Friedrich Schleiermacher's sämmtliche Werke. Philosophische und vermischte Schriften, Berlin 1846.
Schloß Stern (hg. von der Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale), Wien 1879.
Schlosser, Friedrich Christoph, Geschichte der bilderstürmenden Kaiser des oströmischen Reichs, Frankfurt am Main 1812.
Schmidt, Julian, Geschichte der Romantik in dem Zeitalter der Reformation und der Revolution, Leipzig 1848.
Schnaase, Carl, Altchristliche und muhamedanische Kunst. Geschichte der bildenden Künste/von Carl Schnaase; 3, Düsseldorf 1844.
Schnaase, Carl, Das Mittelalter Italiens. Geschichte der bildenden Künste/von Carl Schnaase; 7,1, Düsseldorf 1864.
Schnaase, Carl, Die Spätzeit des Mittelalters bis zur Blüthe der Eyck'schen Schule. Geschichte der bildenden Künste/von Carl Schnaase; 6, Düsseldorf 1861.
Schnaase, Carl, Die Völker des Orients. Geschichte der bildenden Künste/von Carl Schnaase; 1, Düsseldorf 1843.
Schnaase, Carl, Entstehung und Ausbildung des gothischen Styls. Geschichte der bildenden Künste/von Carl Schnaase; 5, Düsseldorf 1856.
Schnaase, Carl, Geschichte der bildenden Künstler im Mittelalter. Geschichte der bildenden Künste/von Carl Schnaase; 4,1, Düsseldorf 1850.
Schnaase, Carl, Griechen und Römer. Geschichte der bildenden Künste/von Carl Schnaase; 2, Düsseldorf 1843.
Schnaase, Carl, Niederländische Briefe, Stuttgart 1834.
Schömann, Georg Friedrich, Winckelmann und die Archäologie, Greifswald 1845.
Schömann, Georg Friedrich, Das Ideal der Hera, Greifswald 1847.
Schömann, Georg Friedrich, Das sittlich-religiöse Verhalten der Griechen in der Zeit ihrer Blüthe Greifswald 1848.
Schönherr, D., Paul Dax [Innsbruck].
Schorn, Ludwig, Ueber die Studien der griechischen Künstler, Heidelberg 1818.
Schoy, Auguste, Hans Vredeman de Vries, Bruxelles 1876.
Schoy, Auguste, La cheminée du franc de bruges et le portail de la chambre échevinale a l'Hotel de Ville d'Audenarde, Bruxelles 1876.
Schoy, Auguste, Lambert Lombard, Bruxelles 1876.

Schreiber, Heinrich, Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg im Breisgau, Freiburg im Breisgau 1820.
Schuchardt, Christian, Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke, Leipzig 1851.
Schulz, Heinrich Wilhelm, Karl-Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften, Leipzig 1844.
Schulz, Johannes, Die byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, Aachen 1884.
Schwenck, Conrad, Etymologisch-mythologische Andeutungen, Elberfeld 1823.
Scott, George Gilbert, Remarks on secular and domestic architecture, London 1857.
Seguso, Angelo, Delle sponde marmoree o vere dei pozzi e degli antichi edifizii della Venezia marittima, Venezia 1859.
Seidel, Carl, Charinomos Beiträge zur Theorie und Geschichte der schönen Künste, Leipzig 1825–1828.
Selvatico, Pietro, Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine, Venezia [u.a.] 1852.
Selvatico, Pietro, L´arte antica, Venezia 1852.
Selvatico, Pietro, L´arte del medio evo e dei tempi moderni, Venezia 1856.
Selvatico, Pietro, Scritti d'arte, Firenze 1859.
Selvatico, Pietro, Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sino ai nostri giorni, Venezia 1847.
Selvatico, Pietro, Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti, Padova 1836.
Semper, Gottfried, Über den Bau evangelischer Kirchen, Leipzig 1845.
Sharpe, Samuel, Geschichte Egyptens, Leipzig 1858.
Shaw, Henry [Ill.], Illuminated ornaments, London 1833.
Sickler, Friedrich, Geschichte der von den Griechen, Persern und Römern erbeuteten und weggeführten Kunstwerke, Gotha 1803.
Siebenkees, Johann Philipp, Ueber den Tempel und die Bildsäule des Jupiters zu Olympia. Ein antiquarischer Versuch, Nürnberg 1795.
Sighart, Joachim, Albertus Magnus, Regensburg 1857.
Sighart, Joachim, Der Dom zu Freising, Landshut 1852.
Sighart, Joachim, Die Frauenkirche zu München, Landshut 1853.
Sillig, Julius, Catalogus artificum, Dresdae [u.a.] 1827.
Simonis, Johann, Lexicon manuale Hebraicum et Chaldaicum in Veteris Testamenti libros, Lipsiae 1828.
Simonyi, Ludwig von, Das lombardisch-venezianische Koenigreich, Mailand 1846.
Sokołowski, Maryan, Ruiny na Ostrowie Jeziora Lenicy, Krakow 1876.
Solger, Karl Wilhelm, Ferdinand Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Leipzig 1826.
Sonklar, Karl von, Graphische Darstellung der Geschichte der Malerei, Wien 1853.
Sophokles Werke: Sophokles' Elektra, Antigone, rasender Ajas, Philoktetes, Leipzig 1850.
Sophokles Werke: Sophokles' König Oedipus, Oedipus auf Kolonos, Trachinerinnen, Fragmente, Leipzig 1851.
Sophokles, Tragoedien Aias, Philoktetes, Weimar 1825.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Sophokles, Tragoedien Antigone – Bruchstücke, nebst dem Leben des Sophokles und einem Wort- und Sach-Register über alle acht Bändchen, Weimar 1826.
Sophokles, Tragoedien Elektra, Leipzig 1837.
Sophokles, Tragoedien Koenig Oidipus, Oidipus auf Kolonos, Weimar 1826.
Sophokles, Tragoedien Vollständiges Sophokleisches Wörterverzeichniss A–K, A–Omega, Weimar 1829.
Speckter, Erwin, Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien, Leipzig 1846.
Springer, Anton, Die bildenden Künste der Gegenwart, Braunschweig 1874.
Springer, Anton, Die geschichtliche Malerei in der Gegenwart, Prag 1846.
Springer, Anton, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter, Leipzig 1880.
Springer, Anton, Kunstkenner und Kunsthistoriker, Leipzig 1881.
Springer, Anton, Paris im dreizehnten Jahrhunderte, Leipzig 1856.
Springer, Anton, Rafaels Disputa, Bonn 1860.
Springer, Anton, Ueber das Gesetzmäßige in der Entwickelung der bildenden Künste, Leipzig 1873.
Springer, Anton Heinrich, De artificibvs monachis et laicis medii aevi, Bonnae 1861.
Stahr, Adolf, Die Kolosse der Dioskuren von Monte Cavallo im Neuen Museum zu Berlin, Berlin 1853.
Stahr, Adolf, Ein Jahr in Italien, Oldenburg 1847–1848.
Stark, Carl Bernhard, Archäologische Studien zu einer Revision von Müllers Handbuch der Archäologie, Wetzlar 1852.
Stark, Carl Bernhard, Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung, Leipzig 1863.
Stark, Carl Bernhard, Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich, Jena 1855.
Steiner, Maximilian, Ueber den Amazonen-Mythus in der antiken Plastik, Leipzig 1857.
Steinhauser, Adolf Maximilian von, Ueber Kirchen und Kirchenbau in Salzburg, Salzburg 1884.
Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, Paris 1854.
Stephens, John Lloyd, Begebenheiten auf einer Reise in Yucatan, Leipzig 1853.
Stetten, Paul, Kunst- Gewerb -und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1779–1788.
Stieglitz, Christian Ludwig, Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst, Leipzig 1834.
Stieglitz, Christian Ludwig, Geschichte der Baukunst der Alten, Leipzig 1792.
Stier, Rudolf, Polyglotten-Bibel zum praktischen Handgebrauch. Das Neue Testament unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi = Hē kainē diathēkē, Bielefeld 1846.
Stier, Rudolf, Polyglotten-Bibel zum praktischen Handgebrauch Die fünf Bücher Mosis = Ḥamiššā ḥummešê tôrā, Bielefeld 1847.
Stirling, Maxwell William, Das Klosterleben Kaiser Karls des Fünften, Leipzig 1853.
Stirling, Maxwell William, Velazquez et ses oeuvres, Paris 1865.
Stirling, Maxwell William, Velazquez und seine Werke, Berlin 1856.
Stoy, Karl Volkmar, Album des Seminars an der Universität Jena, Leipzig 1858.
Strabo, Strabo's Erdbeschreibung, Stuttgart 1856–1860.
Stroganov, Sergej G., Stroganovskij ikonopisnyj licevoj podlinnik, Moskva 1869.
Strunz, Franz, Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt, Wien 1808.

Stuart, James, Die Alterthümer von Athen, Darmstadt 1829–1833.
Stuhr, Peter Feddersen, Allgemeine Geschichte der Religionsformen der heidnischen Völker. Die Religionssysteme der Hellenen in ihrer geschichtlichen Entwicklung bis auf die makedonische Zeit Leipzig 1850.
Stuhr, Peter Feddersen, Allgemeine Geschichte der Religionsformen der heidnischen Völker. Die Religionssysteme der heidnischen Völker des Orients, Leipzig 1847.
Sulpicius Severus, Sulpicii Severi libri qui supersunt Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum; 1, Vindobonae 1866.
Swerts, Jan, Souvenirs d´un voyage artistique en Allemagne, Anvers 1858.
Tarbé, Louis Hardouin Prosper, Notre-Dame de Reims, Reims 1852.
Temanza, Tommaso, Antica Pianta Dell'inclita Citta Di Venetia Delineata Circa La Meta Del XII Secolo, Ed ora per la prima volta pubblicata, ed illustrata. Dissertazione Topografico-Storico-Critica, Venezia 1781.
Terenzio, Pietro, D'un monumento scoperto l'anno 1839 nella cattedrale di Pavia e delle memorie cibeliache di detta città, Pavia 1848.
Texier, Dictionnaire d'orfévrerie, de gravure et de ciselure chrétiennes, Paris.
Texier, Manuel d'épigraphie suivie du recueil des inscriptions du Limousin, Poitiers 1851.
Theganus Treverensis, Kaiser Ludwigs des Frommen Leben. Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit; [5], IX. Jahrhundert; 4, Berlin 1850.
Thiersch, Friedrich, Über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, München 1829.
Thiersch, Friedrich Wilhelm, Ueber das Erechtheum auf der Burg von Athen Abhandlungen der I. Classe der Akademie der Wissenschaften; 6,1,3, München 1849/50.
Thiersch, Friedrich Wilhelm, Allgemeine Aesthetik in akademischen Lehrvorträgen, Berlin 1846.
Thionville, Guérin de, Gedrängter Abriss der Münz-, Maass- und Gewichtkunde der neueren Zeiten und des Alterthumes, Güns 1834.
Thoré, Théophile, Musées de la Hollande, Paris 1858–1860.
Thoré, Théophile E., Trésors d'art en Angleterre, Bruxelles [u.a.] 1860.
Thucydides, Thucydides Geschichte des Peloponnesischen Kriegs. Erstes [bis Viertes] Bändchen, Stuttgart 1827.
Thucydides, De bello Peloponnesiaco, Lipsiae 1821–1841.
Thucydides, Thucydides Geschichte des Peloponnesischen Kriegs. Fünftes [bis Achtes] Bändchen, Stuttgart 1828/29.
Thun, Franz, Vorschläge zur Reorganisierung des öffentlichen Baudienstes in Österreich, Prag 1861.
Ticozzi, Stefano, Vite dei pittori Vecelli di Cadore Libri quattro, Milano 1817.
Tieck, Ludwig, Phantasien ueber die Kunst, für Freunde der Kunst, Hamburg 1799.
Tikkanen, J. J., Der malerische Styl Giotto's, Helsingfors 1884.
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, Aus meinem Leben, Braunschweig 1861.
Tobler, Titus, Bethlehem in Palästina, St. Gallen [u.a.] 1849.
Trendelenburg, Friedrich Adolf, Niobe, Berlin 1846.
Troche, N.-M., La Sainte-Chapelle de Paris, Paris 1853.
Turotti, Felice (Hg.), Leonardo da Vinci e la sua scuola, Milano 1857.
Tzschirner, Heinrich Gottlieb, Der Fall des Heidenthums, Leipzig 1829.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Uechtritz, Friedrich von, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, Düsseldorf.
Uhlemann, Max, Handbuch der gesammten ägyptischen Alterthumskunde. Chronologie und Geschichte der alten Aegypter, Leipzig 1858.
Uhlemann, Max, Handbuch der gesammten ägyptischen Alterthumskunde. Die Literatur der alten Aegypter an Beispielen erklärt und erläutert, Leipzig 1858.
Ulrichs, Heinrich N., Reise über Delphi durch Phocis und Boeotien bis Theben. Mit zwei Plänen, Bremen 1840.
Una visita alla Certosa presso Pavia, Milano 1850.
Unger, F.-W., La miniature irlandaise, Zürich 1841.
Unger, Friedrich Wilhelm, Die Bauten Constantin's des Grossen am heiligen Grabe zu Jerusalem, Göttingen 1863.
Unger, Manasse, Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei alter und neuester Kunst, Leipzig 1865.
Urlichs, Ludwig von, Die Apsis der alten Basiliken, Greifswald 1847.
Urlichs, Ludwig von, Skopas, Greifswald 1863.
Uschold, Johann Nepomuk, Geschichte des Trojanischen Krieges, Stuttgart [u.a.] 1836.
Valentinelli, Giuseppe, Catalogo dei marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana di Venezia, Venezia 1863.
Vaux, William S. W., Niniveh und Persepolis, Leipzig 1852.
Venanzio, Girolamo, Saggio di estetica, Portogruaro 1857.
Venezia e le sue Lagune, Descrizione della cittá, Venezia 1847.
Venezia e le sue Lagune, Notizie della laguna di Venezia, Venezia 1847.
Venezia e le sue Lagune, Storia civile e politica, Venezia 1847.
Venezia e le sue Lagune, Zecca e monete di Venezia, Venezia 1847.
Vergilius Maro, Publius, Les Géorgiques, Paris [1794].
Vergilius Maro, Publius, Opera Aeneidos L. I–VI continens, Lipsiae 1845.
Vergilius Maro, Publius, Opera Aeneidos L. VII–XII Carmina minora quae vulgo Virgilio adscribuntur et indicem rerum in commentario expositarum continens, Lipsiae 1846.
Vergilius Maro, Publius, Opera Bucolica et Georgica atque dissertationem de Virgilii vita et carminibus continens, Lipsiae 1845.
Verneilh, Felix de, L'architecture byzantine en France, Paris 1851.
Verzeichniss der bei der ersten allgemeinen deutschen Kunst-Ausstellung in München befindlichen Kunstwerke, München 1854.
Villard de Honnecourt, Album de Villard de Honnecourt, architecte de XIIIe siècle, Paris 1858.
Vincenti, Carl Ferdinand von, Wiener Kunst-Renaissance, Wien 1876.
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, Lettres adressées d'Allemagne à M. Adolphe Lance, architecte, Paris 1856.
Vischer, Friedrich Theodor, Kritische Gänge, Stuttgart 1863–1873.
Vischer, Friedrich Theodor, Ueber das Erhabene und Komische, Stuttgart 1837.
Vischer, Friedrich Theodor, Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst, Zürich 1858.
Vitet, L., L'Académie Royale de peinture et de sculpture, Paris 1861.
Vitruvius, 2. Commentariorum partem priorem tenens, Lipsiae 1808.
Vitruvius, Commentariorum partem posteriorem tenens, Lipsiae 1808.

Vitruvius, De architectura, Lipsiae 1807.
Vitruvius, Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst, Leipzig 1796.
Vitruvius, Vitruvii de architectura, Leipzig 1870.
Vitruvius, Zehen Bücher von der Architectur und künstlichem Bawen, Basel 1575.
Vogel, Albrecht, Der Kaiser Diokletian, Gotha 1857.
Voigt, Johannes, Hildebrand als Papst Gregorius der Siebente und sein Zeitalter, Bibliothek historischer Classiker aller Nationen; 28, Wien 1819.
Völcker, Karl Heinrich Wilhelm, Die Mythologie des Japetischen Geschlechtes, oder der Sündenfall der Menschen nach griechischen Mythen, Giessen 1824.
Voß, Johann Heinrich, Antisymbolik, Stuttgart 1824.
Voß, Johann Heinrich, Mythologische Briefe, Stuttgart 1827.
Waagen, Gustav Friedrich, Die Cartons von Raphael in besonderer Beziehung auf die nach denselben gewirkten Teppiche in der Rotunde des königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1860.
Waagen, Gustav Friedrich, Kleine Schriften, Stuttgart 1875.
Waagen, Gustav Friedrich, Kunstwerke und Künstler in Deutschland Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, Leipzig 1843.
Waagen, Gustav Friedrich, Kunstwerke und Künstler in Deutschland Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz, Leipzig 1845.
Waagen, Gustav Friedrich, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, Berlin 1837–1839.
Waagen, Gustav Friedrich, Treasures of art in Great Britain, London 1854.
Waagen, Gustav Friedrich, Über Hubert und Johann Van Eyck, Breslau 1822.
Wächter, Oscar von, Das Recht des Künstlers gegen Nachbildung und Nachdruck seiner Werke, Stuttgart [u.a.] 1859.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797.
Wagner, Carl, Alterthümer von Attika, Darmstadt 1829.
Wagner, Carl, Alterthümer von Ionien, Darmstadt 1829.
Wagner, Johann Martin von, Johann Martin Wagner's Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz Seiner Königl. Hoheit des Kronprinzen von Baiern, Stuttgart [u.a.] 1817.
Walcher, Ludwig [Hg.], Philomathie von Freunden der Wissenschaft und Kunst, Frankfurt am Main 1818.
Waldmüller, Ferdinand G., Das Bedürfniß eines zweckmäßigeren Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst, Wien 1847.
Wastler, Josef, Steirisches Künstler-Lexicon, Graz 1883.
Wattenbach, W., Sur un évangéliaire a miniatures, [o. O.] 1841.
Wattenbach, Wilhelm, Geschichte des Römischen Papstthums, Berlin 1876.
Weber, Albrecht, Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte, Berlin 1852.
Wheler, George, Voyage de Dalmatie, de Grece et du Levant, Amsterdam 1689.
Weigel, Rudolph [Hg.], Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigelschen Kunstsammlung, Leipzig 1854–1861.
Weingärtner, Wilhelm, Charakteristik der Schlesischen, besonders Breslauer Architekturen, Breslau vor 1885.
Weingärtner, Wilhelm, System des christlichen Thurmbaues, Göttingen 1860.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Weingärtner, Wilhelm, Ursprung und Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes, Leipzig 1858.
Weiss, Carl, Die Elemente des Zeichnens mit freier Hand, Wien 1856.
Weiße, Christian Heinrich, Das philosophische Problem der Gegenwart, Leipzig 1842.
Weissenborn, Hermann Johann Christian, Ninive und sein Gebiet mit Rücksicht auf die neuesten Ausgrabungen im Tigristhale, Erfurt 1851.
Welcker, Friedrich Gottlieb, Basreliefe und geschnittne Steine, Göttingen 1850.
Welcker, Friedrich Gottlieb, Die Terniteschen Wandgemälde von Herculaneum und Pompeji, Göttingen 1861.
Welcker, Friedrich Gottlieb, Griechische Götterlehre, Göttingen 1857–1863.
Welcker, Friedrich Gottlieb, Griechische Vasengemälde, Göttingen 1851.
Welcker, Friedrich Gottlieb, Kleine Schriften zu den Alterthümern der Heilkunde bei den Griechen, Griechische Inschriften, zur alten Kunstgeschichte, Bonn 1850.
Welcker, Friedrich Gottlieb, Statuen, Basreliefe und Vasengemälde, Göttingen 1864.
Wette, Wilhelm Martin, Leberecht de Gedanken über Malerei und Baukunst, Berlin 1846.
Wette, Wilhelm Martin, Leberecht de Lehrbuch der hebräisch-jüdischen Archäologie nebst einem Grundrisse der hebräisch-jüdischen Geschichte, Leipzig 1842.
Wetzstein, Johann Gottfried, Reisebericht über Hauran und die Trachonen, Berlin 1860.
Wiegmann, Rudolf, Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf, Düsseldorf 1856.
Wiegmann, Rudolf, Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, insbesondere als Decorationsmalerei, Hannover 1836.
Wiegmann, Rudolf, Die Malweise des Tizian, Düsseldorf 1847.
Wieseler, Friedrich, Das Orakel des Trophonios, Göttingen 1848.
Wieseler, Friedrich, Das Satyrspiel, Göttingen 1848.
Wieseler, Friedrich, Der Apollon Stroganoff und Apollon von Belvedere, Leipzig 1861.
Wieseler, Friedrich, Epilog über den Apollon Stroganoff und den Apollon vom Belvedere, Göttingen 1864.
Wieseler, Friedrich, Silberrelief zu Neuwied, aus: Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande.
Wieseler, Friedrich, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern, Göttingen 1851.
Wieseler, Friedrich, Ueber die Thymele des griechischen Theaters, Göttingen 1847.
Wilda, Eduard, Wahrnehmungen und Gedanken über technisch-gewerbliches Schulwesen, Leipzig 1879.
Wilkens, Cornelius August, Petrus der Ehrwürdige, Leipzig 1857.
Wilkinson, John Gardner, Dalmatien und Montenegro, Leipzig 1849.
Wille, Johann Georg, Mémoires et journal, Paris 1857.
Winer, Georg Benedict, Biblisches Realwörterbuch A–K, Leipzig 1847.
Winer, Georg Benedict, Biblisches Realwörterbuch L–Z, Leipzig 1848.
Wirth, Johann Georg August, Die Geschichte der deutschen Staaten, Karlsruhe 1847.
Wirth, Johann Georg August, Die Geschichte der Deutschen, Stuttgart 1846.
Wiseman, Nicholas Patrick, Berührungspunkte zwischen Wissenschaft und Kunst, Köln 1863.
Wolff, Johann Heinrich, Über Plan und Methode bei dem Studium der Architectur, Leipzig 1831.

Woltmann, Alfred, De Johannis Holbenii, Vratislaviae, 1863.
Woltmann, Alfred, Die Geschichte der byzantinischen Malerei in den Miniaturen, [o. O.].
Wolzogen, Alfred von, Rafael Santi, Leipzig 1865.
Worsaae, Jens Jakob Asmussen, Zur Alterthumskunde des Nordens, Leipzig 1847.
Wurm, Louis, Wiener Westend-Bauten, Wien 1883.
Xenophon, Xenophons griechischer Geschichten sieben Bücher, Leipzig 1823.
Xenophon, Xenophontos Apomnemoneumaton bibloi 4, Lipsiae 1742.
Zanetti, Vincenzo, Del monastero e della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Murano, Venezia 1863.
Zeising, A., Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt und mit einer vollständigen historischen Übersicht der bisherigen Systeme. Leipzig 1854.
Zelenka, Ottomar, Freies Handzeichnen ebener geradliniger Gebilde in Verbindung mit der geometrischen Formenlehre, Tabor 1879.
Zichy, Eugène, Rapport sur l'Exposition nationale et l'état des écoles industrielles belges en 1880, Budapest 1881.
Zimmermann, Robert von, Die Tempel von Pästum, Prag 1858.
Zum Andenken Wilibald Pirkheimers, Mitglieds des Raths zu Nürnberg, Nürnberg [1828].
Zur Reform unserer Kunstzustände, Wien 1861 [Denkschrift der Wiener Künstlerschaft].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Bibliografie

»[…] ihr Zweck [war] ausschließlich die Vorbereitung für die militärischen Spezialschulen und für die Spezialschulen des staatlichen Baudienstes in Frankreich«. Die k.k. Deutsche Technische Hochschule in Prag 1806–1906. Festschrift zur Hundertjahrfeier (i. A. des Professorenkollegiums), Prag 1906.

F. Achleitner, Pluralismus der Moderne. Zum architektonischen ‚Sprachenproblem‹ in Zentraleuropa, in: Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937 (hg. von E. Blau/M. Platzer), München/London/New York 1999, S. 94–106.

P. Ács/Z. Vámos-Lovay/H. Horváth, Az idő sodrában: Az ipárművészeti múzeum gyűjteményeinek története, Budapest 2006.

Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften (hg. von R. Tiedemann), Bd. 7, 5. Aufl., Frankfurt am Main 1990.

[Anonym = F. Pulszky], Aus dem Tagebuche eines in Grossbritannien reisenden Ungarn, Pesth 1837.

Anonym, Die Franzosen in der Wiener Architektur, in: Neue Freie Presse, Nr. 614, 16.05.1866, Abendblatt, S. 4.

Anonym, Le Salon de 1838. MM. Eugène Delacroix, Charlet et Camille Roqueplan, in: L'Artiste 15, 6. Livraison, 04.03.1838, S. 69–74.

Anonym, R. Eitelberger von Edelberg, in: Waldheim's Illustrirte Zeitung, Nr. 85, 15.08.1863, S. 1015 f.

Anonym, Wien, 20. Juni, in: Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine, 1, 1850, S. 207.

Anselm Feuerbach (1829–1880). Gemälde und Zeichnungen (Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), München 1976.

C. Aichner/B. Mazohl (Hg.), Die Thun-Hohenstein'schen Universitätsreformen 1849–1860. Konzeption – Umsetzung – Nachwirkungen (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 115), Wien/Köln/Weimar 2017.

J. Allgeyer, Anselm Feuerbach. Zweite Auflage auf Grund der zum erstenmal benützten Originalbriefe und Aufzeichnungen des Künstlers (hg. von C. Neumann), 2 Bde., Berlin/Stuttgart 1904.

Annales archéologiques, Bd. 18, 1858.

U. Ambrušsová, Sen o múzeu: príbeh Imricha Henszlmanna, Košice 2013.

M. Arndt, Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs. Studien zur Bildentwicklung, phil. Diss., Bonn 1968.

A. Auf der Heyde, Gli inizi della Zentral-Commission di Vienna. Un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850–75), in: Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra die frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Absburgico (1850–1918) (hg. von G. Perusini/R. Fabiani), Vicenza 2008, S. 23–38.

A. Auf der Heyde, Il Friuli e il suo patrimonio artistico negli scritti di Rudolf Eitelberger von Edelberg: questioni di metodo e politiche della tutela, in: La conservazione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli nell'Ottocento (hg. von G. Perusini/R. Fabiani), Udine 2014, S. 15–26.

A. Auf der Heyde, Per l'»avvenire dell'arte in Italia«: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX, Ospedaletto (Pisa) 2013.

A. Auf der Heyde, I rapporti con Vienna: Selvatico, l'abate Pietro Mugna e Rudolf Eitelberger von Edelberg, in: Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento (hg. von A. Auf der Heyde/M. Visentin/F. Castellani), Pisa 2016, S. 203–223.

A. Auf der Heyde, Stil/stylus: Rumohrs Versuch einer Neuprägung des Stilbegriffs und die Flucht in die Kulturgeschichte, in: L'idée du style dans l'historiographie artistique: variantes nationales et transmissions (hg. von S. Frommel/A. Brucculeri), Rom 2012, S. 21–33.

(Austria.), Die Architectur-Abtheilung…, in: Wiener Zeitung, Nr. 80, 03.04.1849, Abend-Beilage, S. 1 f.

J. Bakoš, Discourses and Strategies. The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses (Schriftenreihe der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 5), Frankfurt am Main u.a. 2013.

G. Barth-Scalmani/M. Friedrich, Frauen auf der Wiener Weltausstellung von 1873. Blick auf die Bühne und hinter die Kulissen, in: B. Mazohl-Wallnig (Hg.), Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert, Wien 1995, S. 175–232.

D. Bartman, Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985.

G. Bascle de Lagrèze, Monographie de Saint-Savin de Lavedan, Paris 1850.

G. Bast/A. Seipenbusch-Hufschmied/P. Werkner (Hg.), 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung, Berlin/Boston 2017.

O. Bätschmann, Der Holbein-Streit 1871. Publikum, Kunsthistoriker, Künstler, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 74, 2017, H. 1, S. 37–54.

B. Belhoste, Les origines de l'École Polytechnique. Des anciennes d'ingénieurs a l'Ecole Centrale des Travaux Publics, Histoire de l'Education, Paris 1989.

S. Beneke, Im Blick der Moderne. Die »Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)« in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999.

O. Benndorf, Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken, Wien 1878.

O. Benndorf/O. Hirschfeld, Vorläufiger Bericht über eine archaeologisch-epigraphische Reise in Dacien, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 18, 1873, S. 328–333.

[O. Benndorf], Verzeichnis der Archaeologischen Sammlung im Clementinum zu Prag, Prag 1873.

B. Bergdoll, Léon Vaudoyer. Historicism in the Age of Industry, New York (u.a.) 1994.

Bericht über die Wirksamkeit der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale im Jahre 1856 und ersten Semester 1857, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 2, 1857, S. XVII–XLIII.

Bericht des Comités betreffend die bauliche Entwicklung Wiens hinsichtlich der Regelung des

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Concurrenzwesens, in: Wochenschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins, Nr. 15, 12.04.1889, S. 144–146.

N. Bernau, Von der Kunstkammer zum Musenarchipel. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1994, in: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990 (hg. von A. Joachimides/S. Kuhrau/V. Vahrson/N. Bernau), Dresden/Basel 1995, S. 15–35.

D. Bertsch, Anton Prokesch von Osten (1795–1876), München 2005.

A. Bettelheim (Hg.), Marie Fürstin Hohenlohe und Ferdinand von Saar. Ein Briefwechsel, Wien 1910.

P. Betthausen, Janitschek, Hubert, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten (hg. von P. Betthausen/P. H. Feist/C. Fork), Stuttgart/Weimar 2007, S. 206–208.

P. Betthausen, Woltmann, Alfred, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten (hg. von P. Betthausen/P. H. Feist/C. Fork), Stuttgart/Weimar 2007, S. 523–525.

W. Beyrodt, Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker. Darstellung und Briefwechsel, in: Veröffentlichung des Stadtarchivs Bonn, Bd. 23, Bonn 1979, S. 311.

W. Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: Kunst und Kunsttheorie (hg. von P. Ganz/M. Gosebruch/N. Meier/M. Warnke), Wolfenbüttler Forschungen, Bd. 48, Wiesbaden 1991, S. 318–321.

G. Bickendorf, Die Tradition der Kennerschaft: Von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli, in: Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Atti del convegno internazionale Bergamo 1987, Bergamo 1993, S. 24–47.

R. Binder, Vertheidigung der Deutschen und Slaven in Ungarn: Die Kehrseite der Vierteljahresschrift aus und für Ungarn, Leipzig 1843.

H. Blanck, Vom *Instituto di Corrispondenza Archeologica* zum Reichsinstitut. Die deutsche Archäologie und ihre Italienerfahrung, in: Deutsches Ottocento. Die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento (hg. von A. Esch/J. Petersen), Tübingen 2000, S. 235–255.

P. Ödy, Joseph Eötvös and the modernization of Hungary, 1840–1870: a study of ideas of individuality and social pluralism in modern politics, Boulder 1985.

J. J. Boehm, Die Deutsche Technische Hochschule in Prag und ihre Vorstufen. Zweieinviertel Jahrhunderte akademische deutsche Ingenieursausbildung (1718–1945). Sudetendeutsche Akademie der Wissenschaften und Künste, Naturwissenschaftliche Klasse, München 1991.

H. Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit (1429–1840), Berlin 1840.

T. von Borodajkewycz, Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rudolf Eitelberger und Leo Thun, in: Festschrift für Hans Sedlmayr (hg. von K. Oettinger/M. Rassem), München 1962, S. 321–348.

I. Brandhauer-Schöffmann, Frauenbewegung und Studentinnen. Zum Engagement der österreichischen Frauenvereine für das Frauenstudium, in: »Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück…«. Frauen an der Universität Wien (ab 1897) (hg. von W. Heindl/M. Tichy), Wien 1990, S. 49–92.

J. Braun, Das Niltal und Mesopotamien, Wiesbaden 1856.

M. Braunsteiner/K. Leitner, Die »Wiener Schule« der Kunstgeschichte. Unterrichts- und wissenschaftsmethodische Grundzüge bis um 1920, in: 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz (hg. von W. Höflechner/G. Pochat) (Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Bd. 26), Graz 1992, S. 213–237.

T. Breuer, Kunstdenkmal und Denkmalkunde, in: Der unbestechliche Blick. Lo sguardo incorruttibile. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters, Trier 2005, S. 117–129.

Briefwechsel zwischen Leo, Grafen von Thun und Franz von Pulszky, in: Vierteljahresschrift aus und für Ungarn, I, 1843, S. 61–91.

M. Bringmann, Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys ›Seni vor der Leiche Wallensteins‹, in: Historienmalerei in Europa (hg. von E. Mai), Mainz a. R. 1990, S. 229–251.

D. Brodbeck, Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna, Oxford 2014.

E. Brücke, Beiträge zur Lautlehre der arabischen Sprache, Wien 1860.

B. Bucher, Die Goldschmiedekunst Ausstellung in Budapest, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 19, 1884, S. 122–129.

B. Bucher, Katechismus der Kunstgeschichte, Leipzig 1880.

M. Büdinger, Von dem Bewusstsein der Kulturübertragung, Zürich 1864.

J. B. Bullen, Byzantium Rediscovered. The Byzantine Revival in Europe and America, London/New York 2003.

J. Burckhardt, Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbste 1842 (Schluß), in: Kunstblatt, 24, 1843, Nr. 23, 21.03., S. 97–99.

M. Burioni (Hg.), Weltgeschichten der Architektur. Ursprünge, Narrative, Bilder 1700–2016 (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 40), Passau 2016.

F. Büttner, Die »Münchner Malerschule« in der zeitgenössischen Kunstkritik 1825–1848, in: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposion aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser (hg. von F. Dunkel/H.-M. Körner/H. Putz), München 2006, S. 221–226.

F. Büttner, Unzeitgemäße Größe. Die Fresken von Peter Cornelius in der Münchner Ludwigskirche und die zeitgenössische Kritik, in: Das Münster, 16, 1993, S. 293–304.

A. de Caumont, Cours d'Antiquités monumentales professé à Caen, en 1830. Histoire de l'art dans l'Ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle. 6 Bde. und 6 Atlanten Caen 1830–1841.

K. Clausberg, Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 2, 1983, S. 151–180.

P. Clemen (Hg.), Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen (= Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 1), Düsseldorf 1891.

[E. Collow], Das Daguerrotyp, in: Kunstblatt, 20, 1839, Nr. 101, 17.12., S. 401–403.

M. Conforti, Les musées des arts appliqués et l'histoire de l'art, in: Histoire de l'histoire de l'art: cycles de conférences organisés au Musée du Louvre par le Service Culturel (hg. von É. Pommier), Paris 1995–1997, II.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

A. Conze/A. Hauser/O. Benndorf, Neue archaeologische Untersuchungen auf Samothrake. Ausgeführt im Auftrage des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht mit Unterstützung seiner Majestät Corvette »Frundsberg« Commandant Kropp, Wien 1880.

A. Conze, Benndorf, Friedrich August Otto, in: Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog 12, 1907 [1909], S. 27–36.

M. Csáky, Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa, Wien/Köln/Weimar 2010.

K. von Czoernig-Czernhausen, Ethnographie der österreichischen Monarchie, Wien 1857.

K. von Czoernig-Czernhausen, Ethnographische Karte der Oesterreichischen Monarchie, hg. v. der k.k. Direction der administrativen Statistik, Wien 1855, 2. Auflage 1868.

K. von Czoernig-Czernhausen, Über die Ethnographie Österreichs, Wien 1858.

K. von Czoernig-Czernhausen, Ethnographie der österreichischen Monarchie, 3 Bde., Wien 1855–1857.

L. Csorba, Ferenc Pulszky: ein Ungar in der Wiener Revolution von 1848, in: Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen (hg. von H. Lengauer/P.-H. Kucher), Wien/Köln/Weimar 2001, S. 225–236.

L. Csorba, Ferenc Pulszky, in: E. Marosi/I. Laczkó/J. Szábo/L. Tohtné Mészáros (Hg.), Pulszky Ferenc (1814–1897) Emlékére/Ferenc Pulszky 1814–1897 Memorial Exhibition (Ausst.-Kat. Budapest 1997), S. 121–128.

M. Deutinger, Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Theile der Philosophie auf christliche Principien, IV: Die Kunstlehre: das Gebiet der Kunst im Allgemeinen, Regensburg 1845.

M. Dorner-Bauer/V. Gitzl/S. Herkt/P. Werkner, Genealogie der Unterrichtsfächer und Studiengänge 1868–2017, in: G. Bast/A. Seipenbusch-Hufschmied/P. Werkner (Hg.), 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung, Berlin/Boston 2017, S. 317–413.

Th. DaCosta Kaufmann, Reflections on World Art History, in: Circulations in the Global History of Art (hg. von Th. DaCosta Kaufmann/C. Dossin/B. Joyeux-Prunel), Farnham/Burlington VT 2015, S. 33.

O. Dally, Zur Archäologie der Fotografie. Ein Beitrag zu Abbildungspraktiken der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts (143. Berliner Winckelmannsprogramm), Berlin 2017.

Das k.k. Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule. Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien, Mai 1873, Wien 1873.

A. W. Daum, Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert: bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutschen Öffentlichkeit, 1848–1914, Oldenburg 2002.

C. Delank, Die Weltausstellungen in Paris, Wien und Chicago sowie das neue Printmedium der Fotografie als Vermittler japanischer Kunst und Kultur im Westen, in: Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850–1915) (hg. von F. Ehmke), München 2008, S. 19–48.

Der statistische Kongreß in Wien, in: Ergänzungs-Conversationslexikon der neuesten Zeit auf das Jahr 1857/58, Bd. 13, Leipzig/Meißen o. J., S. 215–226.

H. Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979.

A. Dobslaw, Die Wiener »Quellenschriften« und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 1), Berlin/München 2009.

A. Domanig, Die Gipsabgusssammlung an der Akademie der bildenden Künste Wien. Mittelalterrezeption im 19. Jahrhundert, in: Das Keckmann-Epitaph in Stein und Gips. Original und Kopie (hg. von B. Euler-Rolle), Fokus Denkmal 2, Horn/Wien 2011, S. 75–85.

P. Durand/J.-B.-A. Lassus/A. Duval, Monographie de la cathédrale de Chartres, publiée par les soins du ministre de l'Instruction publique, 2 Bde., Paris 1867 u. 1881.

A. Dürer, Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beschriben zu nutz allen denen, so zu dieser Kunst lieb tragen, Nürnberg 1528.

M. Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916, 2. Aufl. 1918.

S. Dvořaková, Příběhy tisíce a jedné noci: islamské umění ve sbírkách Moravské galerie v Brně, Brno 2011.

G. Ebers, Egypt: Descriptive, Historical, and Picturesque, Bd. I, übers. v. Clara Bell, London, Paris und New York 1884.

G. Ébli, Universal Culture and National Identity: The configuration of national museums in nineteenth-century Hungary, in: Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums (hg. von D. Poulot/F. bodenstein/J. M. Lanzarote Guiral), Linköping 2011, S. 373–386.

J. Ecker, Anselm Feuerbach und seine Familie, Speyer 1996.

J. Ecker, Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991.

[F. Eggers], Die Verlegung der Ambraser Sammlung, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 32, 07.08.1856, S. 277–279.

R. Eikelmann (Hg.), C. Meit, Bildhauer der Renaissance, »desgleichen ich kein gesehen…« (Ausst.-Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum), München 2006.

H. von Einem, Bonner Gelehrte der Kunstgeschichte von 1818 bis 1935, in: 150 Jahre Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1818–1968 (Bonner Gelehrte. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaften in Bonn, Bd. 5: Geschichtswissenschaften), Bonn 1968, S. 410–431.

[Referat eines Vortrages von R. Eitelberger von Edelberg], Die Kunstzustände in Oesterreich und die Wiener Weltausstellung, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 6, Nr. 75, 15.12.1871, Wien 1871, S. 524.

R. Eitelberger von Edelberg/H. Ferstel, Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus: ein Vorschlag aus Anlaß der Erweiterung der innern Stadt Wien's, Wien 1860.

R. Eitelberger von Edelberg, A. Reichensperger über moderne Baukunst, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, IX./Nr. 18, 03.05.1846, S. 428–431.

– Einige Bemerkungen über Kunst und Kunstzustände in Pesth, in: Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe. Organ der Kunstvereine in Deutschland, VI, H. 20, 17.05.1855, S. 173–175 [N. O.].

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

- Antrittsrede, gehalten bei Eröffnung der Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste am 26. Oktober 1847, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 5, 1848, Nr. 14, 17.01.1848, S. 49–51 und Nr. 15, 18.01.1848, S. 53 f.
- Aus dem Nachlasse R. v. Eitelberger's. I. Die Lebendigkeit im Kunstwerke, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 10, 1887, S. 1–13
- Aus dem Nachlasse R. v. Eitelberger's. II. Ueber Naturwahrheit im Kunstwerke, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 10, 1887, S. 119–125.
- Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, S. 91–140.
- Byzantinisch und romanisch/Die byzantinischen Bauformen/Der romanische Baustyl im Verhältnis zu den anderen Baustylen des Mittelalters (Zur Orientierung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie I–III), in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, Nr. 4, S. 49–53, Nr. 5, S. 69–77, Nr. 7, S. 117–121.
- Cividale in Friaul und seine Monumente, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 2, 1857, S. 233–258.
- Das deutsche Kunstgewerbe (Betrachtungen aus Anlass der Münchner kunstgewerblichen Ausstellung im Jahre 1876) [1876], in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 344–369.
- Das Gebetbuch der Kaiserin von Oesterreich, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 51, 21.12.1854, S. 447 f. [anonym].
- Das Illustrationswesen in Oesterreich und die illustrirten Werke für den Volksunterricht, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 15, 10.04.1856, S. 128 f. [N. O.].
- Das Porträt: Vortrag gehalten im Ständehause am 7. März 1860, Wien: k.k. Hof- und Staatsdruckerei 1860.
- Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848 [1877], in: DERS., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 37–60.
- Der deutsch-französische Krieg und sein Einfluss auf die Kunst-Industrie Österreichs (Vortrag, gehalten im Oesterreichischen Museum am 27. October 1870), in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 316–343.
- Der Kupferstich und sein Verhältniß zur Gegenwart mit besonderer Rücksicht auf österreichische Zustände, in: Österreichische Revue, 1, 1863, S. 244–261.
- Der neue Brunnen vor der Paulanerkirche in der Vorstadt Wieden, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XXI./Nr. 41, 11.10.1846, S. 981–984.
- Der romanische Baustyl im Verhältnis zu den anderen Baustylen des Mittelalters (Zur Orientierung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie III), in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, Nr. 7, S. 117–121.

– Die Aufgabe der Alterthumskunde in Österreich, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, S. 1–3.
– Die bildenden Künste und Wien, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 30, Nr. 83, 26.04.1845, S. 331 f.
– Die Bildungs-Anstalten für Künstler in ihrer historischen Entwicklung. – Vorlesung, gehalten am 17. Jänner 1851 beim Antritte der Lehrkanzel für Geschichte der bildenden Künste an der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1851.
– Die deutsche Renaissance und die Kunstbewegungen der Gegenwart [1876], in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 370–404.
– Die Gewerbemuseen in den Kronländern Österreichs, in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 253–266.
– Die Gründung der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums, in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 118–154.
– Die Gründung des Österreichischen Museums. Erinnerungen aus der Zeit vom Juni 1862 bis 20. Mai 1864, in: DERS., Österreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 81–117.
– Die kirchliche Architektur in Oesterreich I–IV, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, I, 1853, Nr. 1 (03.01.), S. 5, Nr. 2 (10.01.), S. 10–12, Nr. 5 (31.01.), S. 29 f., Nr. 6 (07.02.), S. 34 f.
– Die kirchliche Architektur in Österreich [1853], in: DERS., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 349–379.
– Die Kunstbestrebungen Österreichs zur Zeit der Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes (Vortrag, gehalten am 23. November 1871), in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 171–203.
– Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Wien 1878.
– Die Kunst-Entwicklung des heutigen Wien. Retrospective Betrachtungen aus Anlass der historischen Kunst-Ausstellung der Wiener Akademie, in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 1–36.
– Die Kunstsammlung des Hrn. Direktors J. D. Böhm in Wien, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 4, 1847, Nr. 250, 19.10., S. 993–995; Nr. 251, 20.10., S. 997–999 (Holzschnitzerei); Nr. 252, 21.10., S. 1002–1004 (Holzschnitzerei, Elfenbeinschnitzerei); Nr. 253, 22.10., S. 1006–1008 (Elfenbeinschnitzerei, Kleinbronzen, Münzen, Medaillen, Metallgravuren); Nr. 255, 25.10., S. 1013–1016 (Steinschnitte, Gemälde); Nr. 259, 29.10., S. 1029–1031 (Gemälde aller Schulen); Nr. 260, 30.10., S. 1033 f. (Zeichnungen).
– Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Tra., Spalato und Ragusa:

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Aufgenommen und dargestellt vom Architekten W. Zimmermann, in: Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 5, 1861, S. 129–312.
– Die Museen für Kunstindustrie und der Anschauungsunterricht für Kunst, in: Oesterreichische Revue, 1, 1863, S. 279–297.
– Die österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage (Nach einer Vorlesung des Herrn Directors v. Eitelberger im Oesterreichischen Museum), in: Neue Freie Presse, Nr. 2236, 17.11.1870, Abendblatt, S. 6.
– Die österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage. Vortrag gehalten im k.k. österreichischen Museum am 27. October 1870, Wien 1871.
– Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert. Vorlesung gehalten im Österr. Museum am 31. October 1876 (mit einem Exkurse über die jüngsten Porträtstatuen der Wiener Künstler, geschrieben 1878), in: DERS., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 104–157.
– Die Reform des Hofbaurathes, in: Wiener Zeitung, Nr. 117, 27.04.1848, S. 559 f.
– Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüllers Lehrmethode, Wien 1848.
– Die Renaissance in Wien, in: Deutsche Bauzeitung 6, 1872, S. 10–12.
– Die Renaissance in Wien, in: Neue Freie Presse, Nr. 2617, 06.12.1871, Abendblatt S. 4 (Aufzeichnung eines Vortrags von R. Eitelberger).
– Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 19, 1874, S. 40–46.
– Die Rubens-Medaille des Karl Radnitzky, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, III./Nr. 45, 10.11.1844, S. 1065–1067.
– Die Universität I–III, in: Wiener Zeitung, Abend-Beilage, 26.09.1848, S. 665; 27.09.1848, S. 669 f., 04.10.1848, S. 693 f.
– Die Wiener Akademie im Jahre 1872 und die österreichischen Staats-Pensionäre in Rom 1873, in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 1–19.
– Die Wiener Kunst und ihre Zukunft, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 3, 1846, S. 289–291.
– Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1844, in: Kunstblatt, 25, 1844, Nr. 59, 23.07., S. 249–251; Nr. 60, 25.07., S. 253–256; Nr. 61, 30.07., S. 257–259.
– Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1847. Erster Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 6, Nr. 9, 28.03.1847, S. 56–58.
– Dr. Eduard Melly. Nekrolog, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 48, 30.11.1854, S. 429 [anonym, vermutlich Eitelberger].
– Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg, in: Zeitschrift für bildende Kunst, IV, 1869, S. 177–187, S. 214–218, S. 244–249.
– Ein Ausflug nach Berlin im Frühjahr 1882, Wien 1882, abgedruckt in: Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher [1830–1990]. Eine Anthologie (hg. von B. SAVOY/P. SISSIS), Wien/Köln/Weimar 2013, S. 121–125.
– Ein Ausflug nach Berlin im Frühjahr 1882, Wien 1882.

- Eine österreichische Geschichts-Galerie (Ein Vorschlag aus dem Jahre 1865) [1866], in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 53–80.
- Eine österreichische Geschichtsgalerie, in: Österreichische Revue, 4, 1866, S. 121–137.
- Friedrich Schmidt. Biographische Skizze, in: DERS., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), 1879, S. 380–426.
- Geschichte und Geschichtsmalerei. Festrede aus Anlass der Habsburgfeier gehalten am 22. December 1882 in der Kunstgewerbeschule des Oesterr. Museums für Kunst, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 18, 1883, S. 285–295.
- Geschichte und Geschichtsmalerei. Festrede aus Anlass der Habsburgfeier am 22. December 1882 in der Kunstgewerbeschule des k.k. Oesterreichischen Museums, Wien 1882.
- Goethe als Kunstschriftsteller [(1882)], in: DERS., Die Aufgaben des Zeichenunterrichtes und vier kunsthistorische Aufsätze (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, III), Wien 1884, S. 221–261.
- Hanns Makart, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 19, 1884, S. 241–251.
- Heinrich Ferstel und die Votivkirche, in: DERS., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 271–349.
- J. Danhauser und Ferdinand Waldmüller [1877] in: DERS., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 73–91.
- Josef Daniel Böhm, in: DERS., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 180–227.
- Korrespondenz [Concursprogramm der k.k. Akademie der bildenden Künste], in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 50, 10.12.1857, S. 440–442 [*Wien].
- Korrespondenz [Die Reorganisation der Akademie], in: Deutsches Kunstblatt, 2, Nr. 8, 24.02.1851, S. 63 f. [*Wien].
- Korrespondenz [Reformen an der Akademie], in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 11, 13.03.1856, S. 98 f. [*Wien].
- Korrespondenz [Reorganisation der Kunstakademie], in: Deutsches Kunstblatt, 2, Nr. 7, 17.02.1851, S. 54 f. [*Wien].
- Korrespondenz, 1. Teil, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 27, 08.07.1850, S. 215 [*Wien].
- Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 33, 19.08.1850, S. 262 f. [*Wien].
- Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 37, 16.09.1850, S. 293f. [*Wien].
- Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 4, 28.01.1850, S. 28 f. [*Wien].
- Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 46, 18.11.1850, S. 366 f. [*Wien].
- Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 6, 11.02.1850, S. 45 f. [*Wien].
- Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 1, Nr. 9, 04.03.1850, S. 70 f. [*Wien].
- Korrespondenz, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 17, 27.04.1854, S. 152 [*†* Wien].
- Kritische Anmerkungen zu den »näheren Betrachtungen«, in: Kunstblatt. Als außerordentliche Beilage der Sonntagsblätter, XXIII./Nr. 23, 25.10.1846, S. 1038–1040.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

- Kunst und Alterthum in ihrem Wechselverkehr. Ein Wort zur Orientirung, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 3, 1858, S. 1–4.
- Kunstbericht aus Wien II., in: Deutsches Kunstblatt, 3, Nr. 46, 13.11.1852, S. 391–393 [anonym].
- Kunstbericht aus Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 4, Nr. 5, 29.01.1853, S. 37 f. [anonym].
- Künstlerbild[ung] im heutigen Rom, in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 87, 16. April 1873, S. 692 f.
- Kunststudium und Kunstberuf der Frauen, in: Der Frauen-Anwalt, 3, 1875, S. 57–59.
- Leopold K. Müller, in: Die Presse, Nr. 221, 12.08.1881, S. 1 f.
- Moriz Thausing, in: Wiener Zeitung, Nr. 197, 26.08.1884, S. 4–6.
- Öffentliche Kunstpflege, in: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873 (hg. von C. von Lützow), Leipzig 1875, S. 262–277.
- Peter Krafft [1857], in: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. 61–72.
- Peter von Nobile und Paul Sprenger. Nekrologe, in: Deutsches Kunstblatt, 5, Nr. 47, 23.11.1854, S. 419 f. [anonym, vermutlich Eitelberger].
- Rezension von: Ludwig Merz, Schelling und die Theologie, Berlin 1845, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, II, 1845, Nr. 66, 03.06., S. 513–515.
- Über Kuglers Geschichte der Baukunst, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, Nr. 3, S. 47 f.
- Über Spielkarten mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele, in: ders., Die Aufgaben des Zeichenunterrichtes und vier kunsthistorische Aufsätze (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, III), Wien 1884, S. 262–323.
- Ueber den Bau der k.k. Museen. Denkschrift des Directors v. Eitelberger, Neue Freie Presse, Nr. 1202, 04.01.1868, Abendblatt, S. 4.
- Ueber den Einfluß der Technik auf den Kunstwerth der Medaille, in: Kunstblatt, 25, 26.03.1844, Nr. 25, S. 105 f.; Nr. 26, 28.03.1844, S. 109 f.; Nr. 27, 02.04., S. 113 f.
- Ueber den Kunstverein, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XI./Nr. 23, 07.06.1846, , S. 546–552.
- Ueber den Unterricht an Kunst-Akademien. (Eine Streitschrift aus den Jahren 1847/48), in: ders., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 20–52 [Erstdruck].
- Ueber die Kunstausstellung. Dritter Artikel, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, XIV./Nr. 26, 28.06.1846, S. 617–621.
- Ueber die Technik der Medailleurs. Antwort auf Herrn Dr. Mellys offenes Sendschreiben, in: Sonntagsblätter, IV, 1845, 5, 26.01., S. 84–88.
- Vorwort, in: Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. V–IX.
- Vorwort, in: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, I), Wien 1879, S. IX–XIII.

– Was hat die Kunst von den Bewegungen der Gegenwart zu hoffen oder zu fürchten? Vorlesung, gehalten bei Eröffnung des Sommer-Curses an der Wiener Hochschule, in: Wiener Zeitung, Nr. 105, 14.04.1848, S. 497 f. und Nr. 106, 15.04.1848, S. 501 f.
– Wien, 13. Oct., in: Abend-Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 183, 13.10.1848, S. 720.
– Zur Frage der Hausindustrie mit besonderer Berücksichtigung österreichischer Verhältnisse [1884], in: DERS., Die Aufgaben des Zeichenunterrichtes und vier kunsthistorische Aufsätze (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, III), S. 173–188.
– Zur Orientierung im modernen Kunstverhältnisse, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 2, 1845, S. 1025–1029.
– Zur Orientirung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie. I. Byzantinisch und Romanisch, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, H. 4, S. 49–52; II. Die byzantinischen Bauformen, in: ebenda, H. 5, S. 69–77; III. Der romanische Baustyl im Verhältniss zu anderen Baustylen des Mittelalters, in: ebenda, H. 7, S. 117–121.
– Zur Publication des Libro della Pittura des Leonardo da Vinci nach der vatikanischen Handschrift, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 4, 1881, S. 280–292.
– Zur Reform der Landesmuseen in Österreich [1872], in: DERS., Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (Gesammelte kunsthistorische Schriften von Rudolf Eitelberger von Edelberg, II), Wien 1879, S. 241–252.
– Zur Regelung des Kunstunterrichts für das weibliche Geschlecht, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 7, 1872/73, S. 60–62.

J. ELDERFIELD, Manet and the Execution of Maximilian (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art), New York 2006.

M. ENGEL/F. POLLEROSS/V. WIDORN, Vom Gipsabguss zum Digitalbild, in: Gelehrte Objekte? – Wege zum Wissen (Ausst.-Kat. Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde), Wien 2013, S. 168.

F. ENGELS, Dialektik der Natur (1873–1882), in: Karl Marx, Friedrich Engels, Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 26, Text, Berlin 1985.

Erster Jahresbericht über den polytechnischen Verein für das König-Reich Bayern, München 1817.

M. ESPAGNE, Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885) et les débuts de l'école viennoise, in: L'école viennoise d'histoire de l'art (hg. von C. TRAUTMANN-WALLER), Mont-Saint-Aignan 2011, S. 17–32.

O. ETTE, Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne, Weilerswist 2002.

B. EULER-ROLLE, »Moderne Denkmalpflege« und »moderne Architektur« – gemeinsame Wurzeln, getrennte Wege?, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 61, 2007, S. 145–161.

EURIPIDES, Medea (hg. in dt. von J. C. DONNER), Stuttgart 2006.

M. FABER/A. HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Von Makart bis Klimt (Ausst.-Kat. Wien, Belvedere), Wien 2016.

G. FABIANKOWITSCH, Das Vermittlungsprogramm des k.k. Österreichischen Museums für Kunst

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

und Industrie, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Ausst.-Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 175–192.

J. von Falke, Die Kunstgegenstände und Alterthümer des Grafen Karl Lanckoronski im österreichischen Museum, in: Wiener Zeitung, Nr. 140, 21.06.1885, S. 3–5.

J. von Falke, Lebenserinnerungen, Leipzig 1897.

J. von Falke, Rudolf von Eitelberger. Nekrolog, in: Wiener Zeitung, 20., 21. u. 22. Mai 1885.

J. Feichtinger, Wissenschaft als reflexives Projekt: von Bolzano über Freud zu Kelsen. Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938, Bielefeld 2010.

J. Feichtinger, Komplexer k.u.k. Orientalismus: Akteure, Institutionen, Diskurse im 19. und 20. Jahrhundert in Österreich, in: Orientalismen in Ostmitteleuropa. Diskurse, Akteure und Disziplinen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg (hg. von R. Born/S. Lemmen), Bielefeld 2014, S. 31–64.

P. H. Feist, Eitelberger, (Edler) von Edelberg, Rudolf, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (hg. von P. Betthausen/P. H. Feist/C. Fork), Stuttgart 1999, S. 77.

H. Ferstel, Die Kunstgewerbeschule des k.k. österreichischen Museums in Wien, in: Allgemeine Bauzeitung, 46, 1881, S. 46–48.

H. Ferstel, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, in: Allgemeine Bauzeitung, 36, 1871, S. 351–355.

H. Feuerbach (Hg.), Ein Vermächtnis. Von Anselm Feuerbach, München 1930.

E. Fiala/J. Müller/J. Raudnitz, Katalog der Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung des k.k. Hauptmünzamtes in Wien, Bd. IV, Wien 1906, S. 1214.

F. Ficker, Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange, Wien 1830.

F. Ficker, Aesthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfange, 2. Auflage, Wien 1840.

F. Ficker, Geschichtlicher Ueberblick der gesammten schönen Kunst nach ihren einzelnen Sphären, Wien 1837.

F. Ficker, Handbuch der Kunstgeschichte von Franz Kugler, Stuttgart 1842, Geschichte der bildenden Künste von Carl Schnaase, Düsseldorf. 1. und 2. Bd. 1843, 3. Bd. 1844, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 2, 1845, 83, 12.07.1845, S. 641–645; 84, 15.07.1845, S. 650–656; 85, 17.07.1845, S. 658–662.

F. Ficker, Komparative Würdigung der Kunstgeschichte, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde, 2, 1845, S. 641–645, S. 650–656 u. S. 658–662.

G. Fliedl, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne: Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Wien 1986.

J. Folnesics, Rudolf Eitelberger von Edelberg, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 55, 1910, S. 734–738.

C. Fork, »Jordan, Max«, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten (hg. von P. Betthausen/P. H. Feist/C. Fork), Stuttgart/Weimar 2007, S. 211–213.

C. Fork, »Lützow, Karl von«, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachi-

ger Autoren aus vier Jahrhunderten (hg. von P. Betthausen/P. H. Feist/C. Fork), Stuttgart/Weimar 2007, S. 274 f.

M. B. Frank, German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism, Aldershot 2001.

M. B. Frank, ›Castrated Raphael‹: Friedrich Overbeck and allegory, in: Word & Image, XVIII, 2002, S. 87–92.

U. Franke/W. Fuchs, Kunstphilosophie und Kunstarchäologie: zur kunsttheoretischen Einleitung des Handbuches der Archäologie der Kunst von Karl Otfried Müller, in: Boreas, 7, 1984, S. 269–294.

R. Franz, Vom Kaiserforum zum Exerzierplatz. Die Errichtung und Architektur des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie am Stubenring, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien (Ausst.-Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 90–102.

R. Franz, Zur Ornamentik Hansens im Vergleich zu den Konzepten von Gottfried Semper und Eduard van der Nüll, in: Theophil Hansen: ein Resümee (hg. von B. Bastl/U. Hirhager/E. Schober), Weitra 2014, S. 109–118.

K. E. Franzos, Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien, Leipzig 1876.

G./M. Frodl, Von der Vergangenheit zur Geschichte. Aspekte der Malerei des Historismus, in: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus/Akademie der bildenden Künste), Wien 1996, S. 137–149.

G. Frodl, Makart, Hans, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 6, 1973, S. 29–31.

G. Frodl (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert, München/Berlin/London/New York 2002.

W. Frodl, Geschichte des Instituts für Kunstgeschichte und Denkmalpflege, in: Die Technische Hochschule in Wien. Ihre Gründung, Entwicklung und ihr bauliches Werden (hg. von R. H. Kastner), Wien 1965, S. 311–316.

W. Frodl, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 13), Wien/Köln/Graz 1988.

H. Froning, Ästhetik und Antikenverständnis bei Anselm Feuerbach, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 42, 1981, S. 157–168.

T. W. Gaehtgens, Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche, München 1992.

M. Gaier, Heinrich Ludwig und die »ästhetischen Ketzer«: Kunstpolitik, Kulturkritik und Wissenschaftsverständnis bei den Deutsch-Römern, Wien/Köln/Weimar 2013.

Gesetzliche Bestimmungen über den Wirkungskreis der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, der Konnservatoren und Baubeamten [1853], abgedr. in: W. Frodl, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 13), Wien/Köln/Graz 1988.

A. Gerő, Modern Hungarian Society in the Making: The Unfinished Experience, Budapest 1995.

V. Gitzl, Genealogien der Klassen. Die historische Entwicklung der Klassen/Studienrichtungen

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

an der Kunstgewerbeschule Wien in den Jahren 1867 bis 1937, Dipl-Arb., Univ. für angewandte Kunst Wien, 2016.
J. W. Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl, in: Teutscher Merkur, Februar 1789, S. 113–120.
J. W. v. Goethe, Iphigenie auf Tauris (hg. von J. Angst/F. Hackert), Stuttgart 2001.
J. W. v. Goethe, Iphigenie auf Tauris, Leipzig 1787.
J. W. Goethe, Material der bildenden Kunst (1788), in: Goethe's Werke. – Vollständige Ausgabe letzter Hand, Stuttgart/Tübingen 1827–1830, XXXVIII.
J. W. Goethe, Nach Falconet und über Falconet, in: Goethe's nachgelassene Werke, Stuttgart/Tübingen 1833, IV, S. 9.
J. W. Goethe, Zur Theorie der bildenden Künste: 1. Baukunst, in: Goethe's Werke. – Vollständige Ausgabe letzter Hand, Stuttgart/Tübingen 1827–1830, XXXVIII.
J. W. Goethe, Zur Farbenlehre, 2 Bde., Tübingen 1810.
A. Gottdang, Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915, München/Berlin 2004, S. 275–284.
A. Gottsmann, Staatskunst oder Kulturstaat? Die Kunstpolitik im Selbstverständnis der Donaumonarchie/Staatliche Kunstpolitik in Österreich 1848–1914 (Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom 1), Wien/Köln/Weimar 2017.
H. Gr., Leopold Müller (Aus dem Künstlerhause), in: Die Presse, 23.01.1883.
S. Grabner (Hg.), Friedrich von Amerling 1803–1887 (Ausst.-Kat. Wien, Belvedere), Wien 2003.
C. Grewe, The Nazarerenes: Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept, University Park, Pennsylvania 2015.
E. L. H. T. Grille de Beuzelin, Statistique monumentale. Spécimen. Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique sur les monuments historiques des arrondissements de Nancy et de Toul (Département de la Meurthe), 2 Bde., Paris 1837.
Grundzüge einer Instruktion für die Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale [1850], in: Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Bd. 1, 1856, S. 5–9.
M. Gubser, Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna, Detroit 2006.
G. H., Ueber Herrn Böhm's Studien in Rom, in: Neues Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst. Zweyter Jahrgang (XXI. als Fortsetzung), Wien 1830, S. 205–210.
E. Guhl, Denkmäler der Kunst. Zur Geschichte ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, Stuttgart 1851.
T. Hagen, Gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen in der siebenbürgischen Architektur um 1900, unveröffentl. Diss., Heidelberg 2016.
T. Hagen, K. u. k. Militärbauten als Repräsentanten der Gesamtmonarchie in der siebenbürgischen ›Peripherie‹, in: Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur 1618–1918/Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918 (hg. von W. Telesko), Wien/Köln/Weimar 2017.

G. Hager, Denkmalpflege und moderne Kunst [1905], in: ders., Heimatkunst. Klosterstudien. Denkmalpflege, München 1909, S. 466–486.
G. Hager, Über Denkmalpflege und moderne Kunst, in: Sechster Tag für Denkmalpflege. Bamberg 1905, Stenographischer Bericht, Berlin 1905, S. 21–35.
P. Haiko, Semper und Hasenauer. Kosmopolitische Neorenaissance versus Österreichischer Neobarock, in: Stilstreit und Einheitskunstwerk (hg. von H. Laudel/C. Wenzel), Dresden 1998, S. 199–208.
H. Hakkarainen, Humor, Satire und Karikatur. Das humoristische Imaginarium der Wiener Ringstraße, in: Vom Werden der Wiener Ringstraße (hg. von H. R. Stühlinger), Wien 2015, S. 223–243.
M. Halbertsma, The many beginnings and the one end of world art history in Germany, in: in: World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches (hg. von K. Zijlmans/W. van Damme), Amsterdam 2008, S. 91–105.
E. Hanisch/P. Urbanitsch, ›Der Atem der Freiheit: Der Liberalismus‹, in: Die Habsburgermonarchie 1848–1918: VIII.1 Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft (hg. von H. Rumpler/P. Urbanitsch), Wien 2006, S. 34–62.
C. Hantschk, Johann Joseph Prechtl und das Wiener Polytechnische Institut, Wien 1988.
C. Härtl-Kasulke, Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei 1826–1855. Mit einem kommentierten Katalog seiner Historienbilder, phil. Diss., München 1991.
B. Haubold, Die Grabdenkmäler des Wiener Zentralfriedhofs von 1874 bis 1918, Münster 1990.
H. Havelka, Der Wiener Zentralfriedhof, Wien 1989.
K. Heck, Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben: Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 32, 2005, S. 7–15.
G. W. F. Hegel, Vorlesungen über Aesthetik (hg. von H. G. Hotho), 2. Auflage, Berlin 1842–1843.
G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (hg. von E. Gans), Berlin 1837.
C. A. Heideloff, Die Bauhütten des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844.
G. A. Heider/R. Eitelberger von Edelberg/J. Hieser, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, 2 Bde., Stuttgart 1858 und 1860.
G. H[eider], [Rezension] Archäologische Karte des Königreiches Böhmen, zusammengestellt und herausgegeben von Anton Schmitt, Prag 1856, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 3, 1858, H. 1, S. 26.
G. Heider, Rezension von W. Lübke, Geschichte der Architectur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig 1855, in: Rezension Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1, 1856, S. 187.
E. [Imre] Henszlmann, Daniel Joseph Böhm, in: Oesterreichische Revue, 4, 1866, S. 110–127.
I. Henszlmann, A Magyar akadémia épülete, in: ders., Válogatott képzőművészeti írások, Budapest 1990, S. 203–209.
I. Henszlmann, Böhm Dániel József, in: ders., Válogatott képzőművészeti írások, Budapest 1990, S. 224f.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

I. Henszlmann, Der Landeskunstrath und die Provinzial-Museen, in: Pester Lloyd, 18.01.1872, S. 5 und 20.01.1872, S. 5.
I. Henszlmann, Kassa városának ó-német stylű templomairól, Pest 1846.
I. Henszlmann, Levelezése és Iratai: 1826–1860 Augusztus (ed. E. Szintesi), Budapest 2016.
I. Henszlmann, Párhuzam az ó és ujkori müvészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a müvészeti fejlődésre Magyarországban, Pest 1841.
I. Henszlmann, Ungarns sprachverschiedene Völkerstämme, in: Vierteljahresschrift aus und für Ungarn, I, 1843, S. 46.
Johann Friedrich Herbart's Sämmtliche Werke, Leipzig 1856.
K. Herich, Die ungarische Hausindustrie, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, N. F. 6, 1891, S. 298–306.
L. Hevesi, Künstlerhaus, in: Fremden-Blatt, 21.01.1883.
O. Hirschfeld, Epigraphische Nachlese zum Corpus Inscriptionum Latinarum vol. III aus Dacien und Moesien, in: Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 77, 1874, S. 363–429.
W. Höflechner unter Mitarbeit von C. Brugger, Zur Etablierung der Kunstgeschichte an den Universitäten in Wien, Prag und Innsbruck. Samt einem Ausblick auf ihre Geschichte bis 1938, in: 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938 (hg. von W. Höflechner/G. Pochat) (Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Bd. 26), Graz 1992, bes. S. 8–18.
W. Höflechner/G. Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938 (Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Bd. 26), Graz 1992.
W. Hofmann, Die Gemse und das Alpenpanorama, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, 2004 (Wiener Schule – Erinnerung und Perspektiven), S. 87–108.
W. Hofmann (Hg.), Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution (Ausst.-Kat. Hamburg, Kunsthalle), Hamburg 1986.
H. von Hofmannsthal, Wiener Brief [II], in: ders., Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II 1914–1924, Frankfurt am Main 1979, S. 195.
A. Hölter, Giovan Domenico Fiorillo. Mitbegründer der deutschen Kunstgeschichte, in: Renaissance in der Romantik. Johannes Dominicus Fiorillo, italienische Kunst und die Georgia Augusta. Druckgraphik und Handzeichnungen aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Hildesheim 1993, S. 18–31.
W. Hogarth, The analysis of beauty, London 1753.
E. Holzmair, Die offiziellen österreichischen Krönungs- und Huldigungspfennige seit Kaiser Josef I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 50 (1953), S. 199–210.
W. Hookham Carpenter, Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains […] traduit de l'anglais par Louis Hymans, Anvers 1845.
C. Horel, Histoire de Budapest, Paris 1999.
A. Horváth, Imre Henszlmann, and the Origins of Monument Preservation in Hungary, in: Periodica Polytechnica Architecture, 34, 1990, H. 3–4, S. 139–160.

H. G. Hotho, Öffentliche Vorlesungen über Gegenstände der Literatur und Kunst an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin gehalten: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei; eine öffentliche Vorlesung, 2 Bde., Berlin 1842/43.

A. Husslein-Arco/S. Grabner (Hg.), Orient & Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters (Ausst.-Kat. Belvedere), Wien 2012.

III. grosse internationale Kunst-Ausstellung 1871 (Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus), Wien 1871, Kat.-Nr. 1.

A. Ilg, Rudolf Eitelberger, in: Die Presse, Nr. 109, 21.04.1885, S. 1–3.

V. Ionescu, Zimmermann's aesthetics and Riegl's art theory. Influences and resistances, in: Ars, XLVI, 2013, S. 86–93.

N. Itsuo, Kritik der Leidenschaft. Adalbert Stifters ästhetische Theorie und seine Poetik, in: Aesthetics, 15, 2011, S. 50–60.

J., Die Kunst des Volkes, in: Neue Freie Presse, 13.01.1872, Abendblatt, S. 4.

M. Jankovich, Esedezés a magyar régiségek iránt, Tudományos Gyűjtemény, 2, 1818, H. 12, S. 121–123.

H. Janitschek, Rudolf Eitelberger, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 8, 1885, S. 398–404.

E. Jayme, Feuerbach in Wien, in: Anselm Feuerbach – Stationen: Düsseldorf – Venedig – Wien, Speyer 2011.

I. Jeitteles, Ästhetisches Lexikon, Wien 1834–37, II, S. 352–354.

T. Jenni/R. Rosenberg, Die Analyse der Objekte und das Studium der Quellen. Wiens Beitrag zur Etablierung einer universitären Kunstgeschichte, in: Reflexive Innensichten aus der Universität. Disziplingeschichte zwischen Wissenschaft, Gesellschaft und Politik (650 Jahre Universität Wien – Aufbruch ins neue Jahrhundert, Bd. 4, hg. von K. A. Fröschl/G. B. Müller/T. Olechowski/B. Schmidt-Lauber), Göttingen 2015, S. 121–134.

L. Jirsak, Die Rezeption der Wiener Schule in der kroatischen Kunstgeschichte. Izidor Kršnjavi, der erste kroatische Kunstgeschichteprofessor und seine Tätigkeit 1870–1890, phil. Diss. Wien 2007, S. 44–56.

A. Joachimides, Die Reformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001.

P. Judson, Exclusive Revolutionaries: Liberal Politics, Social Experience and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914, Ann Arbor 1996.

P. Judson, Rethinking the Liberal Legacy, in: Rethinking Vienna 1900 (hg. Von S. Beller), New York und Oxford 2001, S. 57–79.

P. Judson, The Habsburg Empire: A New History, Cambridge MA, 2017.

V. Juhel, Bibliographie des travaux d'Arcisse de Caumont, in: Arcisse de Caumont (1801–1873). Érudit normand et fondateur de l'archéologie française (hg. von V. Juhel), Caen 2004, S. 392–479.

T. Kabdebó, Diplomat in Exile: Francis Pulszky's Political Activities in England, 1848–1860, New York 1979.

H. Karge, Franz Kugler und Karl Schnaase – zwei Projekte zur Etablierung der »Allgemeinen Kunstgeschichte«, in: Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter (hg. von M. Espagne/B. Savoy/C. Trautmann-Waller), Berlin 2010, S. 93–104.

H. Karge, Franz Kugler und Karl Schnaase – zwei Projekte zur Etablierung der »Allgemeinen

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Kunstgeschichte«, in: Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter (hg. von M. Espagne/B. Savoy/C. Trautmann-Waller), Berlin 2010, S. 93–104.
H. Karge, Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Franz Kugler, Karl Schnaase, and Gottfried Semper, in: Journal of Art Historiography, 9, 2013, S. 1–26 (https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/karge.pdf [16.05.2018]).
W. van Kempen, Die Pflege der Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität, in: Mitteilungen des Universitätsbundes, 27, 1951, S. 1–23.
H. Kenner, Otto Benndorf, in: Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache (hg. von R. Lullies/W. Schiering), Mainz am Rhein 1988, S. 67 f.
G. J. Kern/H. Uhde-Bernays (Hg.), Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter), 2 Bde., Berlin 1911, Bd. II.
M. Kiene, Jacques Ignace Hittorff: précurseur du Paris d'Haussmann, Paris 2011.
E. Kiss, Nation und Ethnizität in der politischen Gedankenwelt des dualistischen Ungarn, in: Kulturwissenschaft im Vielvölkerstaat: Zur Geschichte der Ethnologie und verwandter Gebiete in Österreich ca. 1780–1918 (hg. von B. Rupp-Eisenreich/J. Stagl), Wien 1995, S. 208–216.
L. Knatz/T. Otabe (Hg.), Ästhetische Subjektivität: Romantik & Moderne, Würzburg 2005.
M. Knobloch, Der Galvanismus in seiner technischen Anwendung seit dem Jahre 1840, Erlangen 1842.
E. Kobau, Rastlos zieht die Flucht der Jahre … Josephine und Franziska von Wertheimstein – Ferdinand von Saar, Wien/Köln/Weimar 1997.
K. Köck, Dr. Karl Stremayr in seinem Verhältnis zur Wissenschaft, Kunst und Industrie, Diss. Wien 1950.
G. Kolmer, Parlament und Verfassung in Oesterreich, II. 1869–1879, Wien/Leipzig 1903.
L. Koschnick, Franz Kugler (1808–1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker, Diss. Freie Universität Berlin 1985.
W. Kos/R. Gleis (Hg.), Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung (Ausst.-Kat. Wien Museum), Wien 2014.
L. Koschnick, Kugler als Chronist der Kunst und preußischer Kulturpolitiker, in: Franz Theodor Kugler: deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter (hg. von M. Espagne/B. Savoy/C. Trautmann-Waller), Berlin 2010, S. 1–14.
Y. Köse, Westlicher Konsum am Bosporus. Warenhäuser, Nestlé & Co. im späten Osmanischen Reich (1855–1923), München 2010.
S. Krasa-Florian, Johann Nepomuk Schaller, Innsbruck 2009.
F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Beschreibende Statistik (= Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden 1), Freiburg 1887.
F. X. Kraus, Kunst und Alterthum im Unter-Elsass. Beschreibende Statistik im Auftrage des Kaiserlichen Oberpräsidiums von Elsass-Lothringen (= Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen 1), Strassburg 1876.
F. X. Kraus, Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen, Straßburg 1874.

W. Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900 (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 9,3), Wiesbaden 1980.
K. Krause/K. Niehr/U. Sölter/J. Tralles/K. Wiedau (Hg.), Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Leipzig 2005.
K. R. Krierer, Alexander Conze und Theodor Mommsen. Die Wiener Briefe (1870–1877), in: Netzwerke der Altertumswissenschaften im 19. Jahrhundert (hg. von K. R. Krierer/I. Friedmann), Wien 2016, S. 118–121.
K. R. Krierer, Alexander Conze und Heinrich Schliemann, in: Mitteilungen aus dem Heinrich-Schliemann-Museum Ankershagen, H. 10/11, 2016, S. 259–275.
K. R. Krierer, Post aus Samothrake. Briefe von und zu den Grabungskampagnen Alexander Conzes 1873 und 1875, in: Angekommen auf Ithaka. Festgabe für Jürgen Borchhardt zum 80. Geburtstag (hg. von F. Blakolmer/M. Seyer/H. D. Szemethy), Wien 2016, S. 229–249.
K. R. Krierer/I. Friedmann, Alexander Conze in Wien (1869–1877), in: Akten des 15. Österreichischen Archäologentages in Innsbruck 27. Februar–1. März 2014 (hg. von G. Grabherr/B. Kainrath), Ikarus 9, Innsbruck 2016, S. 141–152.
P. O. Kristeller, The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II), in: Journal of the History of Ideas, 13, 1952, H. 1, S. 17–46.
F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842.
F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 5. Aufl. bearb. v. Wilhelm Lübke, 2 Bde., Stuttgart 1872.
F. Kugler, Ueber den Pauperismus auch in der Kunst, in: Kunstblatt, 26, 1845, Nr. 71, 04.09., S. 297–299; Nr. 72, 09.09., S. 303 f.
F. K[ugler], Kunstunterricht: Das Bedürfniß eines zweckmäßigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eignen Erfahrungen von Ferdinand Georg Waldmüller, k.k. akadem. Rath und Professor. Wien 1846, in: Kunstblatt, 28, Nr. 22, 06.05.1847, S. 85 f.
F. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England, Berlin 1837.
F. Kugler, Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und zur Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien, nebst Notizen über einige Kunstanstalten in Italien und England, Berlin 1846.
U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Ungekürzte Ausg., Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981.
U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1990.
U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, 2. Auflage, München 1996.
W. Kummer, Prechtl, Johann Josef von, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1850–1950, Bd. 8, Wien 1983, S. 251 f.
D. Kupper, Anselm Feuerbachs ›Vermächtnis‹. Die originalen Aufzeichnungen, Diss. Berlin 1989.
D. Kupper (Hg.), Anselm Feuerbachs ›Vermächtnis‹. Die originalen Aufzeichnungen, Berlin 1992.
J. Kwan, Liberalism and the Habsburg Monarchy 1861–1895, New York 2013.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

E. Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien/Köln/Weimar 2005.
E. Lachnit, Schestag, Franz, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 10, 1990, S. 95.
C. Landerer, Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und »naturwissenschaftliche« Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik, in: Archiv für Musikwissenschaft, 61, 2004, H. 1, S. 38–53.
C. Landerer, Die Geburt der Wiener Schule aus dem Geist des Herbartianismus, in: Kunstgeschichte aktuell, 2005, H. 2., S. 8.
C. Landerer, Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte, in: Österreichische Musikzeitschrift, 54, 1999, H. 9, S. 6–20.
K. Lankheit, Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik, in: Karlsruher Akademische Reden, N. F. 24, Karlsruhe 1966.
S. Leeb, Die Kunst der Anderen. »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne, Berlin 2015.
S. Leeb, Weltkunstgeschichte und Universalismen 1900/2010, in: Kritische Berichte, 40, 2012, Nr. 2, S. 13–25.
D. H. Lehmann, Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, phil. Diss., Köln/Weimar/Wien 2011.
A. Lehne, Entstehung und Entwicklung der Österreichischen Kunsttopographie, in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 59, 2008, H. 1, S. 51–69.
G. Lehrmann, Medea. Der Mythos im Blick Anselm Feuerbachs, Magisterarbeit, Göttingen 2011.
G. Lehrmann, Medea. Der Mythos in der Interpretation Anselm Feuerbachs und William Wetmore Storys, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 67, 2013, S. 147–164.
P. Lendvai, Total Blindness: The Hungarian Sense of Mission and the Nationalities, in: The Hungarians: A Thousand Years of Victory in Defeat, übers. A. Major, Princeton 2003, S. 299–309.
H. Lentze, Die Universitätsreform des Ministers Graf Leo Thun-Hohenstein (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse, 239/2), Graz/Wien/Köln 1962.
Leonardo da Vinci, Trattato della pittura tratto da un codice della Biblioteca Vaticana, Roma 1817.
A. Lichtwark, Briefe an die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle, Bd. 4, Hamburg 1899.
J. Liepmann, Der Ölgemälde-Druck erfunden und beschrieben, Berlin 1842.
R. Lindner, Reinhard Kekulé von Stradonitz – Alexander Conze. Zum Diskurs der Fotografie in der klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts, in: Fotogeschichte 73, 1999, S. 3–16.
R. Löbl, Texnh-Techne: Untersuchungen zur Bedeutung dieses Worts in der Zeit von Homer bis Aristoteles, 3 Bde., Würzburg 1997–2003.
H. Locher, Stilgeschichte und die Frage nach der »nationalen Konstante«, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 53, 1996, S. 285–294.

H. Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 2., korrigierte und um ein Nachwort ergänzte Auflage, München 2010.
H. Locher, Stil, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe (hg. von U. Pfisterer), Stuttgart/Weimar 2003, S. 335–340.
G. P. Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura, 3 Bde., Roma 1844.
N. Lohse, Mythologie der Moderne. Ein romantisches Denkmodell, in: Gegenworte, 12, Heft Herbst, 2003, S. 66–71.
E. Löwy, Typenwanderung, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, 12, 1909, S. 243–304, und 14, 1911, S. 1–34.
W. Lübke, Der romanische Baustyl in Österreich, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 3, 1858, S. 141–144.
W. Lübke, Gesammelte kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger v. Edelberg. 1. u. 2. Bd. Wien 1879 (Literaturbericht), in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 3, 1880, S. 223–229.
W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance (Geschichte der Baukunst, begr. von F. Kugler, 5.1–5.2), Stuttgart 1872 u. 1873.
W. Lübke, Lebenserinnerungen, Berlin 1891.
W. Lübke, Rezension der Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1. Jg., 1856, in: Deutsches Kunstblatt, 7, Nr. 15, 10.04.1856, S. 131 f.
W. Lübke, Rezension: Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, 2. und 3. Lieferung, in: Deutsches Kunstblatt, 8, 08.10.1857, S. 359 f.
C. Lützow, Geschichte der Kais. Kön. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes von Carl von Lützow, mit Stichen und Radirungen von H. Bültemeyer (u.a.), Wien 1877.
B. M., Die Berliner akademische Ausstellung. III, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 6, 1871, S. 144–152.
B. Maaz, Tschudi, Hugo Aegidius v., in: Neue Deutsche Biographie, 26, 2016, S. 484 f.
E. Mai, Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis, in: Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 1, hg. von E. Mai/S. Waetzoldt), Berlin 1981, S. 431–480.
E. Mai, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln/Weimar/Wien 2010.
Ch. S. Maier, Stadt, Kaiserreich und imperiales Klima als Voraussetzung für urbane Visionen, in: Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937 (hg. von E. Blau/M. Platzer), München/London/New York 1999, S. 24–42.
C. van Mander, Het Schilder-Boeck, waerin Voor erst de Leerlustige-Jeught den gront der Edele Vrye Schilderkonst in verscheyden Deelen wort voor-gedragen: daer na in 3 deelen t'leven der vermaerde Doorluchtighe Schilders des Ouden en de Nieuwen Tydts; eyndlyck d'uytlegginghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidy. Nasonis; met d'uytbeeldinge der Figueren […], 2. Auflage, Amsterdam 1616–1618.
C. Mang/A. Hundsdorfer, Denkmal Rudolf von Eitelberger https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Denkmal_Rudolf_von_Eitelberger [20.10.2017].
J. Maran/H. Schwengel/U. Thaler, Konstruktion der Macht. Architektur, Ideologie und soziales Handeln, Hamburg 2009.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

M. Marek, »Monumentalbauten« und Städtebau als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne (hg. von F. Seibt), Frankfurt am Main 1995, S. 149–233.

M. Marek, Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung, Wien/Köln/Weimar 2004.

E. Marosi (Hrsg)., Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930, Budapest/Wien 1983.

E. Marosi/I. Laczkó/J. Szábo/L. Tohtné Mészáros (Hg.), Pulszky Ferenc (1814–1897) Emlékére/Ferenc Pulszky 1814–1897 Memorial Exhibition (Ausst.-Kat. Budapest 1997).

K. Marx, Das Kapital, Darmstadt 2013.

K. Marx, Einleitung [Zur Kritik der Politischen Oekonomie], Berlin 1859, in: K. Marx/F. Engels, Werke, Bd. 13, 12. überarb. Aufl., Berlin 2015, S. 613–642.

K. Marx, [Thesen über Feuerbach], These 11, in: Werke, Schriften (hg. von H.-J. Lieber, mit einem Vorwort von W. Elsner), Band II. Frühe Schriften II, Darmstadt 2013, S. 1–4.

K. Masner, Otto Benndorf. Ein Nachruf, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 10, 1907, H. 2, S. 98.

H. Matis, Leitlinien der österreichischen Wirtschaftspolitik, in: Die Habsburgermonarchie 1848–1918. I: Die Wirtschaftliche Entwicklung (hg. von A. Brusatti), Wien 1973, S. 29–67.

G. Maurer, Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols 1817–1918, Regensburg 2005.

A. Mayr, Joseph Daniel Böhm (1794–1865). Bildhauer, k.k. Kammermedailleur, Direktor der Graveurakademie am Hauptmünzamt, Kunstsammler (phil. Dipl.-Arb.), Wien 2012.

E. Mayr-Oehring (Hg.), Orient: Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 (Salzburg: Residenzgalerie), Salzburg 1997.

E. Mayr-Oehring (Hg.), Orientalische Reise: Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (Ausst.-Kat. Wien Museum), Wien 2003.

A. Meinecke, Geschichte der preussischen Denkmalpflege 1815 bis 1860. Mit einer Einleitung von Wolfgang Neugebauer (= Acta Borussica, Neue Folge, 2. Reihe: Preußen als Kulturstaat, 4), Berlin 2013.

[E. Melly], Der österreichische Kunstverein in Wien, in: Deutsches Kunstblatt, 3, Nr. 32, 07.08.1852, S. 276.

[E. Melly], Der Kunstverein in Wien (Fortsetzung), in: Kunstblatt, 3, Nr. 41, 09.10.1852, S. 351 f.

[E. Melly], Die Staatsanstalt zur Erhaltung der historischen Denkmale in Oesterreich, in: Deutsches Kunstblatt, 2, Nr. 13, 31.03.1851, S. 97–99.

[E. Melly], Entgegnung auf das Schreiben des Herrn Grafen Franz v. Thun in No. 43, in: Deutsches Kunstblatt, 3, Nr. 50, 11.12.1852, S. 428

E. Melly, Offenes Sendschreiben in Kunstangelegenheiten. An Herrn Eitelberger von Edelberg, in: Sonntagsblätter, IV, 1845, Nr. 3, 19.01., S. 59–62.

W. Mentzel, Van Swieten Blog, Med. Univ. Wien, https://ub.meduniwien.ac.at/blog/?p=26481 [25.10.2017].

A. G. Meyer, Dobbert, Eduard, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 47, 1903, S. 733–735.

J. H. Meyer, Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, in: Winkelmann

und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe, Tübingen 1805, S. 314–317.
B. Meyer/A. Woltmann, Plastik und Malerei, in: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873 (hg. von C. v. Lützow), Leipzig 1875, S. 316 f.
A. Michaelis, Geschichte des Deutschen Archäologischen Instituts 1829–1879. Festschrift zum einundzwanzigsten April 1879, Berlin 1879.
A. Middeldorf Kosegarten (Hg.), Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums »Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen« am Kunsthistorischen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.–13. November 1994, Göttingen 1997.
E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, 2 Bde., Breslau 1834–1837.
K. O. Müller, Die Mythologie des Japetischen Geschlechts oder der Sündenfall des Menschen nach Griechischen Mythen, von Dr. K. H. W. Völker. Gießen 1824, in: Karl Otfried Müller's kleine deutsche Schriften über Religion, Kunst, Sprache und Literatur, Leben und Geschichte des Alterthums (hg. von E. Müller), 2 Bde., Breslau 1848, II, S. 36–42.
K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst, Breslau 1830.
P. Müller-Tamm, Rumohrs »Haushalt der Kunst«: zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit, Hildesheim/Zürich/New York 1991.
C. Muysers, Die Bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855–1945, Amsterdam/Dresden 1999.
S. Nachtsheim, Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920, Berlin 1984.
E. Nebel, Die kunstpädagogischen Ideen, Theorien und Leistungen Rudolf von Eitelbergers (phil. Diss.), Wien 1980.
J. Neuwirth, Die kunstwissenschaftlichen Disziplinen, in: Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915: Gedenkschrift (hg. vom Professorenkollegium), Wien 1915, S. 532–541.
A. Nierhaus, Theophil Hansens Akademie der bildenden Künste – ein »Lehrgebäude« des Historismus, in: Theophil Hansen und die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste (hg. von B. Bastl/C. Reiter/E. Schober), Weitra 2011, S. 88–91.
A. Nierhaus (Hg.), Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße (Ausst.-Kat. Wien Museum), Wien 2015.
M. Noell, Coryphée des archéologues français: Arcisse de Caumont et l´Allemagne, in: Arcisse de Caumont (1801–1873) (hg. V. Juhel), Caen 2004, S. 253–271.
– Der Wille zum Überblick. Die Denkmalkarte als visueller Bestandteil der Denkmalstatistik des 19. Jahrhunderts, in: Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichtsschreibung (hg. von C. Heck/W. Cortjaens), München und Berlin 2014 (= Transformationen des Visuellen 2), S. 132–149.
– Die Erfindung des Denkmalinventars. Denkmalstatistik in Frankreich und Deutschland zwischen 1789 und 1910, in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 59, 2008, H. 1, S. 19–26.
P. Noever (Hg.), Gottfried Semper: The Ideal Museum; Practical Art in Metals and Hard Materials, Wien 2007.
P. Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Ausst.-Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000), Ostfildern-Ruit 2000.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

E. van der Nüll, Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornamentes zur rohen Form, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, II, 52, 01.05.1845, S. 401–404; 53, 03.05.1845, S. 411–414.
– Nähere Betrachtungen über die künstlerische Tendenz des Brunnens der Vorstadt Wieden. Als Erwiderung der Kritik des Hrn. v. E., in: Kunstblatt. Als außerordentliche Beilage der Sonntagsblätter, XXIII./Nr. 43, 25.10.1846, S. 1034–1037.
W. Oberleitner, Das Heroon von Trysa. Ein lykisches Fürstengrab des 4. Jahrhunderts v. Chr., Mainz 1994.
W. von Oettingen, Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696–1900. Rede zur Feier des allerhöchsten Geburtstages seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1900, Berlin 1900.
J. Orell, Early East Asian Art History in Vienna and its Trajectories: Josef Strzygowski, Karl With, Alfred Salmony, in: Journal of Art Historiography, 15, December 2015, (https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/orell.pdf [16.05.2018]).
F. W. A. Mullach, Democriti Abderitae operum fragmenta. Collegit, Recensuit, vertit, explicuit ac de philosophi vita, scriptis et placitis commentatus est, Berlin 1843.
O. Negt, Kant und Marx. Ein Epochengespräch, Göttingen 2006.
D. Oberschernitzki, Der Frau ihre Arbeit! Lette-Verein: zur Geschichte einer Berliner Institution 1866–1986, Berlin 1987.
E. Osterkamp, Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus, in: Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830 (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie, hg. von Ch. v. Holst), Stuttgart 1993, Bd. 2, S. 181–183.
J. Otmarova, Seni vor der Leiche Wallensteins, in: Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek), München/Köln 2003, S. 163–179.
H. Otte, Archäologischer Katechismus. Kurzer Unterricht in der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, mit Rücksicht auf das in Königl. Preuß. Staaten der Inventarisation der kirchlichen Kunstdenkmäler amtlich zu Grunde gelegte Fragenformular, Leipzig 1859.
E. B. Ottillinger, Gottfried Semper, Jakob von Falke und das englische Vorbild, in: Gottfried Semper und Wien: Die Wirkung des Architekten auf »Wissenschaft, Industrie und Kunst« (hg. von R. Franz/A. Nierhaus), Wien/Köln/Weimar 2007, S. 39–50.
L. Pallat, Richard Schöne. Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der Preussischen Kunstverwaltung 1872–1905, Berlin 1959.
P. Pantzer, Verborgene Impressionen (Ausst.-Kat. Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), Wien 1990.
P. Paret, Die Tschudi-Affäre, in: Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne (Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Neue Pinakothek München), München/New York 1997, S. 396–401.
G. Parthey, Wanderungen durch das Nilthal, Berlin 1840.
J. D. Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom, Heidelberg/Speyer 1820.
J. D. Passavant, Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, 4 Bde., Leipzig 1839–1858.

B. Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Mainz 1993.
F. Pecht, Das neue deutsche Reich und die bildende Kunst, in: Neue Freie Presse, 16.06.1872, Morgenblatt, S. 1–4.
F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. Erste Reihe, Nördlingen 1877.
F. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1873.
H. Pfisterer, Der Polytechnische Verein und sein Wirken im vorindustriellen Bayern (1815–1830), München 1973.
U. Pfisterer, Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 10 (hg. von U. Fleckner/W. Kemp/G. Mattenklott/M. Wagner/M. Warnke), Berlin 2007, S. 15–80.
U. Pfisterer, Origins and Principles of World Art History: 1900 (and 2000), in: World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches (hg. von K. Zijlmans/W. van Damme), Amsterdam 2008.
T. Pirsig-Marshall, London/Wien. Einfluß und Wirkung der englischen Idee. Das Vorbild South Kensington Museum, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Ausst.-Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 30–40.
S. Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei – Plastik – Architektur, Wien 1994.
G. Platz-Horster, Schöne, Richard Curt Theophilus, in: Neue Deutsche Biographie, 23, 2007, S. 403 f.
K. Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien (Ausst.-Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 52–89
K. K. Polheim, Zur romantischen Einheit der Künste, in: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert (hg. von W. Rasch), Frankfurt am Main 1970, S. 160–167.
T. M. Porter, The rise of statistical thinking. 1820–1900, Princeton 1986; Geschichte der Staatsbeschreibung. Ausgewählte Quellentexte 1456–1813 (hg. von M. Rassem/J. Stagl), Berlin 1994.
A. Posonyi, Versteigerung der Kunst-Sammlung des am 15. August 1865 verstorbenen k.k. Kammer-Medailleurs und Director der k.k. Münz-Graveur-Akademie, Herrn Jos. Dan. Böhm zu Wien, am 4. December d. J. und an den folgenden Tagen, in der Kärnthnerstrasse 16, durch Alexander Posonyi, Wien 1865.
R. Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte, Köln 2004.
R. Prange, Gegen die ›eigene Welt‹ der Kunst: zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals, in: Der Körper der Kunst: Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800 (hg. von J. Grave/H. Locher/R. Wegner), Göttingen 2007, S. 183–218.
R. Prange, Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil 1), in: Imago. Internationales Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Bd. 2 (hg. von M. Clemenz/H. Zitko/M. Büchsel/D. Pflichthofer), Gießen 2013, S. 73–114.

R. Prange, Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse, in: Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik (hg. von S. Buchmann/R. Frank), Berlin 2015, S. 107–143.

A. Prokesch von Osten, Erinnerungen aus Aegypten und Kleinasien, 3, Wien 1831.

J.-P. Pudelek, Der Begriff der Technikästhetik und ihr Ursprung in der Poetik des 18. Jahrhunderts, Würzburg 2000.

[Anonym = F. Pulszky], Aus dem Tagebuche eines in Grossbritannien reisenden Ungarn, Pesth 1837.

F. Pulszky, A műgyűjtemények' használól, in: Athenaeum: Tudományok és szépművészetek' tára, II, 1838, S. 185–189.

F. Pulszky, A múzeumokról, in: Budapesti Szemle, 8: 16, 1875.

F. Pulszky, Meine Zeit, mein Leben I: Vor der Revolution, Pressburg and Leipzig 1880.

F. Pulszky, On the Progress and Decay of Art. And an Arrangement of a National Museum, in: The Museum of Classical Antiquities, 5, 1852, S. ii f.

H. Quitzsch, Gottfried Semper – praktische Ästhetik und politischer Kampf, Braunschweig/Wiesbaden 1981.

M. Rampley, Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School, in: The Art Bulletin, 91, 2009, H. 4, S. 446–462.

M. Rampley, Design Reform in the Habsburg Empire: Technology, Aesthetics and Ideology, in: Journal of Design History, 23, 2010, H. 3, S. 247–264.

M. Rampley, The Idea of a Scientific Discipline: Rudolf von Eitelberger and the Emergence of Art History in Vienna, 1847–1873, in: Art History, 34, 2011, H. 1, S. 54–79.

M. Rampley, The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship 1847–1918, University Park, Pennsylvania, 2013.

J. Rees, Vergleichende Verfahren – verfahrene Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft – eine Problemskizze, in: Kritische Berichte, 40, 2012, Nr. 2, S. 32–47.

B. Reinhold, »Weibliche artistische Arbeitskräfte« in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unbequemer Rückblick, in: G. Bast/A. Seipenbusch-Hufschmied/P. Werkner (Hg.), 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung, Berlin/Boston 2017, S. 158–163.

C. Reiter, Schöne Welt wo bist du? Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen des deutschen und österreichischen Spätklassizismus. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Salzburg 2009.

I. Rentsch, Ein Monumentalbau zwischen den Fronten. Das ›Künstlerhaus‹ Rudolfinum in der Prager Musikwelt des 19. Jahrhunderts, in: Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société (hg. von H. E. Bödeker/P. Veit/M. Werner), Berlin 2008, S. 227–255.

D. Reynolds-Cordileone, The Austrian Museum for Art and Industry: Historicism and National Identity in Vienna 1863–1900, in: Austrian Studies, 16, 2008 (From »Ausgleich« to »Jahrhundertwende«: Literature and Culture, 1867–1890), S. 123–141.

D. Reynolds, Die österreichische Synthese. Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst (Ausst.-Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 203–218.

D. Reynolds, Vom Nutzen und Nachteil des Historismus für das Leben. Alois Riegls Beitrag zur Frage der kunstgewerblichen Reform, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst (Ausst.-Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 20–29.

S. Richter, A history of poetics: German scholarly aesthetics and poetics in international context, 1770–1960, Berlin/New York 2010, S. 91–93.

C. Th. Richter, Das Recht der Frauen auf Arbeit und die Organisation der Frauenarbeit, Wien 1867.

A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.

A. Riegl, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien/Leipzig 1903.

H. Roditzky, Die Frauenarbeiten, Anhang zur Gruppe V: in F. Stamm: Officieller Ausstellungs-Bericht, Wien 1873, S. 14.

A. Rojik, Schubert im Bild der Ringstraßenzeit. Der Musiker- und Denkmalkult des Wiener Bürgertums mit Fokus auf dem Schubertdenkmal im Stadtpark, Masterarbeit Univ. Wien, 2016.

A. Rosenauer, Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 36, 1983, S. 135–139.

C. Rosenthal, Vollständige Uebersicht der Geschichte der Baukunst von ihrem Ursprunge an bis auf die neueste Zeit, Berlin 1842.

J. Rössler, Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft, Berlin 2009.

J. Rüdiger, Die monumentale Universität. Funktioneller Bau und repräsentative Ausstattung des Hauptgebäudes der Universität Wien, Wien/Köln/Weimar 2015.

Kronprinz Rudolf, »Einleitung«, in: Österreich-Ungarn in Wort und Bild: Übersichtsband, 1. Abteilung: Naturgeschichtlicher Teil, vol. 2, Wien 1886.

A. Ruge, Die diesjährige hallische Kunstausstellung, in: Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, 1, 1838, Sp. 1398.

C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen, 3 Bde., Berlin/Stettin 1827–1831.

C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen (hg. von J. Schlosser), Erster Theil. Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen, Frankfurt am Main 1920, S. 5–222.

C. F. von Rumohr, Mittheilungen über Kunstgegenstände, in: Kunstblatt, 1, 1820, Nr. 54, 06.07., S. 213–216.

C. F. von Rumohr, Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardey, und zurück über die Schweiz und den oberen Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landbau und Staatswirtschaft, Lübeck 1838.

C. F. von Rumohr, Ueber den Styl in der bildenden Kunst. I. Antwort […] auf das Schreiben vom Herausgeber, in: Kunstblatt, 6, 1825, Nr. 75, 19.09., S. 297–300.

R. Rürup, Friedrich Theodor Vischer und die Anfänge der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Karlsruhe, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 113 (= N. F. 74), S. 417.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

J. Ruskin, The Poetry of Architecture; or, the Architecture of the Nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character [1837–1838], in: ders., The complete works (hg. von E. T. Cook/A. Wedderburn), Bd. 1: Early Prose writings 1834–1843, London 1903.

E. S. [Eduard Sacken], Joseph Daniel Böhm, in: Versteigerung der Kunst-Sammlung des am 15. August 1865 verstorbenen k.k. Kammer-Medailleurs und Directors der k.k. Münz-Graveur-Akademie, Herrn Jos. Dan. Böhm, zu Wien, am 4. December d. J. und an den folgenden Tagen, in der Kärnthnerstrasse 16, durch Alexander Posonyi, Kunsthändler, Wien 1865.

J. von Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675.

I. Sármany-Parsons, Wahlverwandtschaften in der Architektur des Historismus in der Donaumonarchie. Eine architekturhistorische Skizze, in: Mitteleuropa. Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht (Zentraleuropastudien 4, hg. von G. R. Plaschka), Wien 1997, S. 145–174.

O. Sarrazin/O. Hossfeld, Zur Einführung, in: Die Denkmalpflege, 1, 1899, H. 1, S. 1.

B. Savoy/P. Sissis (Hg.), Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher (1830–1990). Eine Anthologie, Wien/Köln/Weimar 2013.

D. Saxer, Die Schärfung des Quellenblicks. Forschungspraktiken in der Geschichtswissenschaft 1840–1914, München/Oldenburg 2014.

F. W. J. Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst, Stuttgart 1982.

D. Schenk, Anton von Werner, Akademiedirektor. Dokumente zur Tätigkeit des ersten Direktors der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, 1875–1915, Berlin 1993.

U. Scheuner, Die Kunst als Staatsaufgabe im 19. Jahrhundert, in: Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 1, hg. von E. Mai/S. Waetzoldt), Berlin 1981, S. 13–46.

F. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schillers Werke, Vierter Band: Schriften, Frankfurt am Main 1966, S. 193–286.

W. Schlink, Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz, Wiesbaden 1982.

W. Schlink, »Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten …«. Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 3: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung (hg. von R. M. Lepsius), Stuttgart 1992, S. 65–81.

J. von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband 13, H. 2, Innsbruck 1934.

J. von Schlosser, La scuola viennese di storia dell'arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria, in: La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore (hg. von S. Scarrocchia), Milano 2014.

J. von Schlosser, Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums (1894), Wiederabdruck in: J. von Schlosser, Präludien, Berlin 1927, S. 9–43.

G. Schmidt, Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 36, 1983, S. 7–15.

C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, II: Griechen und Römer, Düsseldorf 1843.

C. Schnaase, Archäologischer Rückblick auf das Jahr 1857, in: Deutsches Kunstblatt, 9, Juni 1858, S. 170–175.
R. Schoch, Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz, in: Städel-Jahrbuch, N. F. VII, 1979, S. 171–186.
R. Schoch, Die »belgischen Bilder«: zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Streit um Bilder: von Byzanz bis Duchamp (hg. von K. Möseneder), Berlin 1997, S. 161–179.
Ch. Scholl, Wahre Erben? Autonomieästhetik und Kunstpublizistik nach Johann Heinrich Meyer, in: A. Rosenbaum/J. Rössler/H. Tausch (Hg.), Johann Heinrich Meyer (Ästhetik um 1800, 9), Göttingen 2013, S. 325–346.
Ch. Scholl, Raffael im Vormärz. Zur Aktualität der Kunstgeschichte in den politischen und kunstkritischen Auseinandersetzungen 1830–1848, in: Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert (hg. von G. Hess/E. Agazzi/E. Décultot), Berlin/Boston 2012, S. 326–333.
Ch. Scholl, Raffaels Poesie und die Arbeit der Romantiker an den Mediengrenzen, in: Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik (Ausst.-Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität Göttingen, hg. von M. Thimann/Ch. Hübner), Petersberg 2015, S. 93–102.
Ch. Scholl, Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817–1906, Berlin 2012.
Ch. Scholl, Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München/Berlin 2005.
P. O. Scholz/M. A. Długosz (Hg.), Von Biala nach Wien. Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften, Schlangenbad/Wien 2015.
R. Schöne, Zur Erinnerung an Friedrich Lippmann, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 25, 1904, Heft 1, S. III–VIII.
J. Schönwälder, Ideal und Charakter: Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800, München 1995, S. 108 f.
[L. Schorn], Das Auge, in: Kunstblatt, 1, 1820, Nr. 38, 11.05., S. 149.
[L. Schorn], Der Daguerrotyp, in: Kunstblatt, 20, 1839, Nr. 77, 24.09., S. 305–308.
L. Schorn, Ueber den Styl in der bildenden Kunst. II. Antwort an Herrn Baron v. Rumohr, in: Kunstblatt, 6, 1825, Nr. 76, 22.09., S. 301–304.
L. Schorn, Ueber Styl und Motive in der bildenden Kunst. An Herrn Baron C. F. v. Rumohr, in: Kunstblatt, 6, 1825, Nr. 1, 03.01., S. 1–4.
L. Schorn, Umriss einer Theorie der bildenden Künste, Stuttgart/Tübingen 1835.
C. E. Schorske, Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture, Cambridge 1979.
W. Schram, Das Leben und Wirken des Kunstforschers Rudolf Eitelberger v. Edelberg, Brünn 1887.
K. A. Schröder, Kunst als Erzählung: Theorie und Ästhetik der Genremalerei, in: Wiener Biedermeier: Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution (Ausst.-Kat. Wien, Österreischische Galerie), Wien 1993, S. 9–34.
K. A. Schröder/C. Reiter (Hg.), Welten der Romantik (Ausst.-Kat. Wien, Albertina), Wien 2016.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

A. Schüler, Frauenbewegung und soziale Reform. Jane Addams und Alice Salomon im transatlantischen Dialog, 1889–1933, Stuttgart 2004.
H. W. Schulz, Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften, Leipzig 1844.
C. Schulz-Hoffmann, Studien zur Rezeption der deutschen romantischen Malerei in Kunstliteratur und Kunstgeschichte, München 1974.
B. Schümann, Gustav Klimt. Die Lebensgeschichte, München 2010.
P.-K. Schuster, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, in: Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne (Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Neue Pinakothek München), München/New York 1997, S. 26–28.
F. J. Schwartz, The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War, New Haven/London 1996.
L. Schweber, Disciplining Statistics. Demography and Vital Statistics in France and England 1830–1885, Durham 2006.
E. Seeler, Codex Fejérváry-Mayer: An Old Mexican Picture Manuscript in the Liverpool Free Public Museums, Berlin und London, 1901/1902.
H. Seifert, Anselm Feuerbach und die Antike. Neue Betrachtungen, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 31, 1994, S. 85–108.
M. Seiler, Empiristische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte, in ders./F. Stadler (Hg.), Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999) (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst, 5), Wien 2000, S. 49–86.
A. F. Seligmann, Carl Leopold Müller, Wien 1922.
G. Semper, Kleine Schriften (hg. von H. und M. Semper), Berlin/Stuttgart 1884.
G. Semper, Ueber den Bau evangelischer Kirchen: mit besonderer Beziehung auf die gegenwärtige Frage über die Art des Neubaues der Nikolaikirche in Hamburg und auf ein dafür entworfenes Project, Leipzig 1845.
G. Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona 1834, in: ders.: Kleine Schriften (hg. von H. und M. Semper), Berlin/Stuttgart 1884, S. 217 f.
G. Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung Nationalen Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, London den 11. October 1851, Braunschweig 1852.
S. Settis, Dal sistema all'autopsia: l'archeologia di C. O. Müller, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di Lettere e Filosofia, XIV, 1984, S. 1069–1096.
S. Sharpe, Geschichte Egyptens, Leipzig 1848.
J. J. Sheehan, Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism, New York 2000.
E. Simon, Ara Pacis Augustae, Tübingen 1967.
C. Sitte, Rudolf v. Eitelberger, in: Neue Illustrirte Zeitung, Nr. 31, 26.04.1885, S. 483 und S. 486.
S. Skalweit, Falk, Adalbert, in: Neue Deutsche Biographie, 5, 1961, S. 6 f.
G. F. Soltész/C. Tóth/G. Pálffy (Hg.), Coronatio Hungarica in Nummis. A magyar uralkodók koronázási érmei és zsetonjai (1508–1916), Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest 2016.

Th. Spoerri, Genie und Krankheit: eine psychopathologische Untersuchung der Familie Feuerbach, Basel 1952.
A. Springer, Aus meinem Leben, Berlin 1892.
A. Springer, Kritische Gedanken über die Münchner Kunst, in: Jahrbücher der Gegenwart, 3, 1845, S. 1024.
A. Springer, Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung, Prag 1857.
A. Springer, Rudolph Marggraff als Apologet der Münchner Kunst, in: Jahrbücher der Gegenwart, 4, 1846, S. 589.
E. Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979.
E. Springer, Zur wissenschaftlichen und kulturpolitischen Tätigkeit Eduard Mellys, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, 30, 1977, S. 95.
P. Stachel, Albert Ilg und die »Erfindung« des Barocks als österreichischer »Nationalstil«, in: Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne (hg. von M. Csáky/F. Celestini/U. Tragatschnig), Wien/Köln/Weimar 2007, S. 101–152.
P. Stachel, »Vollkommen passende Gefäße« und »Gefäße fremder Form«. Die Kritik des Kunsthistorikers Albert Ilg (1847–1896) an der Architektur der Wiener Ringstraße, ihr identitätspolitischer Hintergrund und ihre kunstpolitischen Auswirkungen, in: East Central Europe, 23, 2006, H. 1, S. 269–291.
R. Stalla, Das »Institut der bildenden Künste« in Landshut und der Beginn der universitären Kunstgeschichte, in: Von der Donau an die Isar. Vorlesungen zur Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität 1800–1826 in Landshut (hg. von L. Boehm/G. Tausche), Berlin 2003, S. 219–250.
R. Stalla, Das »Institut der bildenden Künste« in Landshut unter der Leitung von Simon Klotz, in: Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte (hg. von R. Wegner), Göttingen 2005, S. 195–214.
R. Stalla, Die »Kupferstichsammlung der Universität« München. Geschichte der Sammlung und des Kunsthistorischen Instituts, in: Es muss nicht immer Rembrandt sein – Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München (Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, 2. Juli bis 1. August 1999, hg. von R. Stalla), München/Berlin 1999, S. 11–39.
R. Stalla, Das Institut der bildenden Künste in Landshut unter der Leitung von Simon Klotz, in: 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen. Perspektiven. Polemik. 1780–1980 (hg. von C. Drude/H. Kohle), München/Berlin 2003, S. 29–43.
R. Stalla (unter Mitarbeit von A. Zeese), »Künstler und Gelehrter« – Der Universalist Camillo Sitte. Ein Eitelberger-Schüler im Umfeld der »Wiener Schule für Kunstgeschichte«, in: R. Stalla (Bearb.), Camillo Sitte. Gesamtausgabe. Schriften und Projekte, 5. Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte, Wien u.a. 2010, S. 9–86.
A. M. Stancovich, Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture, in: The Art Bulletin, LXXX, 1998, S. 687–717.
A. Stange, Lehrstuhl und Institut für Kunstgeschichte an der Universität Bonn (Bonner Mitteilungen, 16), Bonn 1937.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Statut der Kunstgewerbeschule des k.k. österr. Museums für Kunst und Industrie, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 3, 15.10.1867, S. 3–10.
A. Stifter, Der Nachsommer. Eine Erzählung, 3 Bde., Pesth 1857.
F. Stock, Briefe Rumohrs an Otfried Müller und andere Freunde, in: Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen – Beiheft, LIV, 1933, S. 1–44.
D. Stockert-Meynert, Theodor Meynert und seine Zeit. Zur Geistesgeschichte Österreichs in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Wien/Leipzig 1930.
R. Strasser, Der Aufbau der Glassammlung des k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst (Ausst.-Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 137–142.
J. Strzygowski, Die bildende Kunst des Ostens, Leipzig 1916.
J. Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften – vorgeführt am Beispiel der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch, Wien 1923.
J. Strzygowski, Kunde, Wesen, Entwicklung. Eine Einführung, Wien 1922.
H. R. Stühlinger, Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße. Entstehung, Projekte, Auswirkungen, Basel 2015.
H. R. Stühlinger, Vom Werden der Wiener Ringstraße, Wien 2015.
H. R. Stühlinger, Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße. Entstehung, Projekte, Auswirkungen, Basel 2015.
A. Swenson, The Rise of Heritage. Preserving the Past in France, Germany and England, 1789–1914, Cambridge 2013.
M. Székely, János Vadona's Collection of Japanese and Chinese Objects in the Museum of Industry in Kolozsvár, in: Z. Jékely (Hg.), Ödön Lechner in Context, Budapest 2015, S. 91–102.
H. D. Szemethy, Benndorf, Otto, in: Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon. Der Neue Pauly, Supplemente Bd. 6 (hg. von P. Kuhlmann/H. Schneider), Stuttgart 2012, Sp. 73 f.
H. D. Szemethy, Conze, Alexander, in: Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon, Der Neue Pauly, Supplemente Bd. 6 (hg. von P. Kuhlmann/H. Schneider), Stuttgart 2012, Sp. 246–248.
H. D. Szemethy, Die Erwerbungsgeschichte des Heroons von Trysa. Ein Kapitel österreichisch-türkischer Kulturpolitik, mit einem Beitrag von Ş. Pfeiffer-Taş, Wien 2005.
H. D. Szemethy, Otto Benndorf (1838–1907) und Otto Hirschfeld (1843–1922) – Wissenschaftliche Korrespondenzen zum Beginn der Alten Geschichte und der Klassischen Archäologie an der Universität Prag, in: Antike Welten – Althistorische Forschungen in Österreich. Akten des 16. Österreichischen Althistoriker_innen-Tages, 17.–19. November 2016 (hg. von K. Schnegg/B. Truschnegg/M. Pohl), Innsbruck 2018, S. 45–76.
H. D. Szemethy, Wissenschaftliche Korrespondenzen Otto Benndorfs mit Grazer Universitätsangehörigen, in: 150 Jahre Archäologie und Geschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz. Gedanken zur steirischen Geschichte und deren Erforschung (hg. von E. Trinkl), Wien 2016, S. 31–43.
H. D. Szemethy, Die österreichischen Samothrake- und Trysa-Expeditionen im Lichte des friedlichen Wettstreits der Nationen – Politische Hintergründe, Methoden und Öffentlich-

keitsarbeit, in: Wissenschaftliche Forschung in Österreich 1800–1900. Spezialisierung, Organisation, Praxis (hg. von Ch. Ottner/G. Holzer/P. Svatek), Göttingen 2015, S. 117–148.
H. D. Szemethy, Die österreichischen Trysa-Expeditionen im Bewußtsein der Öffentlichkeit des 19. Jhs., in: Akten des 9. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Paris Lodron-Universität Salzburg, 6.–8. Dezember 2001 (hg. von B. Asamer/W. Wohlmayr), Wien 2003, S. 195–199.
H. D. Szemethy/K. Zhuber-Okrog, Erwerbungen der archäologischen Expedition nach Kleinasien unter Otto Benndorf im Jahre 1881, in: Angekommen auf Ithaka. Festgabe für Jürgen Borchhardt zum 80. Geburtstag (hg. von F. Blakolmer/M. Seyer/H. D. Szemethy), Wien 2016, S. 251–276.
E. Szintesi, Joseph Daniel Böhm Parthenon-fríze, in: Pulszky Ferenc (1814–1897) Emlékére/Ferenc Pulszky 1814–1897 Memorial Exhibition (Ausst.-Kat. Budapest 1997) (hg. von E. Marosi/I. Laczkó/J. Szábo/L. Tohtné Mészáros), Budapest 1997, S. 56–69.
W. Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 2006.
W. Telesko, Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 2008.
M. Thausing, Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 36, 1983, S. 140–150.
F. Graf Thun, An die Redaktion des Deutschen Kunstblattes in Berlin, in: Deutsches Kunstblatt, 4, Nr. 4, 22.01.1853, S. 36.
F. Graf Thun, Geehrte Redaktion!, in: Deutsches Kunstblatt, 3, Nr. 43, 23.10.1852, S. 370.
H. Tietze, Alois Riegl, in: Neue Österreichische Biographie 1815–1918. 1. Abt.: Biographien, Bd. 8 (hg. von E. Rollett), Wien 1935, S. 142–150.
H. Tietze, Denkmalkult, in: Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst, 3, 1921, S. 195–197.
H. Tietze, Die moderne Denkmalpflege, in: Die Kultur. Viertel-Jahrschrift für Wissenschaft, Literatur und Kunst, 8, 1907, S. 177–197.
Ungarische Akademie der Wissenschaften, Felszólitás minden, a nemzeti becsületet szivén viselő nagyarhoz a hazai műemlékek ügyében, Magyar Academiai Értesitő, 7.2, Februar 1847.
C. Ungureanu, »Sia funzion la rappresentazione«. Carlo Lodoli and the Crisis of Architecture, in: RIHA Journal, 18, 2011. http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-jan-mar/ungureanu-carlo-lodoli [03.12.2018].
D. Unowsky, The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848–1916, West Lafayette 2006.
G. Vasold, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten (Rombach Edition Parabasen, 4), Freiburg/B. 2004.
G. Vasold, Der Blick in den tragischen Spiegel. Zur kunsthistorischen Erforschung der Spätantike in Wien um 1900, in: E. Marosi/G. Klaniczay (Hg.), The Nineteenth-Century Process of »Musealization« in Hungary and Europe (Collegium Budapest, Workshop series, 17), Budapest 2006, S. 91–112.
G. Vasold, Die Wiener Schule. Ein politisches Instrument der k.u.k. Monarchie?, in: Kunstchronik, 68, 2015, H. 11, S. 540–544.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

G. Vasold, Entre histoire de l'art à Vienne et archéologie en Dalmatie, Alois Riegl et la question d'un nouveau rapport au patrimoine romain, in: Revue germanique internationale, 16, 2012, S. 43–55.

G. Vasold, The Revaluation of Art History. An unfinished project by Josef Strzygowski and his school, in: Art/Histories in transcultural dynamics. Narratives, concepts, and practices at work, 20th and 21st centuries (hg. von P. Bachmann/M. Klein/T. Mamine/G. Vasold), Paderborn 2017, S. 119–138.

Verhandlungen des Nieder-Oesterreichischen Gewerbvereins, 1. Bd., 1840.

Verzeichnis der Mitglieder der Berliner Akademie der Künste 1696–1996 (hg. von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste), Berlin 1996.

R. Vischer, Rumohr und Giotto, in: Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886.

Fr. Th. Vischer, Kunstbestrebungen der Gegenwart. Von Anton Hallmann, vormals Königl. Preuß. Hofbau-Inspector. Berlin, Buchhandlung des Berliner Lesecabinets. 1842, in: Jahrbücher der Gegenwart, 1, 1843, S. 98.

L. Vitet, Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon, Paris 1845 (= Collection des documents inédits sur l'histoire de France. Troisième série: Archéologie).

K. Vocelka, K. u. K. Karikaturen und Karikaturen zum Zeitalter Kaiser Franz Josephs, Wien 1986.

W. Vogt, Fiorillos Kampf um die Professur, in: Beiträge zur Göttinger Bibliotheks- und Gelehrtengeschichte, Göttingen 1928, S. 91–107.

»Vorlesungen im Museum«, in: Mittheilungen des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, 3, 1867, S. 61.

A. Völker, Die Sammlungspolitik der Textilsammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in den Jahren 1864 bis 1910, in: Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst (Ausst.-Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31. Mai–3. September 2000, hg. von P. Noever), Ostfildern-Ruit 2000, S. 114–129.

J. Vybiral, Hubert Janitschek. Zum 100. Todesjahr des Kunsthistorikers, in: Kunstchronik, 47, 1994, S. 237–244.

J. Vybíral, The Vienna School of Art History and (Viennese) Modern Architecture, in: Journal of Art Historiography, 1, 2009, S. 1–17 (https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139133_en.pdf [16.05.2018]).

J. Vybíral, What Is »Czech« in Art in Bohemia? Alfred Woltmann and the Defensive Mechanisms of Czech Artistic Historiography, in: Kunstchronik, 59, 2006, H. 1, S. 1–7.

G. F. Waagen, Ueber Hubert und Johann von Eyck, Breslau/Leipzig 1822.

W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. II: Von Passavant bis Justi, Leipzig 1924.

M. Wagner, Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

W. Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

W. Wagner, Die Rompensionäre der Wiener Akademie der bildenden Künste 1772–1848. Nach den Quellen im Archiv der Akademie, II. Die Zeit des Vormärz, in: Römische Historische Mitteilungen, 15. Heft, Sonderdruck, Rom-Wien 1973.

R. Wagner-Rieger, Heinrich von Ferstel – Rudolf von Eitelberger, in: Tausend Jahre Öster-

reich. Eine biographische Chronik, 2: Vom Biedermeier bis zur Gründung der modernen Parteien (hg. von W. Pollak), Wien/München 1973, S. 298–302.
R. Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970.
Joh. Graf Waldstein, Geehrte Redaktion!, in: Deutsches Kunstblatt, 3, Nr. 49, 04.12.1852, S. 419f.
K. Wehry, Kaiser Friedrich III. (1831–1888) als Protektor der Königlichen Museen. Skizze einer neuen Kulturpolitik, in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F., 54, 2012, Beiheft.
S. Weichlein, Zählen und Ordnen. Der Blick auf die Ränder der Nationen im späten 19. Jahrhundert, in: Ränder der Moderne. Neue Perspektiven auf die Europäische Geschichte (1800–1930) (hg. von C. Dejung/M. Lengwiler), Köln u.a. 2016, S. 115–146.
K. Weiss, Der Elisabeth Dom zu Kaschau in Ungarn, in: Mittheilungen der Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 2, 1857, S. 236–245 und S. 275–278.
K. Weiss, Prechtl, Johann Josef Ritter von, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 26, Leipzig 1888, S. 539.
F. Wickhoff, Römische Kunst (Die Wiener Genesis), Berlin 1912.
F. Wickhoff, Über die historische Einheitlichkeit der gesammten Kunstentwicklung, in: Festgaben zu Ehren Max Büdingers von seinen Freunden und Schülern, Innsbruck 1898, S. 459–469.
Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, Wien/Köln/Weimar 2004).
L. Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek 1997.
L. Wiesing, Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann, in: Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert (hg. von A. Hoeschen/L. Schneider), Würzburg 2001, S. 283–296.
J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (hg. von H. Meyer/J. Schulze), Dresden 1834.
J. J. Winckelmann, Schriften und Nachlaß, Bd. 4,1: Geschichte der Kunst des Alterthums (hg. von A. H. Borbein/Th. W. Gaethgens/J. Irmscher/M. Kunze), Mainz 2002.
A. Woltmann, Die deutsche Kunst in Prag, Leipzig 1877.
A. Woltmann, Die Kunstgeschichte und die Universitäten, in: Allgemeine Zeitung. Beilage zu Nr. 180 vom 29.06.1871, S. 321–323.
A. von Wurzbach, Die Leopold Müller-Ausstellung im Künstlerhause in: Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 1067, 17.02.1883, S. 4.
C. von Wurzbach, Biographisches Lexicon des Kaiserthums Oesterreich, IV, Wien 1858.
A. von Wussow, Die Erhaltung der Denkmäler in den Kulturstaaten der Gegenwart. Im Auftrag des Herrn Ministers [v. Goßler] der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten nach amtlichen Quellen dargestellt, Berlin 1885, 2 Bde.
W. Z., Für Baukunst, in: Oesterreichisches Volksblatt [ehem. Bürgerblatt] für Verstand, Herz und gute Laune, Nr. 56, 07.04.1849, S. 223.
H. Zemen (Hg.), Leopold Carl Müller 1834–1892. Ein Künstlerbildnis nach Briefen und Dokumenten, Wien 2001.
Ch. Zintzen, Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert, Wien 1998.

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Personenregister

Albert Edward, Prinz von Wales 296
Ali, Mohammad 296
Allgeyer, Julius 282
Amerling, Friedrich von 62, 110, 304, 398
Angerer, Ludwig 402, 403
Angerer, Victor 50, 403
Angerer, Atelier 314
Aristophanes 100
Aristoteles 98, 107, 119, 128, 279
Arneth, Alfred von 401
Arneth, Joseph 62
Artaria, August 62, 64
Arthaber, Rudolf von 62
Arzberger, Johann 156
Attila 389

Bach, Alexander von 165, 421, 428
Bauer, Franz 225, 226
Becker, Alois Ritter von 338
Beer, Alois 402
Begas, Gebrüder 350
Benk, Johannes 227, 235
Benndorf, Otto 313–332, 445
Benndorf, Sophie 314
Bergau, Rudolf 239
Bergmann, Joseph von 415
Bezold, Georg von 239
Bièfve, Edouard de 260
Bischoff, Ignaz Rudolf, Edler von Altenstern 398
Bischoff, Johanna, geb. Kuh 398
Blau, Tina 302
Blavignac, Jean-Daniel 248
Bleibtreu, Georg 350
Boccaccio, Giovanni 105
Bode, Wilhelm von 345, 348
Böhm, Joseph (Josef) Daniel 18, 49–67, 70, 76, 77, 87, 89, 90, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 161, 169, 367–372, 374, 397, 441
Böhm, Joseph Edgar 441
Böhm, Wolfgang 371

Boisserée, Sulpiz 240, 248
Bolzano, Bernard 40, 41
Bongiovanni, Bartolomeo 222
Bonheur, Rosa 410
Bonitz, Hermann 400
Bormann, Eugen 338
Borodajkewycz, Taras von 122
Bovy, Antoine 88
Brahms, Johannes 289
Brandt, Henri-François 88
Breton, Jules 302
Britton, John 248
Broggi, Francesco 89
Brouwer, Adriaen 107
Brožík, Václav 381
Bruck, Karl Ludwig von 245, 429
Brücke, Ernst von 328
Bucher, Bruno 141
Bucher, Joseph 62
Büdinger, Max 140
Bujatti, Marie 399
Burckhardt, Jakob 88, 91, 93, 165, 190, 191, 202
Burger, Wilhelm 336

Camesina, Albert von 62, 372
Canova, Antonio 221
Carl (Karl), Erzherzog von Österreich 62, 111, 227, 228
Carolsfeld, Julius Schnorr von 354
Carpenter, William Hookham 108
Carpi, Hugo da 113
Carsten, Jacob Asmus 354
Cäsar, Gaius Julius 265
Caumont, Arcisse de 241, 242, 248, 249, 250, 256, 427
Cellini, Giovanni 108
Cesar, Josef 89
Chmelar, Eduard 19
Chodowiecki, Daniel 282
Chrobak, Rudolf 328

Cicognara, Leopoldo 248
Clemen, Paul 253
Conze, Alexander 313, 324–326, 333–339, 343, 359, 410, 445
Cordemoy, Jean-Louis de 86
Cornelius, Peter von 87, 110, 263, 264, 303
Correggio, Antonio da 111
Coudres, Ludwig des 278
Couture, Thomas 274
Cranach, Lucas 58
Czernin, Graf Johann Rudolf 54
Czoernig von Czernhausen, Karl Freiherr 140, 240–244, 246, 249, 429, 435

Daffinger, Moritz M. 62
Danhauser, Josef 72, 304, 399
Dassier, Jean 88
David, Jacques-Louis 131
Defregger, Franz 302
Delacroix, Eugène 281, 283
Delaroche, Paul 274, 283
Dell, J. 331
Della Robbia, Lucca 191
Denner, Balthasar 102, 104
Deutinger, Martin 91, 107
Didron, Adolphe-Napoléon 427, 432, 433
Ditterlin, Wendel 236
Dobbert, Eduard 353
Dohme, Robert 347
Draexler von Carin, Philipp Freiherr 62
Dürer, Albrecht 58, 100, 105, 112, 113, 261
Dvořák, Max 15, 251, 254, 255
Dyck, Anthonis van 108, 110, 113, 132

Ebers, Georg 301, 303, 309
Eckhardt, Siegfried Gotthilf, genannt Koch 52
Eigner, Ignaz 403
Eggers, Friedrich 413–417, 421–424, 427, 431
Eichhorn, Friedrich von 416, 428
Eitelberger (Eitelberger-Lott), Jeanette (Jeannette) von 27, 289, 314, 330, 43, 393–396, 399, 400, 403, 304, 408, 409, 445
Elisabeth von Bayern, Kaiserin von Österreich, Königin von Ungarn 426
Ellmaurer, Joseph 54, 62
Enderes, Aglaia von 403, 409
Engels, Friedrich 265
Engerth, Eduard von 433
Engerth, Erasmus 62
Eötvös, József 383
Erdmann-Edler, Karl 401
Ernst, Leopold 240
Eugen, Prinz von Savoyen 386
Euripides 281, 321
Exner, Franz Serafin 400
Exner, Wilhelm 10
Eybel, Franz 304
Eyck, Jan van 109

Falk, Adalbert von 346, 34
Falke, Jacob (Jakob) von 22, 23, 167, 178, 307, 375, 393, 437, 442, 443
Fejérváry, Gábor (Johann) 62, 147, 369, 371
Fendi, Peter 304
Ferdinand, Erzherzog von Österreich 54
Ferdinand, Kaiser von Österreich 123, 168
Fernkorn, Anton 227, 228
Ferstel, Heinrich von 23, 24, 27, 133, 187, 188, 191, 196, 215, 443, 444
Ferstel, Max 329
Festetics, Samuel Graf 62, 369
Feuerbach, Anselm 271–289, 356
Feuerbach, Eduard August 274
Feuerbach, Henriette, geb. Heydenreich 274, 287, 288
Feuerbach, Joseph Anselm 274
Feuerbach, Karl Wilhelm 274
Feuerbach, Ludwig Andreas 274
Ficker, Franz 16, 17, 74–76, 78, 143, 144, 149, 162, 167, 168, 441
Fiorillo, Domenico 159
Fischer, Johann Martin 52, 222
Fischer, Joseph 51, 53
Förster, Ernst 416
Förster, Ludwig 205
Franz I., franz. König 278
Franz II. (I.), römisch-deutscher/österr. Kaiser 52, 54, 158, 223
Franz Joseph I., österr. Kaiser 13, 21, 25, 34, 44, 62, 162, 220, 225, 226, 231, 271, 272, 286, 325, 377, 401, 426, 443, 445
Franzos, Karl-Emil 140
Frenzel, Karl 418
Freud, Sigmund 400

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Friedrich II., König von Preußen 195
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen 432
Friedrich Wilhelm, Kronprinz von Preußen 344
Fries, Moritz Christian, Graf 52, 52, 63
Füger, Heinrich Friedrich 52, 286, 259
Führich, Joseph Ritter von 261, 262, 272, 355

Gallait, Louis 260, 283
Gasser, Hans 62
Gawet, Franz 62
Gerő, András 390
Gerold, Moritz von 288
Gerold, Rosa von 288
Ghiberti, Lorenzo 289
Giotto di Bondone 85, 90, 103–106, 110
Giovanni Angelico de Fiesole (Fra Angelico/Fra Fiesole) 104
Glaser, Julius 328
Glaser, Wilhelmine 328
Goethe, Johann Wolfgang von 82, 84, 86, 98, 100, 103, 112, 132, 133, 261, 280, 281
Gombrich, Ernst 140
Gomperz, Theodor 400
Gotter, Friedrich Wilhelm 282
Greiff, Geheimrat 347
Grille de Beuzelin, Ernest-Louis-Hippolyte-Théodore 241, 245, 428
Grimm, Herman 345, 347, 348, 350, 356
Gros, Antoine-Jean 274
Grottger, Artur 380
Gsellhofer, Carl 273
Guhl, Ernst 418, 433
Guizot, François 241, 242, 250
Gurlitt, Cornelius 239
Gussow, Karl 303

Haas, Eduard 443
Haas, Philip 383
Hager, Georg 254
Hähnel, Ernst Julius 226, 226
Hainisch, Marianne 401, 403
Hallmann, Anton 268
Hanfstaengl, Franz 402
Hansen, Theophil von 27, 211, 228–230, 232, 445
Hanslick, Eduard 33, 34, 39–41, 46, 126
Hanusch, Ignaz 124
Hasenauer, Carl 214, 401
Hauser, Alois 335–337
Hauslab, Ritter Franz von 62
Heberdey, Rudolf 331
Hedlinger, Johann Carl 88
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 70, 80, 91, 99, 102, 103, 107, 115, 119, 121–124, 126, 128–130, 132, 257
Heider, Freiherr Gustav Adolf von 18, 22, 63, 240, 244, 245, 370, 372, 418, 419, 421, 423, 425, 427, 429, 431, 433, 434, 436, 437, 442
Helfert, Joseph Alexander Freiherr von 241, 252, 337
Helst, Bartholomeus van der 110
Henszlmann, Emerich (Imre) 61, 62, 146, 150, 363–367, 369–376, 378, 382, 384–386, 391
Herbart, Johann Friedrich 40, 41, 126
Herder, Johann Gottfried 81
Hesiod 104
Hettner, Hermann 437
Hevesi, Ludwig 306
Hieser, Joseph 245, 430, 431, 436
Hiroshige, Utagawa 139
Hirschfeld, Otto 316–318
Hittorf, Jakob Ignaz/Jacques Ignace 185, 186
Hitzig, Friedrich 356
Hoffmann, Josef 29
Hofmannsthal, Hugo von 140
Hohenlohe-Schillingsfürst, Fürstin Marie von, geb. Sayn-Wittgenstein 401–402
Hohenlohe-Schillingsfürst, Konstantin Prinz 401
Hohmann (Bronzegießer) 236
Hokusai, Katsushika 139
Holbein, Hans, d. J. 100, 108, 113, 345
Hollenbach, David 443
Hormayr, Joseph Freiherr von 45
Hornbostel, Helene 401
Hoser, Josef 62
Hoßfeld, Oskar 249
Hotho, Heinrich Gustav 108, 109
Hrachowina, Karl 406, 407
Huber, Carl Rudolf 309
Hyrtl, Josef 328

Ilg, Albert 19, 27, 193, 194, 200, 205, 206, 213

Jacoby, Louis 334
Jacquemart, Nélie 410

Jacquin, Freiherr Nikolaus Joseph von 52
Janitschek, Hubert 347, 442
Jankovich, Miklós 384, 385
Jerichau-Baumann, Elisabeth 410
Johann, Erzherzog von Österreich 53
Jordan, Max 347, 360, 437
Joseph II., römisch-deutscher Kaiser 222, 223

Kadlík, Franz 54
Kähßmann (Kässmann), Josef 54, 222
Kant, Immanuel 123, 124, 126, 128
Karajan, Theodor Georg von 397
Karl der Große 278
Kauffmann, Angelica 131
Kaulbach, Wilhelm von 110, 302, 401
Keyser, Thomas de 110
Kiesling, Leopold 222–224
Kinkel, Gottfried 164
Klieber, Josef 52, 222
Klimt, Gustav 26
Knight, Henry Gally 248
König, Otto 444
Kosler, Franz Xaver 310
Kossuth, Lajos 371
Krafft, Johann Peter 43, 386, 416
Krämer, Johann Victor 310
Kraus, Franz Xaver 160, 165, 253
Kriehuber, Josef 419
Kršnjav, Izidor 391
Krukenberg-Conze, Elsbeth 410
Kugler, Franz Theodor 72, 73, 75, 79, 81, 92, 94, 141–143, 161, 164, 166, 199, 248, 251, 413, 416, 417, 427, 428, 430, 432, 433, 436
Kundmann, Carl 227, 232, 232–235, 401
Kupelwieser, Leopold 45, 65, 145, 261, 273

Ladenberg, Adalbert von 427
Lanckoroński, Karl Graf 321
Langbehn, Julius 187
Lanna, Adalbert 328
Lanzi, Luigi 125
Laube, Heinrich 401
Laube, Iduna 401, 403
Laudon, Ernst Gideon von 386
Laufberger, Ferdinand 291, 293, 294, 299, 300, 304, 305, 308, 309, 444
Laugier, Marc-Antoine 86
Lawrence, Thomas 110
Le Brun, Charles 131
Lederer, Melanie 396, 401
Lederer, Moritz 396, 400
Lederer, Pauline 396, 397
Lederer, Thomas jun. 396
Leibl, Wilhelm 302, 393
Lemcke, Carl von 437
Lenoir, Albert 433
Leo X., Papst 278
Leonardo da Vinci 108, 112
Lessing, Carl Friedrich 278
Lessing, Gotthold Ephraim 102, 105, 110, 121, 266
Lessing, Julius 29
Lewinsky, Carl 22
Lichtwark, Alfred 270
Liechtenstein, Fürst Johann II. von und zu 331
Liepmann, Jacob 113
Lippitt, Mathilde 403, 404
Lippmann, Friedrich 348, 359, 360
Liszt, Franz 401, 402
Littrow, Auguste 397–401, 403, 409
Littrow, Karl Ludwig 399
Lobmeyr, Ludwig 328, 329, 383, 443
Lodoli, Carlo 86
Löher, Alois 338
Lomazzo, Giovanni Pietro 112
Loos, Gottfried Bernhard 88
Lorenz, Ottokar 400
Lott, Franz 399
Lott, Franz Karl 399
Lott, Gustav Christian 400
Lott, Jeanette siehe Eitelberger, Jeanette von
Lott, Julius 400
Lott, Marie 400
Lott, Theodor 400
Lübke, Wilhelm 93, 165, 198–201, 248, 413, 418, 431–437
Lucae, Richard 350, 355, 358
Luckhardt, Fritz 330, 402
Ludolf, Emanuel Graf 335
Ludwig I., König von Bayern 263, 264
Ludwig, Carl 394
Lützow, Karl (Carl) von 155, 167, 350, 351, 437
Lysipp 265

Makart, Hans 271, 285–287, 299, 309, 401, 402

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Mandel, Eduard 417
Manet, Édouard 274
Mantegna, Andrea 112
Marastoni, Josef 233, 367, 402
Marchesi, Pompeo 223
Margarete von Österreich, Herzogin von Savoyen 58, 59
Maria Theresia, Erzherzogin von Österreich, Königin von Böhmen und Ungarn 235, 401
Marx, Karl 115, 116, 118, 119, 125
Matejko, Jan 380, 381
Max IV. Josef, Kurfürst von Pfalz-Bayern 159
Maximilian II., König von Bayern 159
Mayer, Christian 419
Medici, Familie 127, 200, 264
Meit, Conrat 58–60
Melly, Eduard 89, 240–243, 251, 415, 418, 419, 421–425, 427–429
Mengs, Raphael 81, 102
Mérimée, Prosper 248
Metternich, Klemens Wenzel Lothar von 123, 134, 145, 147, 160, 203, 220, 225, 230, 305, 418
Meyer, Bruno 160
Meyer, Heinrich 103
Meyer, Julius 345, 350
Meynerts, Theodor 400
Michelangelo Buonarroti 104, 110, 268, 276, 277, 287,
Miklosich, Franz von 328
Minnigerode, Ludwig 408
Moller, Georg 248
Mommsen, Theodor 318, 338
Montalembert, Charles de 276, 277
Morainville, Louis Selliers von 64
Morelli, Giovanni 125
Moritz, Karl Philipp 33, 133
Moser, Kolo 29
Mugna, Pietro 73
Mullach, Friedrich Wilhelm August 104
Müller, Eduard 78, 90, 98, 104, 118, 119
Müller, Karl Otfried 77, 78, 81, 82, 83, 87, 90, 91, 102, 104–106
Müller, Leopold (der Ältere) 293
Müller, Leopold Carl 291–310, 356
Mündler, Otto 437
Muthesius, Hermann 254
Myrbach, Felician von 29

Napoleon I., Kaiser von Frankreich 158, 265
Napoleon III., Kaiser von Frankreich 295, 296, 387
Naumann, Carl Friedrich 55, 56
Ney, Elisabeth 410
Niemann, George 331
Nüll, Eduard van der 83, 84, 86, 87, 179, 187, 216, 244

Olfers, Ignaz von 430
Ostaden, Adriaen von 104
Otte, Heinrich 245, 251, 432, 436
Ottokar, König von Böhmen 389
Overbeck, Friedrich 303, 368

Papasoglu, Dimitrie 318, 319
Passavant, Johann David 108, 109, 264, 355, 418
Pecht, August Friedrich 274, 288, 410, 437
Perikles 100, 264
Petrarca, Francesco 100
Pettenkofen, August 298, 302, 305, 309
Petter, Anton 273
Pfeuffer, Christoph Carl 88
Phidias 100
Philibert II. von Savoyen 58, 59
Pichler, Luigi 52
Pilgram, Anton 113
Piloty, Carl Theodor von 280, 284, 285, 287
Pinder, Wilhelm 187
Plach, Georg 62
Plato 100, 104, 107
Plinius 89, 90
Pönninger, Franz 328
Potter, Paulus 113
Prechtl, Johann Joseph 156–160
Preleuthner, Johann Baptist 83
Preller, Friedrich d. Ä. 354
Prévost, Auguste 433
Prokesch von Osten, Anton 296
Pugin, Augustus Charles 248
Pugin, Augustus Welby Northmore 248
Pulszky, Ferenc (Franz) 62, 147–149, 369, 371–374, 378, 384, 386, 391
Puttrich, Ludwig 248
Puvis de Chavannes, Pierre Cécil 274

Quarin, Josef von 328

Quast, Ferdinand von 240, 245, 251, 416, 427, 428, 430, 432, 433, 436

Radnitzky, Karl (Carl) 55, 62, 88
Raffael 58, 108, 110
Rahl, Carl 273, 274
Raimondi, Marcantonio 112
Rainer, Erzherzog von Österreich 21, 25, 123, 252, 443
Rauch, Christian Daniel 226
Raumer, Karl Otto von 432
Rechberger, Franz 51, 58, 63
Redtenbacher, Rudolf 239
Reichel, Wolfgang 331
Reichensperger, August 87
Rembrandt van Rijn 58, 100, 103, 104, 110–112, 132, 267
Reuter, Jakob 168
Reynolds, Joshua 110
Rhusopulos, Prof. in Athen 319
Richter, Carl Thomas 404, 408
Riegl, Alois 15, 19, 35, 36, 46, 116, 129, 130, 139, 140, 254–256, 411
Rieser, Michael 444
Rietschel, Ernst 226
Ritter, Franz 445
Roditzsky, Helene 409
Roesner, Carl 145
Roller, Alfred 29
Rosenkranz, Karl 141
Rottenhan, Heinrich Franz von 125
Ruben, Christian 65, 169, 244, 272, 422, 425, 426, 433
Rubens, Peter Paul 58, 100, 105, 107, 109, 110, 112, 132, 260, 266, 267
Rudolf II., Kaiser 58
Rudolf, Kronprinz von Österreich und Ungarn 376
Ruge, Arnold 261, 266, 267
Ruisdael, Jacob von 262
Rumohr, Carl Friedrich von 76, 77, 81–85, 87, 90, 100, 102, 103, 105, 109, 111, 120, 121, 125, 132
Rurik 389
Ruskin, John 253, 254

Saar, Ferdinand von 396, 400–402
Sacken, Eduard Freiherr von 63, 144, 372
Said, Edward 306
Salm, Familie 396
Sandrart, Joachim von 108
Saphir, Moritz Gottlieb 416
Sarrazin, Otto 249
Savery, Roeland 262
Schaller, Johann Nepomuk 222
Scharff, Anton 55, 57
Schayes, Antoine-Guillaume-Bernard 248
Schelling, Friedrich Wilhelm 80, 115, 121, 130, 148
Schestag, Franz 19, 347, 443
Schiller, Friedrich 117–119
Schilling, Johannes 226, 227
Schindler, Anton 331
Schindler, Emil Jacob 302, 304
Schindler, Franz Martin 294
Schirmer, Johann Wilhelm 278
Schlegel, Gebrüder 148
Schliemann, Heinrich 336
Schlosser, Julius von 139
Schmerling, Anton Ritter von 22
Schmidl, Adolf 58
Schmidt, Friedrich von 133, 184, 189, 194, 195, 200, 201, 215, 244, 445
Schnaase, Carl 75, 81, 97, 108, 118, 141–143, 247, 350, 354, 356, 413, 416, 430, 431, 433, 435–437
Schöne, Richard 326, 343–362
Schongauer, Martin 58
Schönhals, Karl von 386
Schorn, Ludwig 82, 103, 258
Schram, Wilhelm 396
Schroedter, Adolph 278
Schuh, Franz 328
Schulz, Heinrich Wilhelm 103, 418
Schulz, Josef 322
Schwarzenberg, Fürst 236
Sedlmayr, Hans 15, 122
Seidl, Claudius 194
Seidl, Johann Gabriel 22
Selvatico, Pietro 72, 73, 248
Semper, Gottfried 23, 86, 91, 94, 116–118, 129, 133, 184, 189, 212, 401, 402, 443, 445
Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste 91
Sicardsburg, August Sicard von 83, 87, 179
Silvy, Camille 402
Sitte, Camillo 212
Socrates 98
Spemann, Johann Wilhelm 347

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Sprenger, Paul 55, 71, 145
Springer, Anton 142, 143, 247, 264, 268, 437
Steen, Jan 104
Steinle, Eduard Jakob von 54
Stephan, Hl. 389
Stifft, Andreas Josef von
Stifter, Adalbert 70, 248
Stockert-Meynert, Dora 400
Storck, Josef Ritter von 444
Stremayr, Karl (Carl) Ritter von 232, 274, 288, 299, 316, 327
Strzygowski, Josef 137–138
Stüler, Friedrich August 196, 197, 428, 430
Sturm, Friedrich 444
Sulzer, Johann Georg 75
Sußmann-Hellborn, Louis 350
Swieten, Gerard van 328
Swieten, Gottfried van 386
Swoboda, Rudolf 310
Székely, Bertalan 381
Székely, Josef 14, 402

Taaffe, Eduard Graf 161, 379
Tautenhayn, Josef d. Ä. 55, 227
Tegetthoff, Wihelm von 401, 402
Teichlein, Anton 437
Teirich, Valentin 444
Teniers, David, d. J. 104, 105
Thausing, Mori(t)z 19, 20, 38, 93, 167, 327, 334, 345, 359, 361, 442
Thorvaldsen, Bertel 354
Thun-Hohenstein, Franz Anton von 226
Thun-Hohenstein, Leo Graf von 9, 13, 33, 34, 64, 225
Tietze, Hans 254, 256
Tietze-Conrat, Erika 411
Tilgner, Viktor 62, 233, 236, 402
Tintoretto, Jacopo 110
Tizian 82, 92, 100, 110, 132, 260, 267, 302, 303
Trombetti, Otto Karl Ritter von 403
Trübner, Wilhelm 302
Tschudi, Hugo von 270, 359, 360

Vasari, Giorgio 37
Vaudoyer, Léon 185
Velazquez, Diego 132
Velde, Adriaen van de 113
Veronese, Paulo 82, 132
Villani, Giovanni 105
Virchow, Rudolf 350
Vischer, Friedrich Theodor 257, 260, 261, 268, 437
Vitet, Ludovic 240, 428

Waagen, Gustav Friedrich 109, 125, 416, 436, 437
Wackenroder, Heinrich 62
Wagner, Richard 401, 402
Waldheim, Rudolf von 294
Waldmüller, Ferdinand Georg 72, 73, 122, 292, 302, 304, 305, 348, 349, 355, 366
Waldstein, Johann Graf 424, 425
Wallis, Henry 300, 309
Wappenstein, Ascher 52
Weiß, Hermann 418
Weiss, Johann 55
Weiß, Karl 190, 413, 433
Werner, Anton Alexander von 278–280, 350, 353, 354, 356, 357
Wertheimstein, Josephine 396, 399, 400
Wickhoff, Franz 29, 139, 327, 411, 442
Wiegmann, Rudolf 418
Wiener Frauenerwerbsverein 393, 399–401, 404, 406, 408, 409
Wilda, Charles 310
Winckelmann, Johann Joachim 77, 81, 92, 102, 103, 105, 121, 133, 148, 202, 264
Woermann, Karl 353
Wohlfahrt, [N. N.] 425
Wolters, Charlotte 236
Woltmann, Alfred 169, 322, 347, 348, 361, 389, 437
Wren, Christopher 148
Würth, Johann Nepomuk 55
Wurzbach, Alfred von 306
Wurzinger, Karl 272

Zahn, Albert von 344, 345
Zauner, Franz Anton 52, 221, 222
Zeichner, Franz 55
Zichy, Edmund Graf 402, 404
Zimmermann, Robert 40–42, 126, 260, 437
Zitek, Josef 322
Zumbusch, Caspar Clemens von 233–235, 327–329, 401, 402

Ortsregister

Aegina (Ägina) 151
Altenberg 401
Antwerpen, Königliche Akademie der schönen Künste 274
Athen 151, 264, 296, 316 319
Berlin 338, 343–362, 413–438
–, Bauakademie 350, 358
–, Deutsches Archäologisches Institut, Archiv der Zentrale 314
–, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz 350, 428
–, Königliche Akademie der Künste 79, 278, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 358, 359
–,–, Archiv der Akademie der bildenden Künste 350
–, Königliche Gewerbeakademie 165
–, Königliche Kunstschule 160
–, Kunst- und Gewerkschule 350
–, Nationalgalerie 360
–, Neues Museum 196, 197
–, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett u. Sammlung der Zeichnungen 276
–, Stadtschloss 279
–, Universität 164
Bonn, Universität 160, 165
Brandhof (Steiermark) 53
Brünn (Brno), Kunstgewerbeschule 24, 382, 383
Budapest 149, 371, 372, 374, 375, 387, 381, 383
–, Große Synagoge in Pest 205
–, Kunstgewerbeschule 382
–, Nationalmuseum 378
–, Universität in Pest 365
–, Ungarische Akademie der Wissenschaften 196, 197
–, Ungarisches Museum für Kunstgewerbe 384, 385, 386
Bukarest 318, 319
Darfur 299
Darmstadt
–, Hessisches Landesmuseum 274
–, Großherzoglich Hessische Polytechnische Schule 165
Dresden 226, 227, 345, 418
–, Staatliche Kunstsammlungen 56
Düsseldorf 143
–, Kunstakademie 274, 353
Eperjes/Prešov (Slowakei) 146, 371
Florenz 190, 264, 276, 277
Göttingen 91, 399
–, Universität 159
Graz 296
Gutenstein (Niederösterreich) 336
Halle an der Saale 266, 343
Hamburg, Kunsthalle 274
Ják (Jaak), Abteikirche St. Georg (St. Ják), 430, 431
Kairo 291–293, 296, 299, 303, 307–310
Karien 314, 325
Karlsruhe
–, Akademie der bildenden Künste 278
–, Polytechnikum / Technische Hochschule 165, 169
–, Staatliche Kunsthalle 274
Kolozsvár (Cluj Napoca), Kunstgewerbemuseum 383
Königsberg, Universität 160
Konstantinopel 335
Korinth 151
Košice 365, 370–372, 374, 385
–, Kathedrale St. Elisabeth 366, 375
–, Ostslowakisches Museum 363, 367
–,–, Archiv des Ostslowakischen Museums 363
Krakau 181, 387, 434
Landshut, Universität 159
Lébeny 434
Leipzig 414, 416
–, Kunstgewerbemuseum 24
Lemberg, Kunstgewerbemuseum 24
Lille, Musée des Beaux-Arts 283
Lissa 335

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Liverpool, World Museum 370
Lombardo-Venetien, Königreich 182, 192
London 20, 21, 25, 115, 146–148, 300, 359, 366, 371, 385, 442
–, British Museum 58, 59, 147, 148, 385
–, French Gallery 300
–, National Portrait Gallery 402
–, South Kensington Museum 21, 24, 25, 117, 170, 443
–, Weltausstellung 1851 17, 20, 42, 115–117
–, Weltausstellung 1862 21, 25, 42, 252, 443
Lykien 314, 325
Mannheim, Städtische Kunsthalle 282
Marseille, Kathedrale Sainte-Marie-Majeure 185
Miskolc 372
München 72, 226, 227, 234, 264, 281, 315, 353, 416,
–, Akademie der bildenden Künste 227, 268, 280, 284, 285
–, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek 273, 274, 284
–, Denkmal des Churfürsten Maximilian I. 222
–, Kunstverein 285
–, Kunst- und Kunstgewerbeausstellung 1876 36, 444
–, Polytechnischer Verein 158
Nürnberg 151, 200
Olmütz 16, 189, 372, 441, 445
–, Kunstgewerbemuseum 25
–, Universität 372
Paris 186, 193, 245, 250, 399, 300, 359, 443
–, Saint-Vincent-de-Paul 185, 186
–, Weltausstellung 1855 20, 42, 442
–, Weltausstellung 1867 141, 168, 409
–, Weltausstellung 1878 236
Prag 225, 226, 313, 315, 316, 322–324, 379, 433, 434
–, Akademie der bildenden Künste 142
–, Clementinum 316
–, Karls-Universität, Institut für Klassische Archäologie 319
–, Kunstgewerbemuseum 24
–, Kunstgewerbeschule 327
–, Polytechnikum 158
–, Rudolfinum 321, 322
–, Ständisches Polytechnisches Institut 158
Pressburg/Bratislava 54
Reichenberg (Liberec), Kunstgewerbeschule 24, 382
Rom 52, 53, 58, 151, 224, 227, 276, 277, 315, 327, 353
–, Ara Pacis Augustae 276, 277
–, Palazzo Peretti 276
–, Palazzo Venezia 54, 224
Rostock 416
Samothrake 325
Sedan 183, 199, 387
Seewalchen am Attersee 333
Sicyon 151
Split/Spalato
–, Diokletian-Palast 45
–, Dom 336
Stuttgart
–, Polytechnische Schule 165
–, Staatsgalerie 283
Venedig 100, 151, 308,
Wallendorf/Spišské Vlachy 51, 371
Washington, Library of Congress 366
Wien
–, »Abgebranntes Haus« 57, 61
–, Akademie der bildenden Künste 18, 25–27, 51, 52, 61, 65, 66, 88, 93, 155, 156, 160, 163, 164, 168, 170, 217, 220, 222, 226, 227, 229, 231–235, 237, 355, 271–273, 279, 289, 291, 334–336, 348–350, 352, 354, 355, 400, 406, 411, 416, 419, 421, 442, 444, 436
–,–, Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien 52, 155, 271
–,–, Gipsmuseum der Akademie der bildenden Künste 333, 419
–, Akademisches Gymnasium 195
–, Augustinerkirche 221
–, Belvedere 62, 223, 285, 292, 299
–, Börse 272
–, Burgtheater 231
–, Denkmal für Kaiser Franz II. (I.) 223
–, Denkmal für Kaiser Joseph II. 221, 222
–, Dreifaltigkeitssäule am Graben 221
–, Graphische Sammlung Albertina 51, 53, 167
–, Hofmuseen 231, 272
–, Hofoper (Staatsoper) 179, 187, 272
–, Johann-Nepomuk-Kirche 225, 226
–, k. k. Erzgießerei 227
–, k. k. Hauptmünzamt 55, 441
–, k. k. Münz- und Antikenkabinett 52, 63, 144
–, k. k. Münz-Graveur-Akademie 55, 66, 441

–, k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 9, 10, 12, 15, 18, 20–22, 24, 25, 35–38, 42, 44, 65, 91, 117, 133, 141, 156, 167–170, 189, 191, 196, 213, 219, 234, 236, 239, 252, 253, 256, 270, 275, 314, 316, 325, 327, 335, 336, 351, 357, 385, 386,404, 406, 443 siehe auch MAK
–, k. k. Polytechnisches Institut 17, 93, 115–171 (heute Technische Universität Wien)
–, Kaiserforum 184
–, Karlskirche 221
–, Kunstgewerbeschule (heute Universität für angewandte Kunst) 9, 10, 12, 15, 24–29, 44, 117, 279, 291, 314, 327, 351, 406–408, 410, 443–445
–, Kunsthistorisches Museum 317, 320, 364, 395
–, Künstlerhaus 276, 299, 306, 323
–, Kunstwissenschaftlicher Kongress 1873 160, 171, 220, 344–348, 360, 362
–, MAK – Museum für angewandte Kunst (ehem. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie) 15, 29, 35, 50, siehe auch k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie
–,–, MAK-Bibliothek 16, 478
–, Maria-Theresia-Denkmal 235
–, Mariensäule am Hof 221
–, Mehlmarktbrunnen 221
–, Museum für orientalische Kunst 404
–, Österreichisches Archäologisches Institut 331
–, Österreichische Nationalbibliothek 14, 34, 41, 60, 179, 233, 310, 367, 369, 394, 402, 403, 419
–, Palais Lanckoroński 320, 321
–, Parlament 216, 217, 232, 272
–, Paulanerkirche 83
–, Rathaus 133, 184, 231, 272
–, Österreichisches Staatsarchiv 35, 52, 155, 315
–, Ringstraße 16, 176, 184, 189, 194, 207–218, 220, 230, 247, 271–273, 279, 287, 299, 364, 401, 444
–, Schubert-Denkmal 234
–, Schwarzenberg-Brücke 233
–, Technische Universität Wien 155, siehe auch k.k. Polytechnisches Institut
–,–, Archiv der Technischen Universität Wien 155
–, Tegethoff-Denkmal 234
–, Theresianum 164
–, Theseustempel 236
–, Universität 12, 15–19, 24, 38, 40, 64, 65, 67, 70, 74, 124, 155, 156, 160–168, 170, 176, 239, 256, 258, 314, 324, 327, 328, 333, 334, 393, 399, 400, 419, 422, 442, 443
–,–, Arkadenhof 24, 327–329
–,–, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien 15, 29, 411
–,–, Institut für Österreichische Geschichtsforschung 18, 38
–, Vermählungsbrunnen am Hohen Markt 221, 222
–, Verwaltungsgebäude der Oesterreichischen Nationalbank 200, 201
–, Volksgarten 64, 236
–, Votivkirche 133, 187, 188, 215, 415, 418
–, Weltausstellung 1873
–, Wien Museum 200, 334, 394, 398, 399
–, Wienbibliothek im Rathaus 24, 53, 58, 71, 73, 95, 96, 101, 220, 271, 313, 323, 333, 345, 396, 403, 405–407, 413
–, Zentralfriedhof 230
Zsámbék 434
Zypern 335

Open Access © 2019 by BÖHLAU VERLAG GMBH & CO.KG, WIEN

Rudolf von Eitelberger (1817–1885) stand jahrzehntelang im Mittelpunkt der Wiener Kunstwelt und bestimmte als Gründungsdirektor zahlreicher Institutionen die Kunst- und Kulturpolitik maßgeblich. Der Band zeigt die Vielfalt seiner Initiativen in der Kunst- und Kulturpolitik, von der Förderung des Kunstgewerbes, der universitären Kunstgeschichte, der Archäologie und der Ringstraßenarchitektur zur Bildungspolitik und zur bürgerlichen Frauenbewegung.

Projektförderung durch

MAK – Museum für angewandte Kunst
Universität für angewandte Kunst Wien
Universität Wien

ISBN 978-3-205-20024-6

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage
www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com