

Ein Mann, viele Gesichter

Eva Kernbauer, Kathrin Pokorny-Nagel, Raphael Rosenberg, Julia Rüdiger, Patrick Werkner und Tanja Jenni (Hg.)
Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt.
 Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag
 2019. 560 S., zahlr. Ill., Pläne, 1 Karte. ISBN 978-3-205-20024-6.
 € 75,00. Open Access:
<https://www.vr-elibrary.de/doi/book/10.7767/9783205209256>

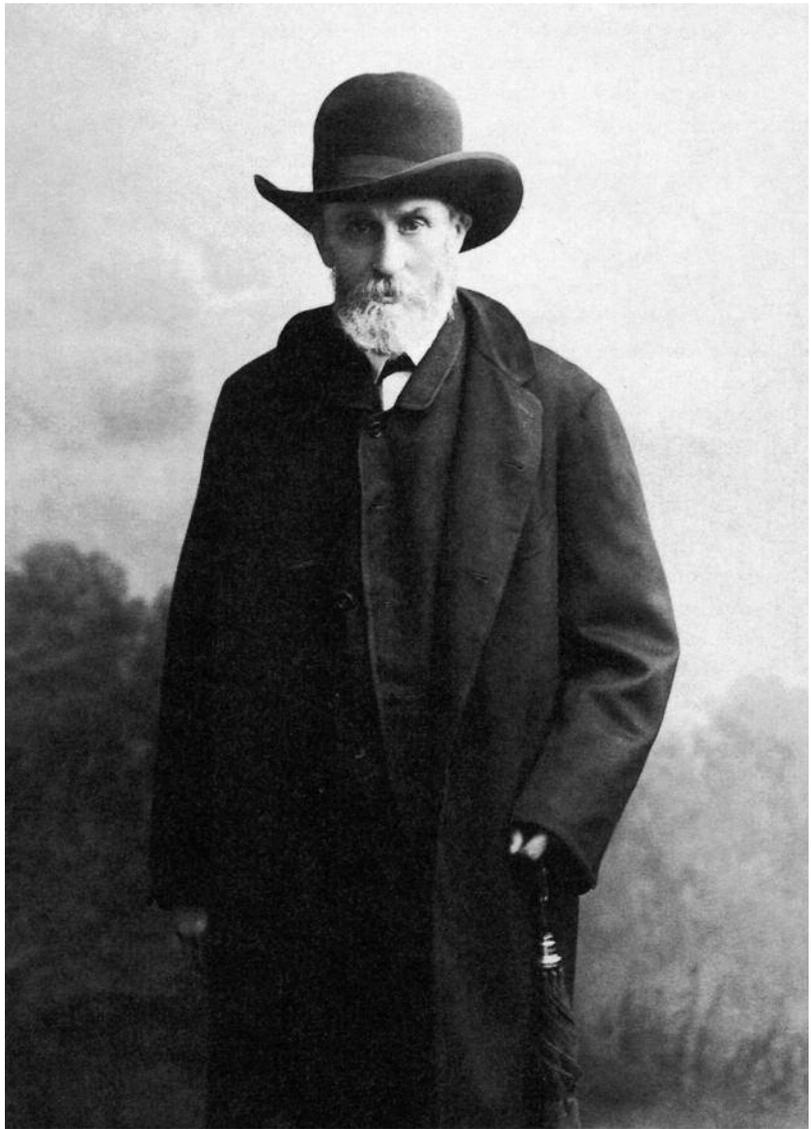
Der hier anzuzeigende Tagungsband entstand im Nachgang eines Symposiums (27.–29. April 2017, MAK) anlässlich der Feierlichkeiten zum 200jährigen Geburtstag Rudolf Eitelbergers (*Abb. 1*), den man im Rekurs auf Julius von Schlosser zur ersten Generation der Wiener Schule der Kunstgeschichte zählt (Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung* 13/2, 1934, zu Eitelberger: 155–159). An der Realisierung des Buches waren das Institut für Kunstgeschichte der Universität, die Universität für angewandte Kunst und das Museum für angewandte Kunst beteiligt – jene Wiener Institutionen also, deren Bestehen direkt oder indirekt auf den unbändigen Gründungswillen des Jubilars zurückzuführen ist. Neben drei Vorworten der Leiter der genannten Einrichtungen und der gemeinsamen Einleitung der sechs Herausgeberinnen und Herausgeber enthält der Band 19 Aufsätze, unterteilt in vier Sektionen: Kunsttheorie; Kunstpolitik und Kunstkritik; Eitelberger und die Altertumswissenschaften sowie Kulturpolitik. Hinzu kommt ein umfangreicher Quellenanhang, bestehend aus ei-

nem Wiederabdruck von Josef Folnesics Eitelberger-Eintrag für die *Allgemeine Deutsche Biographie* (1910) sowie einem Verzeichnis von Lehrveranstaltungen, einer Bibliographie und einer Aufstellung der aus Eitelbergers Besitz in die Bibliothek des MAK übergegangenen Bücher.

Leserin und Leser haben es demnach mit einer Festschrift zu tun, also mit einer Textgattung, die im Vergleich zu anderen gängigen Publikationsformen der Kunstgeschichte eine Besonderheit auszeichnet: Ihr Erscheinen ist in der Regel nicht an wissenschaftliche Entwicklungen gebunden, sondern stellt eine Konvention dar, der immer dann zu entsprechen ist, wenn sich gewisse Lebensdaten jähren und zur Würdigung einer Protagonistin oder eines Protagonisten der Fachgeschichte einladen. Nicht selten rufen solche Projekte zur überinstitutionellen Zusammenarbeit auf und schlagen sich in besonders umfangreichen Bänden nieder. Auffällig ist zudem, dass – gerade, wenn die zentrale Persönlichkeit aus der Gründerzeit der Kunstgeschichte stammt und ebenso frühe wie anhaltende Aufmerksamkeit erfahren hat – die inhaltliche Ausrichtung der Festschrift zunehmend zur Herausforderung wird.

Für den Tagungsband zu Rudolf Eitelberger, Ritter von Edelberg, gilt das in besonderem Maße. Der Name dieses Mannes steht wie kein zweiter für in ihrer Bedeutung und Strahlkraft kaum zu überschätzende institutionelle Errungenschaften. Denn bekanntermaßen war es Eitelberger, der die Kunstgeschichte aus dem Liebhaberkreis privater Diskussionsrunden an eigens für ihr Material eingerichtete Orte transponierte, an denen das Fach sich im Wien um 1900 sukzessive zur Disziplin entwickeln konnte. Zu diesem Teil seines Lebenswerks liegen jedoch bereits profunde Untersuchungen vor, die entscheidend zu bereichern kaum möglich gewesen wäre (etwa: Gottfried Fliedl, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne: Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*, Wien

Abb. 1 Rudolf Eitelberger von Edelberg, Fotografie aus dem Atelier Székely, um 1880. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung [Eitelberger 2019, S. 14]



1986; *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*. Ausst.kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, hg. v. Peter Noever, Ostfildern-Ruit 2000; Tanja Jenni/Raphael Rosenberg. Die Analyse der Objekte und das Studium der Quellen – Wiens Beitrag zur Etablierung einer universitären Kunstgeschichte, in: *Reflexive Innensichten aus der Universität*, hg. v. Karl A. Fröschl u. a., Wien 2015,

121–134). Es galt also, die weniger stark beachteten Aspekte von Eitelbergers Wirken herauszustellen, etwa sein umfangreiches publizistisches Œuvre, seine kunstpolitische Agenda oder seine Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten aus Politik, Kultur und Wissenschaft. Dass es dem Band unter diesen Voraussetzungen nicht durchweg gelingt, Studien ohne Supplementcharakter anzubieten, ist nachvollziehbar. Dennoch lassen sich mindestens drei Themen benennen, die im Rahmen diverser Beiträge verhandelt werden und die den Kunsthistoriker und Kunstpolitiker Rudolf Eitelberger in einem helleren Licht erscheinen lassen.

EITELBERGERS VORLESUNGEN

Allererst gilt es in diesem Zusammenhang, auf die „Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste“ zu verweisen, die Eitelberger 1847/48 zweimal wöchentlich am Wiener Polytechnischen Institut abhielt. Diese werden in den Beiträgen Alexander Auf der Heydes, Regine und Gerd Pranges sowie Robert Stallas vorgestellt und hinsichtlich ihrer Bedeutung für die ästhetischen, pädagogischen und kunstpolitischen Ansichten des Referenten bewertet. Die Autorinnen und Autoren sind damit Teil eines aktuellen Trends in der Geschichte der Kunstgeschichte, die zuletzt begonnen hat, den Quellenwert kunsthistorischer

Vorlesungen und Seminare für sich zu entdecken (Jacob Burckhardt, *Neuere Geschichte 1450–1598* [Jacob Burckhardt Werke, Bd. 28], hg. v. Hans Berner/Wolfgang Hardtwig/Christine Tauber, München 2016; Heinrich Wölfflin, *Gesammelte Werke*, Bd. II.1, hg. v. Tristan Weddigen/Oskar Bätschmann, Basel/Berlin, in Vorbereitung; Ulrich Pfisterer/Tobias Teutenberg, *Studieren bei Warburg und Panofsky. Ludwig Heinrich Heydenreich und die Hamburger Schule der Kunstgeschichte 1925–1928*, Berlin/Boston 2020; vgl. auch Hans Christian Hönes, Die Geburt der Kunstgeschichte in England. Gottfried Kinkels Vorlesungen am University College London 1853, in: *Kunstchronik* 68/9/10, 2015, 487–491). Besonders spannend sind dabei die Unterschiede in den Verfahrensweisen, d. h. der jeweilige Umgang mit der eigenwilligen Situation, nicht vor einem kunsthistorischen Fachpublikum zu referieren, sondern vor einem heterogen besetzten Auditorium zahlender Laien. So ist von Heinrich Wölfflin überliefert, wie sehr er in diesem speziellen Szenario aufging und es genoss, in Berlin und München vor seinen Lichtbildern zu extemporieren. Panofsky dagegen zeichnete ein deutlich nüchternerer, methodisch wenig ambitionierter Ansatz aus, der ihn sogar dazu bewog, seinen Hamburger Schülerinnen und Schülern die Empfehlung zu geben, den Veranstaltungen fern zu bleiben (vgl. Ulrike Wendland, Arkadien in Hamburg. Studierende und Lehrende am Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität, in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, hg. v. Bruno Reudenbach, Berlin 1994, 15–29).

Eitelberger dagegen nutzte die Plattform ‚Vorlesung‘ in Zeiten des Vormärz zur Verbreitung seiner kulturpolitischen Ansichten sowie insbesondere dazu, über die Hinwendung zur historischen Dimension der Kunst ein theoretisches Regulativ für die vorgeblich im Verfallszustand begriffene Schaffenskraft seiner Gegenwart zu gewinnen. In der Kunst erkannte er ein wertvolles ästhetisches Erziehungsmittel für die Nation und trat in Folge dessen vehement für ihre systematische staatliche wie auch private Förderung ein. Dem Close Reading Alexander Auf der Heydes (69–113), der eine

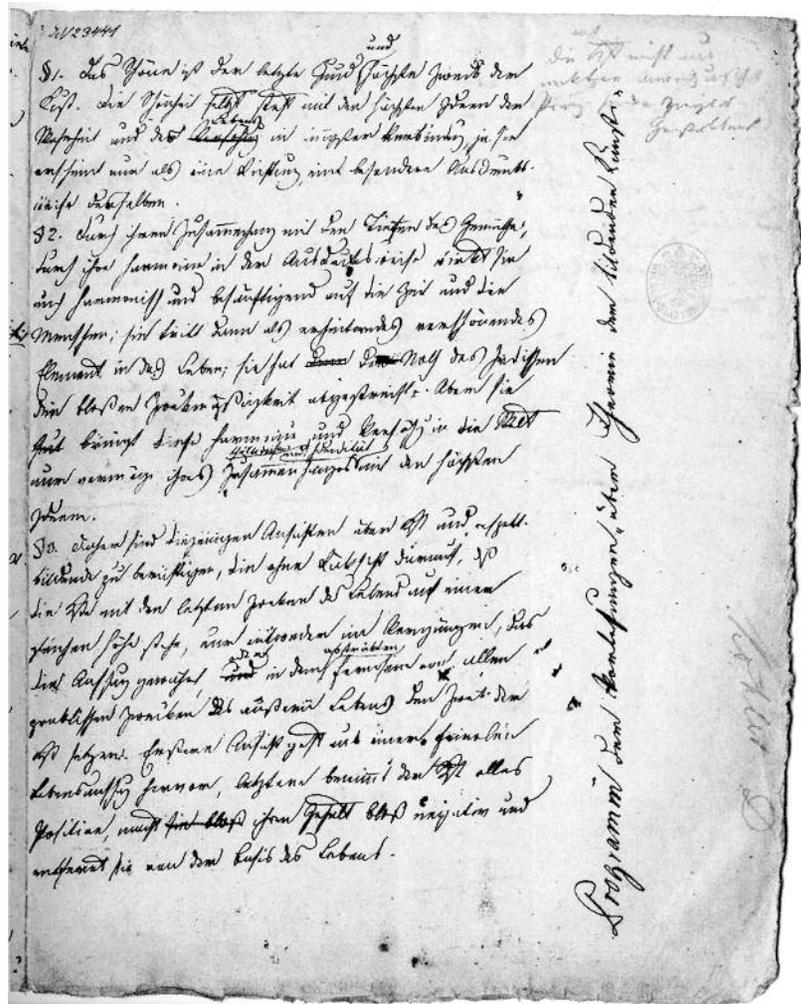
Transkription der in Stichworten überlieferten Vorlesungsgliederung beisteuert (Abb. 2), ist zu entnehmen, dass der Dozent sich methodisch vor allem an der Kunstphilosophie Franz Fickers orientierte. Dieser stand ebenso wie Eitelbergers zweites großes Vorbild – Carl Friedrich von Rumohr und dessen *Italianische Forschungen* (1827–1831) – für die empirische Auseinandersetzung mit historischen Quellen und Monumenten. Eine entsprechende Autopsie im Wien um 1850 vornehmen zu können, war Eitelberger möglich, da ihm der bedeutende Sammler von Kunst und Kunstgewerbe des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Joseph Daniel Böhm (dazu: Mayr 49–67; Vasold 137–153; Rampley 363–392), Zugang zu seinen Schätzen gewährte. Die zentrale Forderung, die Eitelberger der Literatur und den Objekten abrang, bestand in der stärkeren Intervention der Kunst in ihre Gegenwart und insbesondere in der Aufhebung der im Idealismus so bedeutsamen Trennlinie zwischen bildender Kunst und Handwerk. Außerdem nimmt er den Künstler (von der Künstlerin ist trotz emanzipatorischer Zugeständnisse nie die Rede, vgl. Schemper-Sparholz 393–411) in die Pflicht, sich an der Suche nach der stilistischen Identität seiner Nation zu beteiligen, indem er dem Einfluss der französischen Kunst und dem Vorbild des Münchner „Kos[mo]politismus“ (81) widerstehen und anstelle dessen auf Grundlage eines starken Naturbezugs die ihm eigene (religiöse) Weltanschauung, Volkszugehörigkeit und Individualität zum Ausdruck bringen möge.

Den wissenschaftlichen Wert der Vorlesungsnotizen betont ferner Robert Stalla (155–171), der sich besonders mit dem Ort der Veranstaltung, dem Polytechnischen Institut, befasst und die noch unterbelichtete Bedeutung Technischer Universitäten für die Etablierung des Fachs herausstellt. Regine und Gerd Prange hingegen leisten in ihrem Beitrag eine Revision der Voraussetzungen, Forderungen und Reformen Eitelbergers (115–135). Im Zentrum ihrer Argumentation steht die kritische Auseinandersetzung mit der empirischen Wende der Kunstgeschichte und der damit verbundenen Absage an die klassizistische Autonomieästhetik, die beide als Folgeerscheinungen des zu Zeiten

der Industrialisierung populären utilitaristischen Kunstbegriffs deuten. Das Kunstwerk sei von Eitelberger und seinen Gefolgsleuten genötigt worden, seine „rebellische Distanz von der gesellschaftlichen Realität“ (116) preiszugeben und sich lebenswirklichen Problemen und nationalökonomischen Interessen zu beugen. Das Resultat sei eine Entleerung des Kunstbegriffs, der fortan nur noch an die „Genialität des besonderen Einzelnen“ (129) gebunden und von den Kategorien der Perfektion und Virtuosität bestimmt gewesen sei. Dem dadurch entstandenen Vakuum konnten erst spätere Vertreter der Wiener Schule wieder neuen Geist einhauchen – allen voran natürlich Alois Riegl mit seinem Ursprungsmythos vom Kunstwillen. Dessen Auftritt sehen die Pranges allerdings etwas zu vorfreudig entgegen, bilden doch nicht die induktiven Methoden des Fachs, sondern totalisierende, weil vermeintlich anthropologisch fundierte Konzepte wie dasjenige Riegls das Substrat für jene kruden völkischen Theorien, die Teile der Kunstgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vereinnehmen sollten.

Abb. 2 Rudolf Eitelberger von Edelberg, Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste, Blatt 1r. Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Eitelberger, H.I.N. 23.441 (Eitelberger 2019, S. 95)

Die drei Beiträge zu den Vorlesungen markieren einen Höhepunkt des Bandes – nicht nur, weil die Texte vermittels neuer Quellen Zugang zu den kunsttheoretischen Ansichten Eitelbergers gewähren, der selbst nie eine eigenständige Kunsttheorie publiziert hat, sondern vor allem, weil sich in der Zusammenschau der drei Zugänge ein für dieses Buch rares synergetisches Wechselspiel ergibt. Gerade der Beitrag von Gerd und Regine Prange verweist aber auch auf ein bedauerliches Defizit der Publikation: Ganz in der Tradition der Festschrift ist es nämlich abgesehen von diesem



Text zu selten gelungen (weitere Ausnahmen: Rampley; Ziemer 413–438), eine kritische Auseinandersetzung mit Eitelbergers streitbaren Positionen in Gang zu setzen. Statt den neoliberalen und vom Gehalt her banalen Begriff des ‚Netzwerkers‘ im Titel stark zu machen und im Anschluss Eitelbergers *socializing* anhand diverser ereignisarmer Briefwechsel (vgl. Szemethy 313–332; Kriener 333–339; Scilipoti 343–362) nachzuvollziehen, hätte man gut daran getan, mehr Mut zu Kontroversen an den Tag zu legen.

EITELBERGERS NATIONALISMUS

Genügend Angriffsfläche wäre ohne Zweifel geboten gewesen, insbesondere mit Blick auf Eitelbergers eigenwillige nationalistische Ansichten, die u. a. Timo Hagen, Jindřich Vybíral und Martin Engel ins Visier nehmen. Auch mit der Hinwendung zu Nationalismen in der Kunstgeschichte, insbesondere in ihrer Gründerzeit, zieht sich ein aktuelles Kernthema der Geschichte der Kunstgeschichte wie ein roter Faden durch den Band (vgl. etwa Ute Engel, *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte, ca. 1830–1933*, Paderborn 2018; Matthew Rampley u. a. [Hg.], *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden/Boston 2012, Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870–1933*, Paris 2012). Timo Hagen (175–206) wendet sich in diesem Zusammenhang Eitelbergers Architekturkritiken der 1850er bis 1870er Jahre zu, die für den Kunsthistoriker ein Vehikel darstellten, um seine Positionen zur kulturellen Identität Österreichs sowie zum Status der Habsburger Monarchie im internationalen Vergleich kund zu tun. In seiner frühen, bislang kaum rezipierten Schrift über *Die kirchliche Architektur in Österreich* (1853) bezieht der Verfasser diesbezüglich Stellung: Ganz im Einklang mit seinen Berliner Kollegen Franz Kugler und Karl Schnaase geht auch Eitelberger davon aus, dass historische Architekturen den Volkscharakter auf seiner jeweiligen Stufe repräsentieren und somit Auskunft über den geistigen und sittlichen Entwicklungsstand ihrer Erbauer geben. Architektur-

historiker hätten demnach die Aufgabe, bedeutsame Ausdrucksmittel der Baukunst zu erarbeiten und zu vermitteln, so dass die Architekten der Gegenwart stilsicher an kulturelle Gemeinschaftswerte anschließen könnten. Ausgehend von dieser Annahme sah sich Eitelberger in der Pflicht, das Bauwesen seiner Zeit wann immer möglich in die rechte Bahn zu lenken.

Wo diese genau liegt, lässt sich für Eitelberger jedoch immer nur phasenweise mit einiger Gewissheit bestimmen: Allenfalls seine kategorische Ablehnung der französischen Tradition bildet eine Konstante, die ihm – wie Jindřich Vybíral betont (207–218, vgl. 213) – auf der Suche nach Identifikationsmomenten für die Architektur der Gegenwart den naheliegenden Rekurs auf den österreichischen Barock und die Glanzzeit der vom einstigen Parteigänger der bürgerlich-demokratischen Revolution inzwischen leidenschaftlich verehrten Habsburger Monarchie (vgl. 123) versperrte. Eitelbergers Verhältnis zu Deutschland und Italien dagegen ist großen Schwankungen unterworfen. Der erwähnte Aufsatz von 1853 etwa stammt aus einer Zeit, in der der Kunsthistoriker von der Eingliederung Österreichs in ein Großdeutsches Reich träumte, so dass ihm in diesen Jahren daran gelegen war, besonders das deutsche Erbe in der heimischen Architektur herauszustellen, um kulturgeschichtliche Argumente für seine politische Vision zu sammeln.

Diametral dazu verhält sich jedoch sein Standpunkt in den 1870er Jahren: Durch die Reichsgründung in Folge des Deutsch-Französischen Krieges wurde in der Zwischenzeit die Kleindeutsche Lösung Realität, und Eitelberger musste seine Position den Gegebenheiten anpassen (vgl. Diana Reynolds-Cordileone, *The Austrian Museum for Art and Industry: Historicism and National Identity in Vienna 1863–1900*, in: *Austrian Studies* 16, 2008, 123–141, hier 126). So erklärt es sich, dass er in seinem Vortrag *Die Renaissance in Wien* (1871), gehalten im soeben fertiggestellten k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, plötzlich als Befürworter der am italienischen Palazzo des Cinquecento orientierten ‚Wiener Renaissance‘ in Erscheinung trat (*Abb. 3*) – ein Stil, für ihn



Abb. 3 Heinrich Ferstel, k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1868–71 (Eitelberger 2019, S. 191)

zu dieser Zeit „ohne fremdländischen Charakter, [...] spezifisch wienerisch“ (189), weil Ausdruck des „Wiener Volkscharakter[s]“ (196), der externes Gedankengut schon immer aufgenommen, verarbeitet und bis zur Unkenntlichkeit des eigentlichen Ursprungs transformiert habe. Die Deutschen dagegen kommen in dieser Phase weniger gut weg, was sich etwa anhand eines Vortrags über *Die Plastik Wien's in diesem Jahrhundert* (1876) nachvollziehen lässt, den Martin Engel thematisiert (219–237): Seinem Publikum erläuterte Eitelberger zu diesem Anlass, dass „der deutschen Nation der Sinn für Schönheit nicht ausreichend gegeben sei und dass ‚der Deutsche‘ kein plastisches Formgefühl habe und selbst die größten Fehler nicht bemerke, weil sein Auge nicht gewohnt ist, die Gestalt zu sehen“. Demnach müsse „der Deutsche zur plastischen Kunst erzogen werden“ (223), und zwar in besonderem Maße, denn sowohl die Betrachter als auch die Bildhauer achtet Eitelberger für von Haus aus talentfrei.

Wissenschaftsimmanente Kategorien, das macht die Lektüre des Tagungsbandes deutlich, sind in Eitelbergers Architektur- und Kunstkritiken zweitrangig. Diese zu entwickeln, zu kultivieren und an Schülerinnen und Schüler weiterzugeben, war seine Sache nicht. Seine kunsthistori-

schen und kunstkritischen Positionen sind im Gegenteil stark zeitbedingt, so dass sie dann größtenteils auch bald vergessen wurden, was ihrem Urheber in der Fachgeschichte zwar den Ruf eines Machers, nicht jedoch den eines Denkers einbrachte. Damit allerdings ist kein Vorwurf verbunden, handelt es sich doch um einen Mann, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu der kulturpolitischen Schaltstelle Wiens wurde, sich in diesem Zusammenhang mit einer Unzahl von Verantwortungsbereichen konfrontiert sah und es sich als Multifunktionär schlicht nicht leisten konnte, störrisch auf einer Doktrin zu beharren, wie einige seiner vergleichsweise frei agierenden Kollegen aus der Wissenschaft. Die Festschrift jedoch hat Probleme damit, Eitelbergers berufsbedingte Ambivalenzen anzuerkennen. Ihr Ziel ist üblicherweise ein dem Anliegen der Würdigung entsprechendes homogenes Gesamtbild – und auch in diesem Fall werden immer wieder umständliche Versuche unternommen, Eitelbergers Inkonssequenzen zu relativieren und seine Volten zu entschärfen (vgl. 203, 210).

EITELBERGERS METHODE

Wie es um die methodische Ausrichtung des Kunsthistorikers steht, ergründet u. a. der Beitrag Werner Teleskos (33–47). Zur Kontextualisierung herangezogen werden der für die frühe Wiener



Abb. 4 Leo Graf Thun-Hohenstein, Lithografie von Josef Kriehuber, 1850. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Eitelberger 2019, S. 34)

Schule generell bedeutsame Musikkritiker Eduard Hanslick mit seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) sowie die umfassende Bildungsreform des österreichischen Kultusministers Leo Graf Thun-Hohenstein (Abb. 4). Telesko erkennt Differenzen zwischen Hanslick und Eitelberger, dessen radikal autonomieästhetischer Tendenz letzterer nicht habe folgen wollen. Die Reform des Ministers hingegen, welche die Kunstgeschichte dem multidisziplinären Dunstkreis der allgemeinen Ästhetik entthob und als eigenständiges Fach etablierte, begleitete Eitelberger inhaltlich von Beginn an, was ihm zu guter Letzt den neu gegründeten Lehrstuhl an der Wiener Universität einbrachte. Der ausdrückliche Anspruch an den Stelleninhaber war es, von der deduktiven Methode und ihren abstrakten Beurteilungskriterien abzurücken und sich stattdessen empirisch mit Quellen und Monumenten auseinanderzusetzen, um auf

diese Weise ein fruchtbares Bezugsfeld für die heimische Kunst und Kunstindustrie zu bestellen.

Wie Telesko betont, entsprach Eitelberger dieser Prämisse nicht vollständig: Zwar gelang es ihm, Anschauungsmaterial im Unterricht deutlich stärker zu gewichten und die Lehre damit auf eine induktive Basis zu stellen. Auch trat er ab 1870 mit seinen berühmten, jedoch letztlich Fragment gebliebenen, philologisch-kritischen *Quellenschriften* in Erscheinung, von denen er sich wertvolle Impulse für die Künstler

und Architekten seiner Zeit erhoffte. Dem neu erwachsenen empirischen Anspruch an die Disziplin Kunstgeschichte und ihre Vertreterinnen und Vertreter konnte er selbst jedoch nie wirklich gerecht werden. So ist es bezeichnend, dass Eitelberger an der Gründung der 1853 ins Leben gerufenen k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale nicht beteiligt war und dort erst 1861 für lediglich zwei Jahre Kommissionsmitglied wurde. Matthias Noell, der sich dieser Episode widmet (239–256), charakterisiert die denkmaltheoretische Position des Wieners denn auch als „äußerst fragmentarisch“, da „seine wie hingeworfen erscheinenden Ausführungen [...] sich kaum zu einer geschlossenen und längerfristig gültigen Theorie oder Methode zusammenführen“ lassen (256).

Auch im Rahmen seiner Kunst- und Architekturkritiken mied Eitelberger den direkten Umgang

mit seinen Gegenständen. Wie Timo Hagen (205f.) und Christian Scholl (257–270) herausstellen, ging es ihm dabei vornehmlich „um den generellen Stand der Kunst, um deren Entwicklung sowie um deren Bezüge zur Zeit, zur Gesellschaft und zur Kultur“ (259), so dass die Einzelkritik bestimmter Kunstwerke nur wenig Raum erhielt (130). Die Absenz formaler Beschreibungen und die Dominanz apodiktischer, kulturideologisch geprägter Ausführungen in den Kritiken Eitelbergers passt damit sehr gut zu Edwin Lachnits Einschätzung, die Anfänge der Wiener Schule seien weniger empiristisch, vielmehr von einem „materialistisch verkleideten Idealismus“ bestimmt gewesen (*Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien/Köln/Weimar 2005, 24).

Die Werte, die Eitelberger der Disziplin vermittels seines Lehrkonzepts und seines Quellenpositivismus predigte, machte er sich demnach selbst nie konsequent zu eigen – eine wertvolle Erkenntnis des Tagungsbandes, die zu erbringen ihm nur möglich wurde, indem er seinerseits die empirische Auseinandersetzung mit den Schriften des Kunsthistorikers suchte. Die Rolle eines bedeutenden Methodiker, das wird vor diesem Hintergrund einmal mehr ersichtlich, konnte und wollte Eitelberger nie spielen. So ist es nicht verwunderlich, dass er kein großes Überblickswerk à la Jacob Burckhardt, Wilhelm Lübke oder Anton Springer zu Papier gebracht hat und die differenzierten Leitfäden für die noch junge Disziplin von anderen geschrieben wurden – in Wien namentlich von Moritz Thausing, den Eitelberger wohl auch im Bewusstsein um die ihm abgehende Kompetenz 1873 an der Universität installiert hatte.

FAZIT

Abschließend bleibt festzuhalten, dass es dem Tagungsband durch seine Fokussierung auf eher randständige Bereiche aus dem Leben und Wirken Rudolf Eitelbergers gelungen ist, einige originelle Aspekte herauszustellen und mit diversen Mythen aufzuräumen. Besonders hervorzuheben sind die Aufsätze zu den Vorlesungen und den Kri-

tiken, die mit neuen Erkenntnissen zur Kunsttheorie und Kunstideologie des Jubilars aufwarten. Fraglich bleibt die Zuspitzung auf das Netzwerk Eitelbergers – vor allem, weil man sie hätte konsequenter verfolgen müssen: Abgesehen von Monica Scilipoti, die sich dem „Kulturtransfer“ (362) zwischen Preußen und Österreich widmet, eröffnet diese Perspektive allein Matthew Rampley in seinem lesenswerten Beitrag zur Entstehung des Museums für Kunst und Industrie aus dem Geiste des Liberalismus, indem er die Leitgedanken dieser Institution mit vergleichbaren Projekten in den Kronländern zusammenführt. In der Regel jedoch endet die vom Netzwerk Eitelbergers angeblich umspannte „Kunstwelt“ kurz hinter der Ringstraße. Vielleicht ist diese Leerstelle aber auch strategisch zu deuten, denn soviel ist sicher: Der nächste Jahrestag kommt bestimmt!

DR. TOBIAS TEUTENBERG
 Editionsprojekt „Heinrich Wölfflin.
 Gesammelte Werke“, Institut für
 Kunstgeschichte, Universität Zürich,
 Rämistr. 73, CH-8006 Zürich,
 tobias.teutenberg@khhist.uzh.ch