

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

47. Jahrgang

Mai 1994

Heft 5

---

## Forschungsgeschichte

HUBERT JANITSCHKEK

ZUM 100. TODESJAHR DES KUNSTHISTORIKERS

*(mit einer Abbildung)*

Eine Untersuchung der deutschen Geisteskultur, die sich auf dem Boden der böhmischen Länder im 19. und 20. Jahrhundert entwickelte, gehört heute zu den vordringlichen Aufgaben der tschechischen Geschichtsforschung: nicht nur als eine Verpflichtung, sondern auch als eine Gelegenheit, denn sie enthüllt vitale Werte, die Bereicherung und wahrhaftes Vergnügen bringen. Ohne die für den Zeitraum inadäquate Behauptung von einer deutschen zivilisatorischen Mission zu bejahen, dürfen wir feststellen, daß viele böhmischen Orte sich dem breiteren Bewußtsein hauptsächlich als Geburts- oder Wirkungsorte von Protagonisten der deutschen oder österreichischen Intelligenz eingepreßt haben. Ob das symbiotische Geschehen tatsächlich Ergebnis der Berührung zweier Sprachkulturen in Mitteleuropa war, bleibt offen. Viele Repräsentanten deutscher Kunst und Wissenschaft wirkten in der böhmischen Metropole, ohne daß ihre Tätigkeit auch nur den geringsten positiven Widerhall im tschechischen Denken fand. Einige ziehen aber auffälligerweise jetzt die Aufmerksamkeit der tschechischen Wissenschaft an, während sie in Deutschland und Österreich beinahe vergessen sind. Das gilt auch für den Kunsthistoriker Hubert Janitschkek (1846-1893), der durch bedeutende Leistungen in der kulturgeschichtlich orientierten Kunstwissenschaft berühmt wurde und bis zum heutigen Tage als Aby Warburgs Lehrer erwähnt wird (*Abb. 1*). Janitschkek war gebürtiger Troppauer (Opava, Tschechische Republik) und die Prager Universität die erste Station seiner akademischen Laufbahn. Am 30. Oktober 1846 wurde Hubert „Janetschek“ in Troppau geboren (Zemský archiv v Opavě [Landesarchiv Troppau], Taufmatrikel der röm. kath. Pfarrkirche Hl. Geist

[Op II 8], S. 96. – Ebd. Trauungsmatrikel der röm. kath. Propsteikirche Maria Himmelfahrt [32 Op I 31], Fol. 31). Sein Vater, der sechszwanzigjährige August Janetschek, damals Pächter einer Weinschenke, findet sich bei der Volkszählung 1857 als Tagelöhner und im Stadtadreßbuch von 1864 als Kleiderputzer erwähnt. Mit seiner um zehn Jahre jüngeren Gattin Theresia, der Tochter des Buchbinders Matthäus Blasch aus Wagstadt (Bílovec), zog er in einer kleinen Wohnung am Zwischenmarkt 322 vier Kinder auf: Hubert, seine älteren Schwestern Julia (\*1844) und Wilhelmine (\*1845) sowie den jüngeren Bruder August (\* 1848) (Okresní archiv v Opavě [Kreisarchiv Troppau], Operaten der Volkszählung 1857 [Inv. Nr. 1053, Fasc. 14]). Hubert zeichnete sich trotz der beengten Verhältnisse schon an der Troppauer Hauptschule, die er von 1855 an besuchte, aus und zählte fast immer zu den Prämierten (Okresní archiv v Opavě, Hauptschule in Troppau, Inv. Nr. 22, 41, 43). Während sein Bruder Kellner wurde, ging er selbst von 1861 bis 1868 auf das örtliche Gymnasium (*Deutsches Staatsgymnasium Troppau, 1630-1930. Festschrift zur Feier des 300-jährigen Bestandes*, Troppau 1930, S. 76). Nach der Reifeprüfung entschied er sich für das Studium von Geschichte und Philosophie an der Grazer Universität. Die Frage, warum gerade dort, können wir nicht befriedigend beantworten. Wir wissen nur soviel, daß er Troppau nicht allein, sondern mit der ganzen Familie verließ.

Ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte existierte damals in Graz noch nicht, und es war hauptsächlich die Literatur, die das Interesse des Jünglings erregte. Er befreundete sich mit dem steirischen Dichter Peter Rosegger und übrigens war auch seine spätere Gemahlin Maria Dichterin (Maria Janitschek, geb. Tölk, 22.7.1859 Mödling – 24.4.1927 München, wurde als Autorin lyrischer Poesie und Prosa bekannt. Sie heiratete H. Janitschek 1882, nach seinem Tod lebte sie in Berlin und München. Ihre Nachkommen wurden angeblich auf dem Land aufgezogen und starben im Kindesalter: *NDB* Bd. 10, Berlin 1974, S. 334). Über die Richtung von Janitscheks beruflicher Laufbahn entschied erst seine erste Italienreise nach der Promotion 1874. Aber es war nicht so sehr die Kunst der italienischen Renaissance, die seine Aufmerksamkeit erregte. Janitscheks erste in Italien entstandene Arbeit war der deutschen Kunst und den zeitgenössischen deutschen Künstlern in Rom gewidmet. Erst später, im Verlauf des dreijährigen Aufenthaltes in Italien, schrieb Janitschek seine Studien über Michelangelo, über Renaissancemalerei in Palermo und über frühromanische Malerei in Verona. Am meisten wurde er aber von der universalen Persönlichkeit des Leon Battista Alberti gefesselt, dem er eine umfassende Monographie widmen wollte. Es gelang ihm aber lediglich, einige kleinere Werke ins Deutsche zu übersetzen und herauszugeben (*L. B. Alberti's Kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien 1877 [Reprint Osnabrück 1970]). Wie F. Borsi bewiesen hat, hatte Janitschek hier irrtümlicherweise auch einen Traktat von di Giorgio Martini aufgenommen, s. H. W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1991, S. 530, Anm. 50), und später publizierte er einen Forschungsbericht über Alberti. Ein großer Teil seiner kunsthistorischen Arbeiten über die italienische Renaissance entstand als Nebenprodukt dieser Studien.

1877 aus Italien heimgekehrt, nahm Janitschek eine Stellung als Kustos im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie an, wo er zum Mitarbeiter von R. Eitelberger wurde. Dieser Gelehrte spornte ihn zur Übersetzung von Albertis Traktaten und zu einem Vortragszyklus über die Gesellschaft Italiens in der Renaissance an (H. Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Vier Vorträge*, Stuttgart 1879). 1878 habilitierte sich Janitschek an der Wiener Universität, und ein Jahr später erhielt er eine außerordentliche Professur an der Karl-Ferdinands-Universität in Prag, primo et unico vom Professorenkollegium vorgeschlagen. Der in dieser Sache im Kabinett referierende Minister Stremayer konnte sich damals auf eine Empfehlung von Jakob Burckhardt berufen, der Schriften des Bewerbers hoch schätzte. Die ordentliche Professur erhielt Janitschek am 18.6.1880 mit der Begründung, daß er „derzeit entschieden den tüchtigsten und vielversprechendsten jüngeren Kunstgelehrten in Österreich und Deutschland beigezählt werden muß“ (Für die freundliche Mitteilung bedanke ich mich bei Dr. Miroslav Kunštát, Archiv der Karlsuniversität in Prag).

Das Institut für Kunstgeschichte in Prag war 1873 eingerichtet worden, und schon zwei Jahre später hatte Professor Alfred Woltmann melden können, daß etwa 40 Studenten regelmäßig seine Lektionen besuchten, wovon einer Kunstgeschichte als Hauptdisziplin ausgewählt hatte. Der streitsüchtige, von deutscher Nationalideologie durchdrungene, die Eigenständigkeit einer tschechischen Kunst bestreitende Woltmann rief aber in Prag starke Entrüstung hervor und mußte bald auf den zweiten Vorposten des deutschen Nationalismus, nach Straßburg ausweichen (H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. S. 248). Die Stellung seines Nachfolgers Janitschek war um so verwickelter, als er, wengleich Träger eines slawischen Namens, laut H. Tschudi ein leidenschaftlicher Vertreter des Deutschtums war. Im Sommer 1881 übernahm er denn auch für mehr als zehn Jahre das nach Woltmanns Tod verwaiste Katheder in Straßburg.

Die Straßburger Periode war erfüllt von fieberhafter Organisationsarbeit und Forschung. Janitschek las über die gesamte westliche und byzantinische Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Spezielle Kurse widmete er der Malerei- und Architekturgeschichte von der Renaissance bis zur Neuzeit, einschließlich des damals noch vernachlässigten Barock (L. Châtelet-Lange, Hubert Janitschek. *Formes, Bulletin de l'Institut d'histoire de l'Art de Strasbourg* 1989, insbes. Nr., S. 19-21). Nebenbei redigierte er das *Repertorium für Kunstwissenschaft*, in dem er eine Reihe von Beiträgen zur italienischen Renaissance publizierte. Für eine ursprünglich von Woltmann vorbereitete Geschichte der Malerei schrieb er die Kapitel über das venezianische Quattrocento und über die Schulen von Bologna und Ferrara, für Robert Dohmes Sammelband über *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit* die Beiträge über Andrea del Sarto, Giovanni Bellini, Tintoretto, Veronese und die Schule von Bologna. Als die deutsche Historiographie sich vor der Aufgabe sah, die Geschichte der heimischen bildenden Kunst zusammenzufassen, fiel Janitschek die Malerei zu: 1890 veröffentlichte er das monumentale Werk von sechshundert Seiten (*Geschichte der deutschen Malerei*,

Berlin). Sein Renommee wurde nunmehr in Deutschland nur noch vom Ruf seines älteren Freundes Anton Springer übertroffen, und nach dessen vorzeitigem Tod wurde Janitschek im Frühling 1892 sein Nachfolger an der Leipziger Universität. Sein Leben endete dort durch plötzlichen Blutsturz am 21. Juni 1893 (Die biographischen Angaben stammen insgesamt aus Tschudis Nekrolog: Hubert Janitschek †. *Repertorium für Kunstwissenschaft* XVII, 1894, S. 1-7. Vergleiche die Nekrologe in *Troppauer Zeitung* 24.6.1893, *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 2.7.1893 und *Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums* 1893, S. 106-107).

Obwohl sich Janitscheks professionelle Tätigkeit fast ganz im akademischen Bereich abspielte, war er doch schwerlich ein beispielhafter Lehrer. Gustav Pauli charakterisiert ihn als vornehm gesinnten, gütigen Mann und gewissenhaften Forscher, äußert aber seine Enttäuschung über Janitscheks Vorlesungen: „Ich hatte gemeint, daß gerade die Kunstgeschichte den Stoff zu den anregendsten Vorlesungen abgeben müsse, und fand einen kränklichen, zerstreuten Professor ohne rednerische und pädagogische Begabung“ (*Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*, Tübingen 1936, S. 64-65). Aby Warburg nannte trotz der Eintönigkeit von Janitscheks Seminaren seinen Lehrer einen beachtenswerten Menschen. „Klein, mager von Körper, ein ziemlich gewöhnliches Gesicht; lebhaftes Manieren und rückhaltlos entgegenkommend“, brachte er Warburgs synthetischer Methode Interesse entgegen und lobte ihn ausdrücklich wegen seiner Seminararbeit (E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1981, S. 74, 75, 81 und 106).

Was Warburg in Janitscheks Seminare lockte, war dessen Ruf als kulturgeschichtlich orientierter Wissenschaftler. Gegenstand seiner Untersuchungen war niemals nur die Kunst oder nur ein spezifisch künstlerisches Problem. Sein Ausgangspunkt war vielmehr die Überzeugung, daß die Kunstgeschichte einen Ausschnitt aus den historischen Gegebenheiten eines Volkes und einer Zeit erforscht und sich in ihrer Methodik von anderen historischen Disziplinen nicht unterscheidet. Den Sinn seiner Arbeit sah er in der Beseitigung dessen, was den Zuschauer vom Kunstwerk trennt, also in der Aufhebung des zeitlichen und räumlichen Abstandes und im Auffinden des historisch adäquaten Blickwinkels: „Auf den Boden des Künstlers müssen wir uns stellen, um ihm ganz gerecht zu werden“ (H. Janitschek, *Die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst*. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der k. Universität in Leipzig am 4. Mai 1892, Leipzig 1892, S. 26). Seine Auffassung von Geschichtsforschung formulierte er noch in Opposition zu Winckelmanns normativer Ästhetik mit der antiken Kunst als Vorbild: „Die Kunstgeschichte hat jene ästhetischen Vorurtheile und deren Ursachen, welche die Augen auch grossen Kunstwerken gegenüber blind machen, hinwegzuräumen“ (*ebd.*, S. 9). Seinem konsequenten Historismus und „stylistischen Relativismus“ entsprach seine Offenheit nicht nur für die italienische, sondern auch für die heimische, also deutsche Kunst sowie für das Schaffen seiner Zeitgenossen. „Wir werden uns befreien von jenem unduldsamen Doctrinarismus, der in dem Kunstwerke seine Ideen, seine moralischen und confessionellen Forderun-

gen erfüllt haben will, statt ehrfürchtig der Absicht des Künstlers nachzuspüren“, proklamierte er 1892. In gleicher Weise wie schon sein Vorgänger C. Schnaase reduzierte er aber die Interpretation nicht auf eine Erläuterung der Entstehung des Werkes, sondern forderte auch die Schätzung seines ästhetischen Wertes. „Blanke Notizengelehrsamkeit kann auch noch den Geist des größten Kunstwerks erdrosseln, aber auch einseitiger Formanalyse wird leicht das Kunstwerk zum toten Präparat für ein beliebiges Fabula docet kennerschaftlichen Zweikampfs“, teilte er die Meinung der Mehrzahl der geisteswissenschaftlich eingestellten Kunsthistoriker (Antrittsvorlesung 1892, S. 10).

Janitscheks Methode und sein persönlicher Beitrag zur Kunstwissenschaft liegen selbstverständlich weniger in der Ablehnung einseitiger Auffassungen oder in der Befürwortung ästhetischer Interpretation als in der Forderung nach Synthese, nach zusammenfassendem Blick auf die Zusammenhänge zwischen verschiedenen Bereichen der menschlichen Aktivität. Diese Konzeption findet sich schon in seiner Schrift über Gesellschaft und Kunst Italiens in der Renaissance, wo er sein Augenmerk nicht auf das einzelne Kunstwerk richtete, sondern auf die Geisteskultur insgesamt und ihre Entstehung vor dem Hintergrund konkreter sozialer Gegebenheiten. Charakteristisch ist die Art seiner Annäherung an seine Gegenstände: Zunächst skizzierte er leitende Ideen der jeweiligen Epoche, um dann ihre Wirkung auf die Kunstproduktion zu erörtern. Die herrschende Weltanschauung ist auch Thema des Kapitels, das der „Kunstphantasie“ jener Zeit und ihrem Zusammenhang mit der Kunsterziehung gewidmet ist. In einer originellen, an Burckhardts Sicht der italienischen Kulturgeschichte erinnernden Passage demonstriert er, daß die Stellung der Frau im sozialen Organismus die Ursache der ästhetischen Zartheit der italienischen Renaissance sei. In diesen Texten nahm Janitschek ferner Fragestellungen wie die Erörterung allegorischer Szenen oder des Nachlebens der Antike in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance vorweg. Diesen heute geradezu modischen Themen widmete er sich auch im Kapitel über Mäzenatentum des Staates und der Privatleute, in dem er den Sozialstatus der Künstler und die Aufgabe ihrer Korporation oder Werkstätten analysierte. Sehr früh kristallisierte sich der Gedanke einer Gemeinsamkeit der Kunstprinzipien, die alle Ausdrücke der Geisteskultur in der jeweiligen Epoche verbinde. Schon im erwähnten ersten Buch von 1879 wies er auf den Zusammenhang von literarischen und bildenden Werken hin und auf die Verschmelzung „von Wissen und Können, Künstlertum und Gelehrtentum“ im emblematischen Bereich, wie zum Beispiel in Raffaels Verzierung der Camera della Segnatura. In seinem Alberti-Vorwort von 1877 bewunderte er die produktive Einheit des Denkens und Kunstschaffens in der Renaissance. Auf gemeinsame Gedankeninhalte machte er auch hinsichtlich deutscher Dichtung und Malerei sowie Giotto's Schaffen und Dantes Kunsttheorie aufmerksam. Eine solche Identität von Inhalten betrachtete er als die Verwirklichung instinktiver Zeitforderungen und zugleich als Ausdruck des „Zeitgeistes“. Für das Verständnis der theoretischen Ansätze Janitscheks ist auch seine Behauptung von Belang, daß „der Prozess der Assimilation neuer Vorstellungen im theoretischen Bewußtsein sich viel schneller vollzieht als im

praktischen (Alberti-Vorwort, S. II). Folgerichtig verwendete Janitschek theologische und biblische Texte als „erste Quelle“ bildenden Denkens in der jeweiligen Periode, was sich auch in seinem Seminar bewährte, und suchte auch beispielsweise Giotto's Kunst auf der Grundlage von Dantes theoretischen Diskursen zu erläutern.

Janitschek betrachtete somit das Kunstwerk nicht nur als persönliche Leistung des Autors, sondern auch als Verkörperung von Gedankengängen der Zeit. Die Entwicklung des Realismus im 15. Jahrhundert assoziierte er mit der Emanzipation des Bürgertums jener Zeit, die materielle Not in Deutschland nach dem dreißigjährigen Krieg mit der „Verhehrung, welche Geist und Phantasie erfuhren“ usw. (1890, S. 533). Ohne äußere Bedingungen voll verantwortlich zu machen für die Schicksale der Geisteskultur, erkannte er ihnen doch die Fähigkeit zu, deren Horizont wesentlich zu verengen. „Desorganisation des Geistes und der Phantasie“ hervorzurufen und so für einige Zeit zum unüberwindlichen Hindernis der Kunstentwicklung zu werden. Obgleich er stets die soziale Determination der Kunst hervorhob, erkannte er der Kunst nicht eine bestimmte Autonomie und Unterordnung unter eigene Entwicklungsgesetze ab. Daher kritisierte er auch wuchernde Inhaltsinterpretationen, Trennung von Bedeutung und Gestalt und fand in seiner Studie über Anton Springer ebenso wenig Sympathien für die „flache Kulturschilderung“ wie für bloßes Beschreiben der Formenentwicklung oder der technischen Prozesse. Seiner Meinung nach besteht der Sinn der Kunstgeschichte weder in der Festlegung ästhetischer Gesetzmäßigkeiten noch im Verknüpfen von historischen Fakten. „Ihr Stoff ist ausschließlich das Kunstwerk, die Geschichte von dessen Natur, seines Zusammenhangs mit der schöpferischen Persönlichkeit und damit auch mit der Zeit, in der die Künstlerpersönlichkeit reifte“ (Anton Springer als Kunsthistoriker. In: A. Springer, *Aus meinem Leben*, Berlin 1892, S. 358-382, hier S. 361).

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß dies gerade im Aufsatz über Springer steht, denn es war die Wirkung von dessen Werk, die Janitschek zu einer gewissen Korrektur seiner ursprünglich rein kulturhistorischen Orientierung bewog. Als Springers „Erbe“ bekannte er sich in seiner Leipziger Antrittsvorlesung zur fruchtbaren Verbindung der Methoden des Kenners und des Kulturhistorikers, von Formanalyse und Methoden der Geistesgeschichte. Dadurch löste er sich zu einem Teil von seinem ersten großen Vorbild Jacob Burckhardt, der den Begriff Kunst durch jenen der Kultur ersetzt, die Kultur zum universalen Repräsentanten des menschlichen Geistes erhoben und sich im richtigen Augenblick gegen die Hegelschen Geschichtskonstruktionen wie gegen positivistische Detailmanie aufgelehnt hatte, welche die naturwissenschaftlichen Methoden nachahmte (vgl. H. Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München 1976, S. 72-74). „Bekenne ich ja gerne, daß die ‚Cultur der Renaissance‘ es war, deren erste Lectüre meinen historischen Studien in mannigfacher Weise Richtung und Ziel gab“, hatte er 1879 (S. V) am Anfang seiner Laufbahn erklärt. In der Polarität zwischen Springers und Burckhardts Ansätzen entwickelte er dann seine Interpretationskonzeption. Er bemühte sich recht er-

folgreich, beider Vorzüge zu verbinden, wenn er auch nicht deren Tiefe, Scharfsinn und Originalität erreichte. Seine Schriften leiden weder unter übertriebener Tiefgründigkeit in der dunklen Sphäre von großen Ideen und Geschichtsphilosophie, noch gleiten sie allzu leicht im Talmigold „lebendiger, anschaulicher Bilder.“ In vielerlei Hinsicht scheinen sie moderner Kunstsoziologie näherzustehen als der hegelianischen Kulturgeschichte. Aber Janitschek konnte nur schwer seinen Schatten überspringen, und seine Schriften zeigen deshalb dem heutigen Leser neben den Stärken auch die Schwächen seiner Orientierung. Durch das Studium von bildlichen Vorstellungen der gegebenen Kultur oder Epoche, durch den Vergleich der Welt der Kunst mit anderen Ausdrucksformen des gesellschaftlichen Lebens mittels der philologisch-historischen Quellenkritik gelang es Janitschek, zu den zentralen Problemen des Geisteslebens einer historischen Gesellschaft durchzudringen und durch den Verweis auf kulturelle Resonanzen die Selbstreflexion der eigenen Zeit zu vertiefen. Auf der anderen Seite beging er, entgegen seinen eigenen Erklärungen, dieselben Fehler wie auch die Kulturhistoriker der älteren Generation und viele seiner Nachfolger: „Der Transmissionsriemen“ zwischen allgemein historischen Erläuterungen und den Aufsätzen über konkrete Werke, welchen M. Dvořák bei C. Schnaase und A. Hauser wieder bei dem einsamen Dvořák vermißte, fehlt auch bei ihm. Es bleibt jene Zwiespältigkeit, die am Ende zu der Vorstellung führt, daß „die bildende Kunst niemals etwas selbst erfindet, daß sie letzten Endes bloß illustriert, was in anderen geistigen Sphären vorher ersonnen worden ist“ (O. Pächt, Kritik der Ikonologie. In: *Ikonographie und Ikonologie*, hrsg. v. E. Kämmerling, Köln 1987, S. 353-376, hier S. 373).

Im Streit um die Priorität von Inhalt und Form, in dem Janitschek eine vorausschauende, obgleich nicht immer folgerichtige Haltung einnahm, wird heute kaum ein Forscher ausschließlich eine dieser Optionen bevorzugen. Trotz der besonders in den angelsächsischen Ländern verbreiteten ikonographisch-ikonologischen Ausrichtung der Forschung ist die Lösungsformel der Debatte, wie sie die Wortführer dieses Trends vorschlugen, nicht allzu unähnlich dem Modell, das Springer und Janitschek durchgesetzt haben: „Kunstgeschichte als Geschichte der Gesamtkultur. – Aber doch wohl zunächst aus dem Verstehen von Kunstformen ... Kunstgeschichte als Geschichte der Sehformen. – Aber doch wohl nicht unter Ausschaltung der geschichtlichen Lebensgeföhle der Kunst“ (H. Lützeler, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, Freiburg-München 1975, I. Bd., S. 659).

Herauszufinden, welche Anregungen das beinahe vergessene Werk Hubert Janitscheks der zeitgenössischen Kunstgeschichte bieten kann, und in welchem Maß es jenen Wert enthält, der den Späteren Bereicherung und Vergnügen bringt, bleibt vertiefender Forschung überlassen. Aber die Richtung der weiteren Untersuchung ist zumindest zu errahnen.

Jindřich Vybíral

Dieser Beitrag entstand 1993 während eines Forschungsaufenthaltes beim Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, ermöglicht durch ein Stipendium

des Getty-Grant-Programms, Santa Monica, California. Ich danke hier dem Zentralinstitut und der Getty-Stiftung für die Unterstützung.

## Tagungen

### FISCHER VON ERLACH UND DIE WIENER BAROCKTRADITION

Viertes internationales Symposium

des Instituts für die Erforschung der Frühen Neuzeit.

Wien, Palais Trautson, 6. – 9. Oktober 1993

*(Mit zwei Abbildungen und drei Figuren)*

Wien ist dabei, seine Rolle unter den europäischen Großstädten neu zu bestimmen. Dabei spielt die Verbesserung des kulturellen Image – auch im Hinblick auf die Tausendjahrfeier Österreichs 1996 – eine wichtige Rolle. Man spürte schon vor einigen Jahren den Nachholbedarf, doch darüber, wie er zu beheben sei, erhitzten sich die Gemüter. Es geht unter anderem um drei Bauwerke, die mit Johann Bernhard Fischer von Erlach, einer Symbolfigur des österreichischen „Heldenzeitalters“, in Verbindung stehen: Schloß Schönbrunn, das verkauft werden sollte (siehe *Kunstchronik* 43, 1990, S. 485-89), dann aber einer staatlich kontrollierten Betriebsgesellschaft übergeben wurde; die Redoutensäle neben Fischers Hofbibliothek, die im November 1992 zum Teil ausbrannten und jetzt restauriert werden; und die als Messegelände genutzten kaiserlichen Hofstallungen beim Kunsthistorischen und Naturhistorischen Museum, in denen das sogenannte Museumsquartier mit Neubauten der österreichischen Architekten Laurids und Manfred Ortner entstehen soll.

Dies gab dem Institut zur Erforschung der Frühen Neuzeit Anlaß, zu einem Symposium einzuladen, um die barocke Tradition zu reflektieren und die gegenwärtige Situation zu diskutieren. Neben der professionellen Organisation, die Friedrich Polleroß zu verdanken ist, fielen die guten Beziehungen auf, welche dieser Verein, der sich vor vier Jahren als interdisziplinäre „Mittelbau-Sezession“ an der Wiener Universität bildete, zu Politik und Medien vorweist. Tagungsort war das Justizministerium (Fischers Palais Trautson), Empfänge gab es dort sowie im Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, beim Kulturdezernenten der Stadt Wien und bei der Schönbrunner Betriebsgesellschaft. Der Österreichische Rundfunk zeichnete einen Teil der Veranstaltungen auf und stellte daraus und aus weiteren Interviews die zweistündige Sendung „Diagonal“ zusammen, die bereits in der folgenden Woche ausgestrahlt wurde.

Das Symposium gliederte sich in zwei Sektionen: die erste über die beiden Fischer von Erlach, die zweite über ihren ersten Biographen Albert Ilg und den Wiener Neubarock. Dazu kamen Besichtigungen der genannten Bauten.

In der von Friedrich Polleroß geleiteten ersten Sektion begann Hellmut Lorenz mit einem Überblick über die Forschung. Er kritisierte die ältere Literatur vor allem wegen der einseitigen Vereinnahmung des Künstlers und seiner Heroi-