



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller**

**Burckhardt, Jacob**

**München, 1914**

Heinrich von Geymüller von Prof. Dr. Karl Neumann

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-75352](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-75352)

Heinrich von Geymüller

VON

Prof. Dr. Carl Neumann

\*

\*

\*



Werden und Eintritt in den Kreis Burckhardts. Lübke.  
Bramante. Viollet-le-Duc. Die angewandte und die  
reine Architektur. Auffassung der Renaissance als eines  
Weltstils. Geymüllersche Metaphysik. Italienische und  
nordische Renaissance. Fragmente eines Idealporträts  
Burckhardts. Religiös trennendes. Geymüllers Per-  
sönlichkeit.



Den Baron Heinrich von Geymüller verknüpfte mit dem zwanzig Jahre älteren Jakob Burckhardt eine lange Freundschaft. Durch Briefe und Besuche in Basel wurde sie 33 Jahre bis zum Tode Burckhardts am 8. August 1897 aufrecht erhalten. Noch fünf Tage zuvor war Geymüller in Basel und fand den Freund im Lehnstuhl zusammengesunken am Fenster sitzend. Sie gaben sich die Hände; aber es war zum Aussprechen nicht mehr Zeit. Wie nun das gefürchtete Telegramm einlief, erreichte es Geymüller im Schwarzwald, wo er mit Eugen Müntz, dem Pariser Kunstforscher und Historiker der Renaissancekunst, ein Zusammentreffen verabredet hatte. Es verstand sich von selbst, daß Geymüller sofort aufbrach, um zum Begräbnis zu reisen; auch Müntz bestärkte ihn: *il faut partir! ah, il le faut; c'est votre devoir; il faut, que vous y parliez.*

Es gab ein hastiges Reisen; eine Verspätung des Basler Zuges kam hinzu, so daß es nicht möglich war, über die Anordnung der Feier vorher etwas zu erfahren. Im Kopf hatte sich Geymüller allerhand für eine Grabrede zurechtgelegt. Er wollte, ja es schien ihm, er mußte reden. Nach Burckhardts schriftlicher Bestimmung wurden in der Elisabethenkirche nur Gebete gesprochen und dazwischen die biographischen Mitteilungen (die der Verstorbene selber verfaßt hatte) vorgelesen. Darnach auf dem Wolfsgottesacker sprach namens der Universität Burckhardts Nachfolger auf dem Lehrstuhl der Ge-



schichte, Professor Baumgartner. Aus seiner Rede — so empfand Geymüller — klang ein Ton der Resignation; auch der hohe Ruhm Burckhardts und seiner Werke, die noch als „Wunder der Welt“ dastehen, sei vergänglich; in hundert Jahren werden sie nur den Fachgelehrten noch bewußt und diesen nur noch Titel sein. (Die Rede liegt in einem Sonderdruck „Zur Erinnerung an Herrn Prof. Dr. Jakob Burckhardt“ S. 18—22 vor.) Als der Redner geendet hatte, gab es eine Pause. Geymüller erwartete, einer von den sonst Berufenen werde zunächst das Wort nehmen. Aber nichts dergleichen geschah; alles schwieg. Die Spannung dieses schwülen Augenblicks band Geymüller die Zunge; seine Rede hat er nicht gehalten. Die Erinnerung aber, daß hier „an den Toren der Ewigkeit“ etwas versäumt worden sei, hat nie aufgehört, ihn zu bedrücken. „We left him alone with his glory,“ diese Entschuldigung und Tröstung schrieb er nieder, als er in seinen Aufzeichnungen der Szene am Grabe mit dem peinlichen Empfinden gedachte, es sei etwas unausgesprochen geblieben, was Basel und vielleicht die Welt hätte hören müssen.

Hunderte von kurzen Niederschriften im Nachlaß des Barons von Geymüller sind Bruchstücke eines Versuches, jene verhaltene Rede nachträglich literarisch auszugestalten. Sie blieben liegen, da in den nächsten Jahren 1898 und 1901 seine Baukunst der Renaissance in Frankreich, fast 700 Seiten stark, erschien. Dann dachte



er, zum zehnten Todestag Burckhardts, 1907, ein ganzes Korpus von Burckhardts Briefen, Briefe an ihn selber, die an seinen Vetter Max Alloth (die jetzt unter dem Titel: Jakob Burckhardt: Briefe an einen Architekten, herausgegeben von Dr. Hans Trog 1912 erschienen sind) und noch anderes zu veröffentlichen und eine Einleitung: Jakob Burckhardt als Künstlerseele mitzugeben. Es unterblieb und auch im Frühjahr 1908, als ich ihn in Baden-Baden besuchte und bat, diese Sache zu fördern, kam es nur zu einem kurzen Anlauf. Am 12. Dezember 1909 ist Heinrich von Geymüller gestorben. Wenige Monate zuvor (vom Mai 1909) datiert sein Wunsch, daß ich gegebenenfalls die Herausgabe übernehmen sollte.

\* \* \*

Hier sei vorweg ein Blättchen mitgeteilt, das den Keimpunkt und Sinn seiner Burckhardtaufzeichnungen am klarsten wiedergibt: „nachdem die vorgehenden Worte (der Grabrede) die Sterblichkeit der Gelehrten d. h. der Professoren der Wissenschaft verkünden zu müssen glauben, bitte ich, tröstlichere Worte aussprechen zu dürfen. Ich bin von der Überzeugung erfüllt, daß wir hier am Grab eines Unsterblichen stehen, nicht bloß im christlichen Sinn des Worts, sondern wie wir Menschen ihn auf Menschen anwenden, die ihr Leben nicht mit vorübergehenden Ansichten und Moden verknüpft hatten, sondern ihren Glauben aufbauten auf den Fels ewiger



Wahrheiten und in allen ihren Worten auf diese Wahrheiten hinwiesen.“

\* \* \*

Für Geymüller war die Bekanntschaft und Freundschaft mit Burckhardt ein großes Ereignis seines Lebens. Diese Tatsache ist mehr als eine biographische Feststellung. Es gab in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Europa eine kleine Gemeinde, die in Burckhardt ihr Haupt verehrte. Für die Geschichte der bewegenden Ideen ist es fast gleichgültig, wie viele oder wenige eine Gemeinde bilden. Die Nullen helfen nur zur Verbreitung und oft zum Mißverständnis. Auf die Stärke der belebenden Flamme kommt es an. Den vielen sind die Ideen und Anschauungen, die Jakob Burckhardt und sein Kreis vertraten, nur in von ihm nicht gewollten Konsequenzen, in radikaler Karikatur und in vergrößerter Popularisierung bekannt geworden. „Ich mochte noch so weit von Basel sein, heißt es in unseren Aufzeichnungen: das Zimmer Jakob Burckhardts kam mir vor wie der Mittelpunkt der Erde, von welchem wir Bürger und Diener der Renaissance angezogen wurden. An ihn dachte ich in erster Reihe, wenn ich meine Werke schrieb. Die Freude, die ich ihm durch jeden Kranz bereitete, den ich seiner und meiner Italia diis sacra zu Füßen legen konnte, war sozusagen der einzige Lohn, den ich von meinen Arbeiten zu erwarten hatte.“ Aus der Ferne sah man ihn in seiner Studier-



zelle in Basel sitzen wie Dürers Hieronymus im Gehäus, mitten in Licht und Sonne, mit den Quellenbüchern des Wissens und Erkennens beschäftigt. In seinem „Licht sich zu sonnen“, bekannte Geymüller als das besondere Glück seines Lebens. In der Tat lag eines der Hauptquartiere der Ideen dieser nun vergangenen Zeit in der bescheidenen Wohnung in der Sankt Alban-vorstadt 64 in Basel, wo Burckhardt seine Gedanken-fäden spann.

In diesen Kreis wurde Geymüller als einer der Jüngeren durch folgende Umstände gezogen. 1860 hatte er 21jährig seine Studentenzeit in Paris beendet und stiedelte, das Ingenieurdiplom der école centrale in der Tasche, auf die Bauakademie nach Berlin über. Strack, der Erbauer des Kronprinzenpalais und (später) der Nationalgalerie, wurde sein Lehrer. Auch die anderen, bei denen es zu hören und von denen es zu lernen gab, die Bötticher, Adler<sup>1)</sup>, Stüler gehörten zu der die Berliner Architektur beherrschenden Schule Schinkels. Schinkels Hellenismus hielt noch alles im Bann. Von der „ewigwonnigen“ Säulenvorhalle des Schinkel-schen alten Museums am Lustgarten sprach Gey-müller noch im Alter mit Entzücken. Der kunsthisto-rische Horizont Berlins aber erhielt vornehmlich

---

1) Adler versammelte einen Kreis junger deutscher und schweizerischer Architekten um sich, Laspenres, Honsell, Wallof, Vischer, Kahn. Mit Geymüller und Alioth machte er 1862 eine Studienreise nach Marburg und ins Elsaß.



durch Kugler (1858 verstorben), Schnaase und Hotho sein Gepräge. Hier herrschte das Interesse für das Mittelalter; die Gotik genoß den Ehrentitel der „germanischen“ Kunst, an dem Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte (1842 und 1848) festhielt. (Noch die erste Ausgabe von Burckhardts Cicerone hat diese Bezeichnung „germanischer Stil“ beibehalten.) Die Renaissance verachtete man, mindestens blieb man gegen sie gleichgültig. Schnaase war ihr, auch aus religiösen Gründen, mißtrauisch abgeneigt. Da war es nun für Geymüller von Bedeutung, daß er zu einem von den jüngeren Dozenten, zu Wilhelm Lübke in Beziehung kam. Lübke, 1826 geboren, (Burckhardt 1818, von Geymüller 1839) stand im 34. Lebensjahr und hatte auf der Berliner Bauakademie studiert, der er nun als Dozent angehörte. Er war seit 1846 ununterbrochen in Berlin und war hier ganz zu Anfang durch Bonner Empfehlungen mit Jakob Burckhardt bekannt geworden, der vom Herbst 1846 wie schon 1839–43 in Berlin lebte, durch Kuglers Freundschaft und Vertrauen mit der Neuherausgabe von dessen Geschichte der Malerei und des Handbuches der Kunstgeschichte betraut. Mitten zwischen zwei italienischen Reisen Burckhardts eine Tätigkeit, die ihm mit zu seinem universalen Wissen verholfen hat. In ihm sollte nun der Prophet des neu belebten Interesses für die italienische Renaissance erstehen. Persönliches und Außerpersönliches wirkten zu diesem Umschwung bei Burckhardt, der ganz in mittel-



alterlichen Studien und deutschnationaler Gesinnung begonnen hatte, zusammen<sup>1)</sup>.

Burckhardts Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, sein „Stationenbuch“ auf der Wallfahrt zur Schönheit, ist 1855 erschienen. Heute so populär, trat es damals in eine fremde und verständnislose Welt. Es hat vierzehn Jahre bis zur zweiten Auflage (1869) gedauert<sup>2)</sup>. Lübke hatte aber schon 1858 das Buch auf seine Reise nach Italien mitgenommen und sich neue Wege von ihm bahnen lassen. Einmal gab es Streit mit dem Betturin, weil Lübke dem Rat des Cicerone folgend von der gewohnten Straße abbog und nach Pienza wollte. Auf dieser Reise war Lübke durch Oberitalien der Begleiter Schnaases, und er hat in Schnaases Biographie erzählt, wie abends im Gasthof das Gesehene gemeinsam rekapituliert, durchgesprochen und mit dem Cicerone Jakob Burckhardts verglichen wurde. Diese Reise des 32jährigen Lübke war seine erste Reise nach Italien. Damals fing der junge Kunstgelehrte damit an, sich in Deutschland umzusehen und brachte also in die südliche Welt Urteil und Maßstab mit, die nicht nur im Hörsaal geprägt

1) Für diese Dinge sei auf meinen Artikel über Burckhardt in der Allgemeinen deutschen Biographie, Nachträge, Band 47, S. 381 ff. und die daselbst angegebene Literatur verwiesen. Als Ergänzung dazu meine späteren Aufsätze: Jakob Burckhardts politisches Vermächtnis, Deutsche Rundschau, Oktober und November 1907.

2) Hans Trog, Jak. Burckhardt 1898, S. 94. Diese Biographie ist ein Sonderdruck aus dem Basler Jahrbuch 1898, S. 1—172.



und dogmatisch festgelegt waren. Dem gleichen Maßstab dankt vieles im Cicerone die Sicherheit und Klarheit der Beobachtung und des Urteils; die erste Ausgabe zieht angesichts der italienischen Denkmäler häufig Parallelen zu der nordischen Kunstwelt.

Der Cicerone ist, da Rumohrs bedeutende Schriften nicht über die Fachkreise hinausgedrungen sind, ein Buch, das wie Goethes italienische Reise die Deutschen für Italien erzogen hat. Wie anders aber war sein Horizont als der Goethes! Nicht nur, daß sich die Zahl und Art der Denkmäler, die nun in den Gesichtskreis rückten, ungeheuer gemehrt hatte: ganze Perioden, die für Goethe im Schatten der Antike und der Hochrenaissance lagen, wurden jetzt sichtbar. Die mittelalterlichen Denkmäler traten in ihrer Bedeutung hervor, und im vollen Umfang vom 12. bis zum 18. Jahrhundert die „Renaissance“ von der sogenannten Protorenaissance an bis zur Frührenaissance und wieder bis zu ihren „verwilderten Dialekten“ im Barock. Freilich hatte über die Jugend, die wie Lübke die Baudenkmäler des nordischen Mittelalters kannte, das italienische Mittelalter keine sonderliche Gewalt. Zu wie viel größerer Überraschung aber gingen ihr unter Burckhardts Führung die Augen für die Weite der Renaissance auf. Die Hauptsache war: hier gab es außer einer Bereicherung künstlerischer Erfahrung, des Wissens um Kunst und ihre Geschichte, noch etwas anderes, es gab einen neuen Glauben, der verkündet und begierig ergriffen wurde. Es handelte sich



um die Renaissance der Renaissance, eine Bewegung, die heute noch nicht ganz abgelaufen ist, den Glauben an die „goldene Zeit“ und ihr Entstehen.

Der alte echte Cicerone von 1855 war die Schöpfung einer höchst lebendigen Persönlichkeit mit all ihren Ausstrahlungen von Sympathie und Antipathie, von Befangenheiten, Einseitigkeiten, Enthusiasmen und Glücksgefühlen, mit sehr spürbaren Unterschieden von Wärme und Kühle; es war alles eher als was das Buch in seiner heutigen Gestalt ist, ein blaß und neutral gewordenes Gefäß unseres Wissens um die Kunst in Italien und seitdem immermehr dem Sachlichen und rein Wissenschaftlichen zustrebend. Man kann das ohne Vereiztheit feststellen, ja es fast als ein Notwendiges einsehen, daß, wenn man den Cicerone am Leben erhalten wollte, es so hat kommen müssen<sup>1)</sup>. Der alte Cicerone, der „Tschitsch“, wie ihn Burckhardt selber zu nennen pflegte, war kein wissenschaftliches Repertorium, sondern aus der Doppeläußerung von Empfindung und Urteil eines Künstlers und Gelehrten geboren, nicht voraussetzungslos, sondern persönlich und dogmatisch gebunden. Von seinen Werturteilen (die man in der Wissenschaft von heute gern überhaupt verbieten möchte) hat später Geymüller, und darin einer für viele, bekundet, sie hätten ihm eine neue Welt eröffnet.

1) Burckhardt pflegte mit aufrichtigster Dankbarkeit von Geheimrat W. Bode und Prof. Holzinger zu sprechen, welche seine neuen Auflagen besorgten. Ebenso von Lübke, der die Illustrationen für die erste Ausgabe der Geschichte der Renaissance besorgt hatte. (Notiz Geymüllers.)



Von Geymüller zu Burckhardt hat Lübke das Band geknüpft, und so seien um des deutlicheren Zusammenhangs willen noch einige Angaben zu Lübkes nächster Laufbahn verzeichnet. Als Burckhardt 1858 die Professur für Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich aufgab und nach Basel zurückging, wurde Lübke als sein Nachfolger ausersehen. Aber Lübke besann sich; ungern trennte er sich von Berlin, wo man doch nicht geneigt war, dem jüngsten Dozenten die erwünschte Gehaltsverbesserung zu gewähren (das einzige Mal, daß ich Wilhelm Lübke gesprochen habe, 1882 in Stuttgart, hat er mir, dem Fremden, gesagt, Preußen habe damals seine besten Söhne von sich gestoßen). So folgte er erst 1861, nach fünfzehnjährigem Aufenthalt in Berlin, dem wiederholten Ruf auf die unbesetzt gelassene Professur Burckhardts nach Zürich. Er trat an dem Ort seiner neuen Tätigkeit in einen geistig höchst bedeutenden Kreis, in dem Burckhardt noch wie gegenwärtig schien. Da war Gottfried Keller, Gottfried Semper (der hingenommen von der Renaissance gegen die Gotik sehr ungerecht sein konnte), Friedrich Theodor Vischer. Hier glaubte man nicht nur an die Renaissancekunst, sondern an die gesamte Renaissance, ihre Diesseitigkeit, ihre Schönheit, ihre Freiheit. Wenn man sich nicht häufig sprach, so gab es doch einen besonderen Dunstkreis geistiger Gemeinschaft. Als Lübke nach fünf Jahren Zürich wieder verließ, hielt ihm der schweigsame Keller beim Mahl die Abschiedsrede. Häufig ist Lübke in diesen



Zeiten der Nachbarschaft bei Burckhardt in Basel gewesen; auch zu Lübkes Geschichte der französischen Renaissance haben diese Jahre den Grund gelegt; in den Osterferien reiste er regelmäßig nach Paris, wo D. Mündler ihn führte. Für die französische Renaissance ist dann Geymüller in Lübkes Fußstapfen getreten. Ehe es aber so weit war, hatte Geymüller den Weg zur Mutter der französischen Renaissance, zur italienischen, gefunden. Kein anderer als Lübke hat ihn auf seinen Helden gebracht, auf Donato Bramante (1444 bis 1514), der die alte Peterskirche in Rom zerstört, der die neue geplant und in entscheidenden Teilen gebaut hat.

Bramante und St. Peter betreffend vertrat damals Lübke die geläufige Ansicht, daß eine Abbildung, die Sebastian Serlio im dritten Buch seiner *architectura* 1540 als Entwurf Bramantes mitgeteilt hat, echter Bramante sei. Dieser Plan,<sup>1)</sup> an dem die Kunstgeschichte schon über dreihundert Jahre zehrte, ohne ins Reine zu kommen, ob es ein früher Entwurf oder ein später Kompromißplan Bramantes oder eines Nachfolgers sei, und den Geymüller nachmals als unglaubwürdig verworfen hat, erregte ihm früh schon Zweifel. Er sprach darüber mit Lübke, und wahrscheinlich hat dieser ihn

---

1) In Geymüllers ursprünglichen Entwürfen zu St. Peter, Blatt 26, Figur 2 als „Raphael?“, von Serlio entstellt publizierter Grundriß und oft irrtümlich bezeichnet als der Entwurf Bramantes“. Als solcher auch bei d'Agincourt, *hist. de l'art par les monuments* IV archit. pl. 58 Nr. 1 abgebildet.



an Burckhardt verwiesen. In der That hat Geymüller, als er 1864 seine erste Reise nach Italien anzutreten im Begriff war, Burckhardt in Basel aufgesucht, um seine Meinung über die geplante Reise zu hören, und dies war das erste Beegnen zwischen Burckhardt und Geymüller, sein erster Gang zum Drakel.

Unter dieser Patenschaft Lübkes und Burckhardts hat sich Geymüller im Winter 1864/5 in das Kupferstichkabinett der Uffizien in Florenz vergraben und in den tausenden von Architekturzeichnungen auf Bramante geschürft. Er fand zunächst nichts als auf einem Umschlag mit der Aufschrift Peruzzi die Notiz: al cav. de Rossi sembra di Bramante (der Umschlag enthielt zwei Zeichnungen, die nun in Geymüllers Ursprünglichen Entwürfen für St. Peter auf Blatt 6, Nr. 3 und 4 wiedergegeben sind). Er fährt nach Rom und befragt de Rossi um seine Meinung. Der antwortet ihm: aber sicher Bramante! Nach einem zweiten Studium von Monaten fand er am 5. Februar 1866 (das Datum behielt er sein Leben lang auswendig) die Kötzelzeichnung, in der er den Plan der Konstantinischen Basilika, den Entwurf für Rosellinos Tribuna und den eingezeichneten Bramanteplan erkannte und die er für eine der wichtigsten Studien Bramantes hielt (in der wirklichen Größe in den angeführten „Entwürfen“ mitgeteilt auf Blatt 9 mit dem Vermerk E. di Geymüller ritrovò feb. 5. 1866).

Dieses lang dauernde, mühenreiche und aufregende



Suchen und Ergänzen hat Geymüllers späterem Schaffen die Richtung gegeben. Es ist nicht leicht, das Auge an eilig hingeworfene Architekturrisse, an übereinander gezeichnete Pläne, an das Erraten von Aufzissen aus Grundrissen zu gewöhnen. Für den Architekten, der sich außer mit den erhaltenen Baudenkmalern andauernd mit Zeichnungen und Entwürfen beschäftigte, war es eine besondere Schulung, die ihn für das Leben dem Studium der Geschichte der Architektur gewann und seine Phantasie eigentümlich nährte und besflügelte. Neben dem, was die Renaissance ausgeführt hatte, und was erhalten ist, lernte er ein unabsehbares Reich des Geplanten, Gedachten, durch Hindernisse in der Entstehung oder Vollendung Aufgehaltenen kennen, verstümmelte Zeugnisse, weit auseinander liegende Bruchstücke. In schöpferischem Geist suchte er aus Teilen das Ganze zu gewinnen, zu rekonstruieren, entstellte Absichten großer Urheber zu würdigen, und so erlebte er allmählich eine Renaissancearchitektur, die über alles Wirkliche hinausging, und von der auch der Cicerone wenig geahnt hatte. Geymüllers Studium der Handzeichnungen der Architekten hat Bahn gebrochen. Aus diesen kaum erschlossenen Quellen sind so viele Tatsachen, die man aus Büchern, Dokumenten und aus den Bauwerken selber nicht ahnen konnte, offenbart worden, daß (wie Geymüller es einmal ausdrückt) „es uns förmlich bange wird, daran zu denken, wie zahlreich die Irrtümer sein müssen, die wir in der Beurteilung derjenigen Peri-



oden und Stile begehren, für welche keine Originalstudien der Meister bis auf uns gekommen sind." Architekturzeichnungen planmäßig zu sammeln und in einem „Thesaurus“ zu veröffentlichen, ist der unerfüllte Wunsch seiner späteren Jahre geworden. Aus nicht ausgeführten Entwürfen rekonstruierte er Bramante und war der Meinung, nun erst den Mittelpunkt und den bisher verdeckten Gipfel der Renaissancearchitektur sichtbar gemacht zu haben. Die gleiche Arbeit hat er dann, noch ehe es gelingen sollte, die Bramantestudien zum Abschluß zu bringen (auch der zweite, mit E. Müng geplante Band der Entwürfe für St. Peter ist noch nicht erschienen), für die französische Renaissance wiederholt; vor seinem Auge stand immerfort, was an Monumenten nicht ausgeführt oder zerstört war (sépulture des Valois, Schloß Verneuil und Charleval, die Fassade von St. Eustache in Paris und vieles andere), und nicht ohne Rührung liest man das Plädoyer eines begeisterten Anwalts, wo mit lauter „hätte ein günstiges Geschick . . .“ oder „wäre das erhalten . . .“ ein Phantastebild von vollendeter Herrlichkeit gezeichnet wird (Baukunst der Renaissance in Frankreich S. 658 ff.). Dieses vor seinem Auge stehende vollständige Material von Denkmälern, noch vorhandener und nicht vorhandener, erklärt Seymüllers Auffassung, wie sie sich allmählich immer deutlicher gestaltete, daß die Renaissance ein Weltstil und der endgültige Stil für alle Baumöglichkeiten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sei.



Erinnern wir uns hier noch einmal des Umschwungs, der ungefähr 1850 den Geschmack der Künstler und Forscher ergriff. Gotik und Mittelalter, denen noch Jakob Burckhardt, der Schüler und Freund Kuglers, mit der Schrift über „Konrad von Hochstaden“, den Gründer des Kölner Doms, seinen Tribut 1843 bezahlt hatte, denen nicht nur der rheinische Katholizismus, sondern sogar Schinkel in Berlin Anregung und gelegentliches Vorbild, wenn auch in seiner Art und Umstilisierung, entnahm, traten zurück. Von dieser romantischen Episode schwang der Pendel zu einer anderen Romantik, zur Renaissance als der Erbin des „Ewigschönen“ der Antike hinüber. Es war ein Stück Opposition, daß man nun glaubte, nach Irrfahrten zum künstlerisch Zeitlichen, den festen Boden ewiger Kunstgesetze und unerschütterlicher Wahrheiten wieder gewonnen zu haben.

Beymüller gehörte damals zu den Jungen. Schon in seinen Pariser Studienjahren war er — nicht gegen die Gotik, aber gegen die Art, wie die Gotik dort gepredigt und gepflegt wurde, aufgebracht. Viollet-le-Duc (1814—1879) hatte sich von dem leeren Formenwesen, den Säulen- und Giebelphrasen des Klassizismus abgewendet und mit der Gotik nicht nur den nationalen Stil, sondern vor allem den inneren Zusammenhang zwischen Sache, Aufgabe und Form verkündet. Viollet-le-Duc war Künstler und Lehrer; er restaurierte, baute und schrieb gelehrte und populäre Bücher; überall stand er im Vordergrund. In seiner Kampfstellung betonte er gegenüber



Außerlichkeit und Geschmackskunst das Anatomische der Konstruktion, die technische Logik, die Materialbedeutung, das Verhältnis von Zweck und Bedürfnis zur Lösung. Das alles war gut, aber es war dieses fortwährende Herausstellen der „rôle de la raison“ dem jugendlich enthusiastischen Schüler zu viel; auch war es nicht das, was seine Phantasie ausfüllen konnte. „Viollet-le-Duc sieht das, was nur ein Mittel ist, als die Quelle der Architektur und ihres Lebens an. Diese Quelle aber liegt in Wahrheit in einem lebendigen Bedürfnis des menschlichen Geistes, seiner Wohnung, seinen Versammlungsfällen eine Form und Ausstattung zu verleihen, die dieselben nicht bloß zu einem Regenschirm, zu einer Stätte der Wärme oder des Schattens machen, sondern zu Werken, die dem Bedürfnis des menschlichen Geistes nach der Freude entsprechen. Es ist ein grober Irrtum, die Architektur nur mit dem materiellen Bedürfnis des Lebens und den Gewohnheiten, wie sie durch verschiedene Klimas bedingt werden, in Zusammenhang zu bringen. Ihr Ursprung liegt in einer ganz anderen Heimat.“ Hier stoßen wir auf einen Lieblingsgedanken Geymüllers. „Nach meiner Vorstellung dürfte es eine höhere, ganz von ihren irdischen Anwendungen unabhängige Architektur geben. Sie bildet in der Schöpfung Gottes ein ideales Reich. So wie Chemie oder Physik Erkenntnisgebiete sind, die für sich bestehen, unabhängig von den industriellen Anwendungen, die wir täglich von diesen Wissenschaften machen, so gibt es neben und über



der angewandten Architektur, die sich mit der Wissenschaft verbindet, den Gesetzen der Schwere, der Widerstandskraft der Körper, ihren physischen Eigenschaften Rechnung zu tragen hat, durch den Geschmack der aufeinanderfolgenden Geschlechter, die Temperamente der verschiedenen Völker bedingt wird, eine reine Architektur, eine Kunst, deren Quelle in einem idealen Bedürfnis der menschlichen Seele entspringt und die eines der Reiche ist, die wir im Himmel sehen sollen.“ Auf stärkste ist hier ein Gegensatz zwischen Handwerk, Technik und Nutzbau und einer Architektur als freischöpferischer Kunst, die den ewigen Sinn für Ordnung, also ein Göttliches, widerspiegelt, empfunden.<sup>1)</sup> Es schien ihm eine Degradierung und Verengung, Architektur so wie Viollet-le-Duc seine Gotik auf Konstruktions- und Strukturprobleme einzuschränken, weil Akademismus und Klassizismus gesündigt hatten. „Das Höhnen auf klassische Formen ist ein Zeichen ungenügender Erkenntnis. Man sucht die Mängel des Akademismus am unrechten Ort. Sie liegen nicht im Stil, sondern im Geist derer, die ihn ohne Leben und Gefühl anwenden.“ In diesen Alternativen seiner Pariser Zeit war Geymüller gewissermaßen verdurstet. Und so begreift sich sein Entzücken, als ihm der Cicerone einen Ausweg, die Vorstellung des Raumstiles gab. Der Cicerone brachte statt der gewohnten Verdammung der in Italien „miß-

1) „In der Architektur muß man sich über uns Architekten trösten“, war ein wohlgeprägtes Wort Geymüllers.



verstandenen“ Gotik die ruhige Beobachtung, daß die italienisch-gotischen Bauten zwar das Lebensprinzip der nordischen Gotik preisgegeben, dafür aber das Gefühl des Südens für Räume und Massen eingetauscht haben. Hier las man die seitdem berühmt gewordene Formel, daß in der italienischen Gotik der großen Dome „die Renaissance schon lange vor der Türe gewartet habe“. Durch ihr gotisches Gewand hindurch gibt ihre einfach großräumige Anlage das Gefühl, im Süden zu sein. Das war es, was an der Hand des Führers Burchardt Geymüllers sehnsüchtig geöffnetes Auge nun entdeckte.<sup>1)</sup> „Ehe ich nach Italien ging, glaubte ich nichts anderes zu lieben als die Antike und die französische Gotik. Aber weder Paris noch Berlin genügten mir. Mit dem ersten Schritt, den ich in Italien tat, ging mir ein neues Licht auf. San Petronio in Bologna, von dem ich nie gehört, war die erste Kirche in Italien, an die ich gelangte. Eine hintere Tür öffnete sich — und ich wurde wie hineingesogen. Ich stand zum erstenmal im Leben vor dem Stil schöner Räume. Seit jenem Tag lernte ich mehr und mehr,

---

1) Ein rechtes Beispiel, wie für die Wirkung eines Buches die besondere Reife des Lesers entscheidet. Der Museumsdirektor Waagen hat den Cicerone in einer durch sieben Nummern des Deutschen Kunstblattes von 1855 laufenden Anzeige mit dem schmeichelhaftesten Lob des Kenners eingeführt. Er geht von Einzelheit zu Einzelheit; vom eigentlichen Zündstoff des Cicerone ist keine Wirkung zu spüren. Nur ganz im Vorbeigehen als ein Dämpfer die kritische Bemerkung, daß den Kirchen der italienischen Renaissance die religiöse Weihe fehle.



wie richtig Burckhardts Bezeichnung ‚Raumstil‘ ist.“  
„Ebensowenig wie der Mensch von Brot, lebt die  
Architektur von der Konstruktion allein.“ Diese gotische  
Einseitigkeit gebrochen zu haben, betrachtet Geymüller  
als das Verdienst und ein Emanzipationswerk der Re-  
naissance. Sie habe die Baukunst von der Beschrän-  
kung auf kirchliche Aufgaben freigemacht und zum Dienst  
aller Aufgaben, auch der profanen, befähigt; alle struk-  
tiven Elemente habe sie sich assimiliert und Toleranz  
der Struktursysteme geschaffen. Aus der Fessel der Ar-  
chitektur habe sie die zum Kunsthandwerk herabgedrück-  
ten „Schwesterkünste“ entlassen. Sie gibt der Deko-  
ration die lang entbehrte Unabhängigkeit von der Kon-  
struktion zurück. Erst die Renaissance hat wieder ein  
Gewölbe freigemacht, auf dem ein Michelangelo die  
Schöpfung seiner Sixtinischen Decke ausbreiten konnte.  
Diese befreiende Tat der Renaissancekunst zögert Gey-  
müller nicht, mit der modernen religiösen Gewissens-  
freiheit zu vergleichen.<sup>1)</sup>

1) Die Schlusssätze der Hauptsache nach aus: Baukunst der Renaissance  
in Frankreich S. 333 ff. Das übrige wie immer, wo nichts Besonderes  
bemerkt ist, zusammengesetzt aus den hinterlassenen handschriftlichen  
Aufzeichnungen. Zur Sache möchte ich des Gegensatzes halber nochmals  
an die Lehre erinnern, wie sie noch 1847 die von Jakob Burckhardt  
herausgegebene Neuauflage von Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte  
vertrat: „Die Architektur nimmt in der künstlerischen Entwicklung des  
modernen Zeitalters nur eine untergeordnete Stellung ein. Denn  
hier stehen die Formen nur in einem äußerlichen Verhältnis zu den  
Räumen und Bedürfnissen. Dekoration aber als ein Außerliches kann  
nie zu einer lebensvollen Kunst führen“, S. 656. Es ist also der alte



Es ist hier nicht der Ort, die kunsthistorischen Einzelleistungen Geymüllers zu verfolgen und zu würdigen, die Entwürfe für St. Peter, das Buch über die Architekten Du Cerceau, über die französische Renaissance, die Arbeiten über Raffael, Leonardo da Vinci, Michelangelo als Architekten, seinen Anteil an dem Monumentalwerk „Die Architektur der Renaissance in Toskana“ usw. All sein Schaffen stand im Dienst der Überzeugung, daß die Renaissance und ihre höchste Äußerung in der Architektur, Bramante, eine providentielle Erfüllung seien, deren Verwirklichung alle Kunst der Vergangenheit in natürlichem Fluß zustrebe, und von deren Leben sich alle Kunst der Zukunft nähren werde.

Dieser Glaube an die Zentralstellung der Renaissance als einer erfüllten Offenbarung hat Geymüllers lebhafteste Spekulation angeregt und zu der paradoxalen Ideenverbindung geführt, die Renaissance sei auf dem Gebiet der Kunst ein Seitenstück zu der anderen, uns gewordenen Offenbarung, dem Christentum. Den Zusammenhang zwischen beiden, als den Schlüssel zu einem Stück des göttlichen Weltplanes zu suchen, hat er sich recht eigentlich müde gedacht.

.....  
Vorwurf, daß die Renaissance keine organische Kunst sei. Daß die „moderne“ Architektur eine unbestreitbare Vielseitigkeit vor dem „germanischen“ Stil voraus habe, wird S. 660 zugegeben. Was das Beispiel der Sixtinischen Decke betrifft, ist es von Interesse, das entsprechende gegensätzliche Urteil von Viollet-le-Duc zu vernehmen, der diese Malerei als ein hors d'oeuvre in der Kapelle bezeichnet. Dictionnaire raisonné de l'architecture française VII S. 65 Artikel peinture.



Darf man hier die Bemerkung wagen, daß es entschuldbar sei, wenn man in dieser Welt relativer Erscheinungen bei der Betrachtung der Ideen und ihrer Verknüpfung die Frage nach der „Wahrheit“ dieser Ideen auf sich beruhen lassen mag. Genug an der Tatsache, daß solche Ideen festgehalten, geglaubt und für wahr gehalten werden. Kein lebendiges Erkennen und Empfinden kommt ohne Hilfskonstruktionen aus; indem wir uns anschicken, Geymüllers Metaphysik darzustellen, wie sie hundert abgerissene Bruchstücke seines handschriftlichen Nachlasses als eine Art Vermächtnis verbindet, hüten wir uns davor, sein System, wenn man es so nennen darf, zu kritisieren. Dabei bleibt es ein besonderes Phänomen, die Strahlen, die von Burckhardt ausgegangen sind und in seinem Kreis in so verschiedener Weise gezündet haben, in dem Temperament und der Gemütsanlage Geymüllers sich spiegeln und brechen zu sehen, wo sie denn eine sehr eigentümliche Verwachsung von Ideen veranlaßt haben. Ein Versuch, diese Geymüllersche „Metaphysik“ zu durchdringen und darzustellen, ist nicht überflüssig. Seine eigenen Ansätze dazu, wie sie in dem aus dem Nachlaß herausgegebenen merkwürdigen Buch: Architektur und Religion, Basel 1911, vorliegen, haben, soviel ich sehe, an manchem Ort eine teils fassungslose teils hochmütig mitleidige Kritik erfahren. Für tiefer Blickende ist es klar, daß jene Metaphysik der Untergrund ist, aus dem Geymüllers Begeisterung für die Renaissancearchitektur ihre



Kraft schöpfte. Nur sie hat ihn befähigt, Werke zu verfassen, bei denen die Spekulation nie die Genauigkeit der Forschung getrübt hat, wie seine Beiträge zur Geschichte der italienischen Renaissance und seine Renaissance in Frankreich, deren Fruchtbarkeit an Ideen und Fülle von Kenntnissen noch lange nicht genug anerkannt und genützt ist.

Geymüller war eine anima naturaliter christiana. Wenn es somit für ihn ausgeschlossen war, die Renaissance lediglich als Wiedererstehung von Heidentum und Antike zu begrüßen, so kostete es ihn doch weniger Mühe als Dante, den so geliebten Heiden und ihrer Kunst den christlichen Himmel zu öffnen. Jede ästhetische Vollkommenheit floß ihm mit der ethisch-religiösen Vollkommenheit in eins. Er empfand darin nur die eine göttliche Harmonie. Die Schönheit ist ihm das Gewand Gottes, und das „Häßliche“ in der Schöpfung nur die Folie, um die Sehnsucht nach göttlicher Schönheit und Vollkommenheit zu wecken und zu beleben. Indem die Griechen die Vollkommenheit als Ideal ihrer Kunst erstrebten, gehorchten sie vorahnend den Worten Christi: Darum sollt ihr vollkommen sein, gleichwie euer Vater im Himmel vollkommen ist. Geymüller war nicht von denen, die die Antike als ein einstweilen noch nicht ersetzbares Verständigungsmittel für gewisse künstlerische Aufgaben so lang mitzunehmen geneigt sind, als ein bestimmter Kreis von Ausdrucksformen noch keine modern empfundenen Lösungen und Übersetzungen



gefunden hat (eine sehr verbreitete Resignation bei innerer Teilnahmslosigkeit). Geymüller glaubte an die Säule und er glaubte an die griechischen Profile. „Ebenso wie man keinen Kreis runder machen kann als einen anderen, ebenso kann man für gewisse Begriffe und Ideen keine vollkommeneren Linien finden als gewisse Formen der antiken Kunst“. Nur hin und wieder scheint sich Geymüller auf eine notwendige Einschränkung dieser Vorstellungen zu besinnen, daß nämlich dieses „ewig-“ schöne nur für die Form der Körper gelte. Neben der Antike, deren deutliches Hinstreben nach typischer Gesetzmäßigkeit und objektiver Vollendung die Quelle göttlicher Vollkommenheit symbolisiere, schien ihm gleichwertig, wenn auch in scheinbarem Gegensatz, eine zweite Quelle unserer architektonischen Vorstellungen gegeben, die Gotik, und diese sei berufen, den Geist der Menschheit zu symbolisieren. Ausgehend vom Charakter des menschlichen Individuums und bestrebt, alle seine architektonischen Bedürfnisse nach seinem Maßstab zu gestalten, seine Sehnsucht, seine Freuden zum Ausdruck zu bringen, vertrete der gotische Stil am ausgesprochensten eine subjektive Auffassung und Behandlung der Architektur im Sinne der Freiheit und Kühnheit des Unternehmungsgewistes. Beide aber, Antike und Gotik, seien sozusagen von Gott. Kunst war für ihn ohne Gott undenkbar. Gegenüber allen mechanischen Doktrinen und materialistischen Entwicklungshypothesen schien ihm für Kunst das freischöpferische Walten wesentlich; sie ist un-

201 E / 79  
↓



mittelbare Eingebung Gottes selber<sup>1)</sup>); der schöpferische Trieb im Menschen schien ihm eine Art Beweis, daß der Mensch wirklich zum Ebenbild Gottes geschaffen sei. In die Mystik gottliebender Schaffensfreude sich verlierend und jene „Architektur im Himmel“ mit ihrer Schönheit von Formen-Konzerten, wovon zuvor die Rede war, suchend, konnte er sich in die Bibel vertiefen und den Spuren inspirierter Architektur von der Arche Noah bis zum neuen Jerusalem nachgehen. Für die Kunst der Menschen aber und der Erde wurde der Schlußstein seiner Überzeugungen, daß jene entgegengesetzten Pole, antike und gotische Kunst, in der Renaissance zu einer Einheit zusammengeschlossen worden seien. Mystisch sah er darin eine Versöhnung, parallel dem Mittler- und Erlösungswerk Jesu, in dem die auseinander bewegten Ziele des Göttlichen und Menschlichen zur verlorenen Einheit zurückgeführt sind. Indem die Renaissance, wie Seymüller glaubt, beide Richtungen in sich aufnimmt, gibt er ihr das Prädikat einer wahrhaft versöhnenden und also christlichen Kunst. Er war imstande, der Gotik gelegentlich einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie die Mitarbeit des lateinischen Elementes ausgeschaltet und sich damit in Gegensatz zur versöhnenden und verbindenden Mission des Christen-

1) Es sind die nämlichen Gedanken, die Goethe in seinem letzten Gespräch mit Eckermann am 11. März 1832 geäußert hat. Ausführlicher noch in dem Gespräch vom 11. März 1828 über die Produktivität höchster Art, die in niemandes Gewalt und erhaben sei über aller irdischen Macht.



tums gebracht habe. In dem Bramantischen St. Peter, so wie ihn Geymüllers Phantasie nachschuf, würde sich thronende antike Herrlichkeit und die phantastische Stimmung mittelalterlicher Dome verbunden haben. Daß die Renaissance nach seiner Auffassung die entgegengesetzten, sich wundervoll ergänzenden Ideale beider Stile harmonisch zu verbinden fähig sei, gibt ihr ein weiteres Privileg. Als Bündnis größtmöglicher Gegensätze gibt sie die Gewähr, sich nicht erschöpfen zu können. Indem sie über alle architektonischen Mittel der beiden Stile, die intensivsten Formen der horizontalen und der vertikalen Kompositionssysteme, verfügt und also eine bis zur Identität reichende Harmonie des christlichen mit dem ästhetischen Prinzip verspricht, wird es fortan keine Kunst geben, die nicht als neue Blüte am Stammbaum der Renaissance und der christlichen Kunst aufgefaßt werden kann. Nochmals: sie ist fähig, „der christliche Stil par excellence zu werden“.

Geymüller hat die Hälfte seines Lebens in Frankreich gelebt<sup>1)</sup>. Die nordische, insbesondere die französische Renaissance legte ihm die Vorstellung eines gleichmäßigen Doppelfundamentes nahe. Nur die Dofierung der beiden Elemente sei gradweise verschieden. Wenn St. Eustache in Paris die äußerste Schwingung der Renaissance nach der gotischen Seite und Wurzel bezeichne, so St.

1) Er hat 1857—60 in Paris studiert, nachher öfters in Paris gelebt und war dann 25 Jahre lang, 1869—94, dort angesiedelt, mit abwechselndem Aufenthalt in Lausanne.



Peter in Rom, wie es nach der Zeit Bramantes geworden, die äußerste Schwingung nach der entgegengesetzten Seite, der der Antike. Für den Charakter der Renaissance als eines Weltstils hielt er dieses Umspannen und Zusammenfassen „der größtmöglichen Gegensätze“ für wesentlich, und deshalb mußte diese Haupteigenschaft schon in der Wiege der Renaissance, in Italien, vorhanden und zu finden, die gotische Seele zu entdecken sein, die sich mit dem antiken Körper verbunden habe. Seymüller neigte zu der Meinung, in diesem Sinne liege der Beginn des Renaissancegeistes in dem Florentiner Dombau Arnolfos. Später, nach dem Studium von Emil Bertaux's *l'art dans l'Italie méridionale*, ließ er sich weiter zurückleiten und glaubte, auf Süditalien den Finger legen zu können und auf das dreizehnte Jahrhundert, wo bereits die Kaiserbauten Friedrichs II., des Hohenstaufers, den doppelten Einschlag der richtigen Renaissancewerke enthielten<sup>1)</sup>. In diesem Gedankengang hat er gelegentlich Friedrich II., Niccolo Pisano und Arnolfo als die drei Hauptväter der Architektur der italienischen Renaissance bezeichnet. Aber wie sich nun diese historischen Fragen lösen: so viel ist gewiß,

1) Friedrich II. und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien 1908 (Einleitung zu dem Bruckmannschen Renaissancearchitekturwerk der Toskana.) Kenner von Castel del monte usw., die ich befragt habe, sagen mir übrigens, die gotischen Gewölbe im Umgang der Kaiserburg, auf die Bertaux so großes Gewicht legt, seien nicht ursprünglich und also nicht beweisend. Man muß die Veröffentlichung des Preussischen historischen Instituts in Rom abwarten.



daß Geymüller selber, was die italienische Renaissance betrifft, schwankend wurde und geneigt war, zuzugeben, daß für den Charakter dieser Renaissance das Eingreifen eines gotischen Elements nicht nötig war<sup>1)</sup>. Was trotzdem, von solchen Schwankungen abgesehen, seine Meinung, daß die Renaissance die Tochter von Antike und Gotik sei, aufrecht hielt, war doch die Beschäftigung mit der nordischen Renaissance. In diesen sehr wichtigen Stücken wich er von seinem Meister Jakob Burckhardt ab. Für den war die Renaissance mit italienischer und nur italienischer Renaissance gleichbedeutend. Schon im Cicerone konnte man lesen, daß man vor G. Miniato in Florenz beinahe versucht sei, die Einführung des gotischen Stils aus dem Norden zu bedauern. Vor der sogenannten nordischen Renaissance, von der er natürlich mit aller Deutlichkeit fühlte, daß sie im Herzen gotisch war, hatte er allezeit ein Grauen. „Daß Sie sich“, schrieb er am 28. Februar 1884 an Geymüller, „mit der renaissance française haben einlassen mögen, kann recht schön und edel von Ihnen sein; ich bedauere aber jede Stunde, die Sie auf anderes als

1) Sein eigenes Zeugnis in dem posthumen Druck: *Architektur und Religion*, Basel 1911, S. 101, wo er eines Gesprächs über diesen Punkt mit einem italienischen Architekten Cannizzaro (Mariano Cannizzaro lebt in Rom. Gefällige Mitteilung des Generaldirektors Corrado Ricci.) im Jahr 1900 gedenkt. „Herr C. schien, soweit Italien in Betracht kommt, von der Notwendigkeit dieses Eingreifens eines gotischen Elementes nicht recht überzeugt. Seitdem habe ich öfters an C. denken müssen und gestehe, daß ich allmählich sein Zögern begreife.“



auf Italien wenden. Für die außeritalischen Renaissancen würde ich andere sorgen lassen! Man kann ihnen zurufen wie Triboulet den Hofleuten in le Roi s'amuse: Vous êtes tous bâtards!" Von Schloß Chambord, dem Wunderwerk des style François I., hat er (das hat mir Geymüller selbst erzählt) geurteilt, es sei eine Architektur für Schuster. Wenn Geymüller einen Burckhardtschen Spruch: die Welt sei noch lange nicht ausgemalt, gern umbildete und zu sagen pflegte: die Renaissance sei noch lange nicht ausgebaut, und ihre Schmiegsamkeit und Anwendbarkeit für alle modernen Aufgaben sichere ihr die Zukunft eines internationalen Weltstils, so stieß eines seiner Hauptbeispiele, Charles Garniers große Oper in Paris, auf die stärkste Abneigung Burckhardts. Über wenige Werke und selten äußerte sich Burckhardt in den Kollegien, die er an der Baseler Universität hielt, so wegwerfend, ja mit solchem Ekel, wie über Garniers Opernbau. In dem angeführten Brief von 1884 an Geymüller nennt er den Bau „gottsjämmerlich“, und es ist wohl eine besondere Zutat seiner Abneigung, daß er an dieser Stelle den Namen des Architekten statt Garnier Grenier schreibt. Mit ähnlichem Schrecken sah er auf Reisen in Deutschland die Saat der Begeisterung seines Freundes Lübke für die deutsche Renaissance aufgehen. „Das hat zum Teil Lübke zu verantworten“, schrieb er (an Alloth S. 149), wenn er in den achziger Jahren die Straßenwände mit der wiedererweckten Erker- und der unruhig silhouettierten



Siebelmode sich bevölkern sah. „Diese Mode der deutschen Renaissance wird in ziemlich kurzer Zeit mit Krach aus der Welt weichen. Vielleicht schon in zehn Jahren mag diese Erker, Voluten, Obeliskten usw. weder Hund noch Katze mehr fressen“ (an Alloth 1889, S. 271). Lübke selber fand sich im Vorwort zur zweiten Ausgabe seiner Geschichte der Renaissance in Deutschland (1881) veranlaßt, ein scharfes Wort gegen die Modearchitekten zu richten.

Im letzten Grund ruhte die Geymüllersche Metaphysik, sein Glaube an die gleichmäßige Aufnahmefähigkeit und Wahlverwandtschaft der Renaissance für Antike wie für Gotik, auf einem Gemütsbedürfnis. Er mußte die Gotik als den einen Grundpfeiler der Renaissance in Anspruch nehmen. Denn nur so konnte er die Christlichkeit seiner Renaissance sichern, woran ihm alles lag. Sie zu retten, berief er sich gern auf Franz Xaver Kraus, der indessen, die Wahrheit zu sagen, selber mit der Schwierigkeit des Problems für die katholische Kultur nicht anders fertig geworden ist, als indem er eine wahre (christliche) von einer falschen (rein weltlichen und paganistischen) Renaissance unterschied. Für den katholischen Standpunkt mag dies die probablere Lösung sein, wenn man sich nicht auf den fast keßerisch demokratischen Posten der Reichensperger und Johannes Janssen drängen lassen will, die die „wälsche“ Renaissance glatt ablehnen. Indem sich für Geymüller Religion und Kunst so nahe berührten, daß sie fast zu-



sammenschlossen, hat er sich wohl, irenisch-katholisierend, der Muskuft von J. X. Kraus angeschlossen. Wie so manche Humanisten glaubte er, indem er von der Gesamtrenaissance nur die Kunst verfocht, für Antike oder Renaissance sei Kunst etwas von der übrigen Kultur Ablösbares, vom Heidentum Immunes, und es sei also eine Art Bosheit der Feinde des Christentums und der Renaissance, zu sagen, von der Predigt antiker Kunst sei eine gänzliche Rückkehr zum Altertum und den Sünden, an denen es zugrunde gegangen ist, untrennbar.

\* \* \*

Es war ein eigentümlicher Klang, wenn Geymüller von Burckhardt und den Gesinnungsgenossen des Kreises das Wort sprach: Wir Bürger der Renaissance. Ohne das deutliche Gefühl dieses seelischen Zusammenhangs würde man nimmermehr die Stimmung verstehen, in der Geymüller auf so viel nachgelassenen Blättern Burckhardts Wesen darzustellen versucht hat. Das Abweichende einzelner Standpunkte war wie nicht mehr vorhanden. Wäre es Geymüller beschieden gewesen, sein literarisches Burckhardtporträt fertig zu machen, es wäre ein Panegyrikus geworden oder soll man sagen: ein evangelischer Bericht des Jüngers über den Meister. Aus den Bruchstücken seines Idealporträts auf Goldgrund, wie es Geymüller seit jener verhaltenen Rede vorschwebte, von der im Eingang die Rede war, soll



im folgenden versucht werden, Zusammenhänge zu erraten, zu rekonstruieren und der Nachwelt zu retten, was möglich und erkennbar war.

Was Geymüller an der Grabrede jenes anderen auf dem Baseler Friedhof am 11. August 1897 gereizt hatte und was einen Stachel in ihm zurückließ, war der Grundton des — wie er meinte — Unverständnisses, mit dem Burckhardt als ein Professor gleich anderen Professoren eingefärgt wurde, als ein treuer Diener der Wissenschaft, deren Los es nun einmal ist, selbst in den ansehnlichsten Leistungen, überholt zu werden. Das einzig Wesentliche, was hinter und über dem Gelehrten stand, schien ihm verkannt. Und er beruft sich auf das große Beispiel des Nachruhms Leonardos da Vinci, um seine Kritik deutlich zu machen. Wenn selbst bei einer so ganz und gar seltenen Erscheinung wie Leonardo, die die erstaunlichsten Leistungen wissenschaftlicher Genialität, die Fähigkeiten des Gelehrten und Ingenieurs, mit künstlerischer Schöpfermacht vereinigt, der wissenschaftliche Ertrag seiner Erkenntnisse, die man staunend aus seinen Handschriften ausgräbt, nur historischen und Pietätswert für uns hat, dagegen die wenigen, von ihm erhaltenen Kunstwerke sein Fortleben und sein immer noch gegenwärtiges Dasein verbürgen, so erscheint, diese Erfahrung auf Burckhardt angewendet, dessen Größe, die Geymüller wie etwas Erlebtes empfand, mit dem Ruhm seiner gelehrten Arbeit allein nicht dauernd gesichert. Es galt, etwas herauszustellen, an dem Zweifel und Kritik



verstummte. „In der Renaissancestadt Basel, der Stadt Holbeins und Erasmus', der Bernoulli und Euler verläuft das Kritisieren und Räsonnieren am Sockel des Denkmals ihres großen Landsmannes.“ Hoch auf diesem Sockel aber stand ihm in unangreifbarer Höhe der Künstler Burckhardt mit seiner Fähigkeit, allezeit auf das Ganze zu gehen. Daß diese Fähigkeit der Synthese auf der Grundlage eines enormen Wissens und steter Arbeit beruhe, hat Geymüller immer wieder beobachtet. „Nichts war Burckhardt mehr zuwider als das Strebertum. Kein Streber ist jemals fleißig, sagte er mir einmal. Fleißig aber war Burckhardt selbst im höchsten Grad. Nie in den 33 Jahren unserer Bekanntschaft, zu welcher Stunde es auch sein mochte, habe ich ihn anders getroffen als bei seiner Arbeit am Schreibtisch. Er begnügte sich nicht mit dem angeborenen Genie. Er wußte, daß, wenn man zehn Talente empfangen hatte, man noch zehn andere durch Arbeit erwerben müsse, ehe man jenes Extratalent erhält, aus dem der faule Diener nichts machen wollen.“ Nie aber hat diese angestrengte Arbeit die Quelle seiner intuitiven Erkenntnis verschüttet. Diese Quelle strömte aus dem Grund seiner Künstlerseele. Einmal fragte ich Herrn von Geymüller, ob er denn in Burckhardts Darstellung der italienischen Renaissancearchitektur als Fachmann keine technischen Irrtümer, keine Fehler gefunden, da doch Burckhardt nicht als Architekt erzogen und gebildet war. Geymüller antwortete: „Nein. Obwohl er keine Erziehung am Reiß-



brett gehabt hat, ging alles das bei ihm durch Intuition und Natur. Selbst sein Zeichnen war nicht so schlecht, wie ich gemeint hatte. Einen Schnitt durch ein Gebäude konnte er ganz richtig darstellen.“ Die Doppelheit seiner Künstler- und Gelehrtennatur, wie sie seinem Wissen Klarheit und Gabe der Gestaltung verlieh, schützte auf der anderen Seite die Lebhaftigkeit künstlerischen Empfindens vor einseitiger Befangenheit und allzu dogmatischen Künstleräußerungen. „Diskussionen zwischen Künstlern gehören zu den leidenschaftlichsten und zu den allersterilsten, weil es Empfindungen von Gefühlsmenschen sind, die aufeinanderprallen.“ Dieser seiner weitblickend freien Art war auch das unkünstlerische und unwissenschaftliche Spezialistentum der Kunsthistoriker zuwider. Durch kleinliche Anschauungsweise und durch die Beschränkung des Horizontes werde das Verständnis der allgemeinen wichtigeren Gebiete und der großen Interessen der Kunstgeschichte verdrängt. Es ist die Klage aus Luthers Tischreden: „ein Doktor der heiligen Schrift soll die Bibel gar können und gefaßt haben. Item, wie die Propheten in und auf einander gehen, nicht allein ein Stück, als daß einer Esaiam kann, nicht allein einen Artikel vom Gesetz und Evangelio. Jetzt aber werden sie Doktores, da sie kaum nur einen Artikel recht verstehen.“

Der Blick in die großen Zusammenhänge, die Gabe, das so Durchleuchtete zu schauen, das Genießen künstlerischer Wonnen der Erkenntnis, gaben Burckhardt



die Kraft und den Entschluß, einsam zu bleiben. Hierin empfand Geymüller, der in Paris arbeitete, einen Gegensatz, den er nie müde wird, zu ergründen. „Niemand auswärts, heißt es in einem Fragment, begreift, was in Paris la chasse à l'Institut bedeutet, la nécessité, de ne pas se laisser oublier, und was man dafür in Kauf nehmen muß. In Deutschland ahnt man nicht einmal, was es heißt: être de l'Institut. Für mittelmäßige Geister ist es la suffisance de l'insuffisance, l'irréremédiable consécration de la médiocrité; für offene Köpfe eine immense geistige Beförderung. Jedesmal, wenn mir hier in Paris oder von auswärts die Mitgliedschaft einer Akademie oder ein Orden zuteil wurde, dachte ich an Burckhardt und schämte mich, daß diese Auszeichnungen mir und nicht schon längst ihm zuteil geworden seien. Auch machte ich, um dieses Unrecht gut zu machen, Versuche für ihn, die aber erfolglos blieben.<sup>1)</sup> Als ich es eines Tages Eugen Müntz, der selber den Palmenfrack des Instituts trug, erzählte, erhielt ich die Antwort: „c'est moi qui me moquerais des Académies, si je m'appelais Jacob Burckhardt. Avec un tel nom on est au-dessus de tout.“ In dessen war es bei aller Entfagung auch in Basel nicht so leicht und selbstverständlich, die Freiheit zu erlangen, in der allein Burckhardt atmen konnte. „Il faut se

1) Dies bezieht sich wohl auf die vergeblichen Anregungen in Paris. Denn aus Deutschland, Italien, Rußland haben Mitgliedschaften von Akademien nicht gefehlt. Man sehe die Liste bei Trog, S. 157.



soumettre aux habitudes ou s'en aller, à moins de prendre le parti de s'isoler.“ Man weiß, was Burckhardt gewählt hat. Er ist nicht weggegangen und hat die Berufung nach Berlin ausgeschlagen. Den Tyranneien des bürgerlichen Klassegeistes der Vaterstadt, denen des Professorentums, der Pfarrer, des Familienlebens und der Familientage hat er sich entzogen. Nie hat er auf Reisen Fachgenossen aufgesucht. Als ihn Böcklin in Florenz eines Tages auf der Straße erkannte, ihn ansprach und begrüßte, bedeutete ihn Burckhardt unzweideutig, daß er allein zu bleiben wünsche. In der Erkenntnis, daß die Gewohnheit vielseitiger Bedürfnisse den Menschen unterjochte und beschränkte, lebte er sein äußeres Leben in größter Einfachheit und Anspruchslosigkeit; als Gegengewicht gegen Einsamkeit und Schweigegewohnheit genügte die Abendgesellschaft sympathischer Nichtfachgenossen am Stammtisch der Weltliner Halle oder Kunsthalle. Dieser große Entsagende und in seiner Art eines hohen Gelehrten- und Künstlerglückes Genießende sollte nun nach Geymüllers Meinung nicht mit dem Baseler Maßstab, sondern nur mit einem europäischen gemessen werden.

Da zuvor von Geymüllers geschichtsphilosophischen Spekulationen die Rede war, und wie er der Renaissance eine eigentümliche Zentralstellung anwies, ist leicht nachzufühlen und vorauszusehen, welchen Platz der Wiederentdecker und Geschichtsschreiber der Renaissance in diesem „System“ einnahm. Er wurde ihm fast zu



einer providentiellen Persönlichkeit. In einem kleinen Entwurf der Grabrede findet sich die allegorische Frauengestalt der Renaissance selber eingeführt, um einen Kranz an Burckhardts Bahre niederzulegen. „Das Verdienst Burckhardts ist es, ins Licht gestellt zu haben, daß es neben der griechisch-römischen Architektur und neben derjenigen der nordischen Völker, die im gotischen oder gallo-germanischen Stil die ganze germanische Sehnsucht verkörpert hatten, noch einen anderen ewigen Stil gibt, den der italienischen Renaissance, welcher den Geist beider verbindet. Auch den Glauben an die künftige Permanenz der Renaissanceprinzipien in der Baukunst hat Burckhardt wohl zuerst erkannt und, so viel mir bekannt, bisher allein ausgesprochen. Dies aber erkannt zu haben, ist vielleicht das höchste Zeichen seines Genies, der sicherste Beweis für seinen bleibenden, mehr und mehr wachsenden Ruhm“. Es sei sein dauerndes Verdienst, die Aufmerksamkeit gerade auf diejenige Kunst gelenkt zu haben, welche als Gegengewicht gegen Übertreibungen in der konstruktiven und rationalistisch-prosaischen Richtung die geeignetste ist. Auch alle Anwendungen des Eisens würden im Renaissancestil der Zukunft Raum finden. In der Tat ist die erste Ausgabe des Cicerone voll von Winken und beispielweisenden Aufforderungen an Architekten<sup>1)</sup>.

---

1) Ebenso Burckhardt, Geschichte der Renaissance, 2. Auflage, S. 106: Bramante tat in der Anlage seiner Kirchen die großen Schritte, deren Folgen sich bis in die späteste Zukunft der Kunst erstrecken werden.



Die entscheidende Bewährung von Burckhardts künstlerischer Kongenialität mit den Meistern der Kunst erblickt Seymüller in seinem Formvermögen. „Dasjenige Ideal in der Sehnsucht der großen Meister, für welches sie, wie Michelangelo in seinem berühmten Sonett klagt, keine hinreichende Form finden können — *quel concetto dell'ottimo artista, che un marmo solo in se non circonscrive* — hat die Künstlerseele Burckhardts mit sicherem Meisterblick erfaßt. Ihm ward vom Himmel die Gabe verliehen, für dies *concetto* die schönste Form zu finden. Er war einer von den wenigen, die von der Kunst in einer der Kunst würdigen Weise zu schreiben verstanden haben. Eben auch deshalb, weil er über Dinge schrieb, die er wirklich verstand. Sein Cicerone kann noch hunderte von Auflagen erleben, vorausgesetzt, daß man das eine nicht vergißt, daß es neben dem Lehrbuch und Führer selbst eine Sammlung von Juwelen ist, bestimmt, auf dem Weg zu leuchten, der zu den Höhen führt, wo im Gegensatz zu den Meistern der bloß subjektiven Kunst die Meister der ewigen Kunst wohnen. Seine goldenen Worte — vor den Meisterwerken selbst gelesen — sind wie ein edlerer Rahmen, wie Juwelen, deren Leuchten das Kunstwerk in noch höherem Licht erstrahlen lassen und Sternen gleich über diesen Werken schweben. Sie heben den Zuschauer auf jene Höhe empor, wo er dann in direkten Verkehr mit den großen Meistern selbst tritt.“ (Dieser Kanon der großen Meister der „ewigen“ Kunst



war freilich für Geymüller exklusiv. Er nennt — und hierin konnte er der Zustimmung Burckhardts sicher sein — das Cextett: Bramante, Leonardo, Raffael, Michelangelo, Tizian und Rubens. Dagegen Dürer und Holbein, Correggio und Rembrandt (ja!) gehören nicht dazu. Über diesen Kanon siehe auch mein Rembrandtbuch, 2. Auflage, S. 4 f.). Die Eigenschaft großartiger Kürze in Burckhardts Stil, seine Gabe, geflügelte Worte zu prägen, zumal im Gespräch, ließen im Freunde den Wunsch erstehen, diese Aussprüche von Zeugen gesammelt zu sehen. Es würde ein Buch werden wie Luthers Tischreden oder Pascals Pensées, meinte er und er schloß mit dem Siegel: „Als diplomierter Ingenieur und Architekt bekenne ich, neben den Studien der Denkmäler selbst aus keiner Quelle so viel gelernt zu haben als aus Burckhardts Cicerone“<sup>1)</sup>.

1) Die 5. und 6. Auflage des Cicerone (seit 1884) hat Geymüller im Architekturteil bearbeitet und denselben Teil in der französischen Ausgabe revidiert. Ich füge hier eine Notiz Geymüllers an zur Ergänzung von Trog S. 96. „England war das erste Land, in welchem ein Teil des Cicerone, die Malerei, übersetzt wurde. Nach dieser urteilend, sehnte sich bis an sein Ende Vicomte de Tauzia, der Konservator der Gemäldegalerie des Louvre, nach einer französischen Übersetzung des ganzen Werkes. Diese kam auf Antrieb eines anderen Konservators des Louvre, Louis Courajod, durch das Haus Didot endlich zustande. Sie erforderte jahrelange Arbeit; denn den kurzen, inhaltreichen Stil Burckhardts wiederzugeben, war selbst für die französische Sprache eine besondere Schwierigkeit. Sie ist das Werk des Herrn Gerard, damals eines der Sekretäre der französischen Botschaft in Bern, dann französischen Gesandten in China.“



Das Ungewöhnliche der persönlichen Erscheinung verfolgt Geymüller bis in die Sprechweise und die körperliche Haltung Burckhardts. Viele Blätter zeigen das Bemühen, aus dem Gedächtnis die Kopfform zu zeichnen, die unter den kurzgehaltenen Haaren ausdrucksvoll hervortrat. „Im Profil verfolgten die Augen die schön aufsteigende, wenig gebogene S-förmige Linie des Nackens und des Hinterkopfes, die dann durch einen rascheren Bogen in die ruhige Wölbung des Hauptes (der Schädelinie) überging. Diese senkte sich zuerst allmählich, dann schnell mit der Stirn bis zur Höhe der Augen. Hier — wie durch eine neue innere Kraft getrieben, sprang die kräftig gebogene, jedoch nicht übertriebene Nase kühn entschlossen vorwärts.“ Die Wölbung des Schädels erinnerte ihn gelegentlich an Donatellos berühmten König David, den Zuccone, am Glockenturm des Florentiner Domes.<sup>1)</sup>

Noch eine Aufzeichnung zum Schluß. „Ganz besonders war man von der Empfindung der Künstlerseele Burckhardts durchdrungen, wenn er für einen

---

1) Es wäre zu bedauern, wenn die Marmorbüste Burckhardts im Baseler Museum der Nachwelt dauernd berichten sollte, wie B. ausgesehen. Sie ist nach der Totenmaske gearbeitet, fällt in lauter Einzelheiten auseinander und gibt, wenn überhaupt einen Gesamteindruck, einen falschen. Das Profilporträt von H. Lendorff, das in der Universitätsaula im gleichen Museum, aber in einer sehr dunklen Ecke, hängt, trifft wohl den Gesamteindruck eher, zumal in der charakteristischen Kopfhaltung. Es beruht auf der guten Photographie, die man als Titelgravure in Burckhardts Erinnerungen aus Rubens und in Bettelheims Biographischem Jahrbuch B. II für 1897 findet.



oder zwei ihm sympathische Freunde am Klavier saß und sang. Er war weder, was man einen Klavierspieler noch einen Sänger nennt, und doch habe ich selten eigenartigere, feinere musikalische Freuden erlebt, als wenn Burckhardt eine der Opern Glucks, die Messen Mozarts und dergleichen alleredelste Kompositionen spielte und dazu sang. Es waren Genüsse, die man auf keinem Theater der Welt findet, und die kein Kaiser und kein König haben kann."

Wir wiederholen: Was wir hier auslesen und zusammenfügen, sind Bruchstücke einer Würdigung Burckhardts als Künstlerseele, deren Gesamtform nur in der Phantasie ihres Verfassers lebendig und fertig sein mochte.

\* \* \*

In den Betrachtungen Geymüllers, die alle Seiten von Burckhardts schaffendem Wesen zu umkreisen suchen, wird eine Seite vermißt, und es ist leicht, diese Lücke zu begreifen, die Frage nach Burckhardts Verhältnis zum Christentum, überhaupt zur Religion. In dem Kreis derer, die zu Burckhardt und die zur Renaissance hielten, war Geymüller in religiöser Beziehung eine Ausnahme. Die italienische Renaissance trägt nun einmal ein religiöses Defizit, und ihre Gläubigen wissen sich damit abzufinden. Andere greifen zu Hilfskonstruktionen, wenn sie die „Christlichkeit“ der Renaissance retten wollen; sie finden gotische Reste, die noch stehen geblieben sind oder sich modisch zeitgemäß als platonisierende Surrogate geben. Geymüller aber war Christ



von Natur, anima naturaliter christiana, wie wir schon sagten. Dies bestärkte sich, indem er der Schwiegersohn des Grafen Jules Delaborde wurde, der ein dreibändiges Buch über den Admiral Coligny, den Hugenottenführer, verfaßt hat, von dem Erich Marcks bezeugt, ohne dieses Werk hätte er seine Colignybiographie nicht schreiben können. Die Frömmigkeit war ein Stück von Geymüllers Wesen, seines Hauses, seines Familienlebens. Begreiflich, daß hier ein Gegensatz war, den zu berühren von Burckhardt wie Geymüller aus freundschaftlichem Takt vermieden wurde. Um so merkwürdiger und, wie es scheint, durch kein Anklopfen des Freundes veranlaßt, ist die Stelle aus dem folgenden Briefwechsel vom 8. Mai 1891, wo Burckhardt über die Last der Vorlesungen bei zunehmendem Alter klagt, und daß seine „Maschine Defekte zeige“. Dann heißt es: „Das Hinscheiden hat für mich zwar nicht die Hoffnungen, womit Sie, lieber Herr und Freund, erfüllt sind, aber ich sehe demselben doch ohne Furcht und Grauen entgegen, und hoffe auf das Unverdiente.“

Die Briefe Burckhardts, die Geymüller besaß, hat er in Umschläge zusammengelegt und überschrieben „über meinen Raffael“ oder „während der Zeit meiner St. Peter-Publikation“ oder er hat sie nach Jahresgrenzen 1882—1897 geordnet. Jenen einen Brief aber hat er ganz allein in einen besonderen Umschlag gelegt und auf den Umschlag mit seiner großen Schrift geschrieben: Ich hoffe auf das Unverdiente.



Es war ein Händedruck letzter Annäherung und ein Bekenntnis, auf das Geymüller fast dreißig Jahre lang — man mag sich sagen, mit welcher Sehnsucht, gewartet hatte.

Eine ähnliche Äußerung Burckhardts hat der Antistes von Salis bei der kirchlichen Trauerfeier des Jahres 1897 zitiert: „Ich bin nicht ohne Hoffnung. Ich glaube an eine Unvergänglichkeit, obgleich ich wohl spüre, Ansprüche gibt es hier nicht, gar keine usw.“ (Zur Erinnerung an J. B., S. 15.)

In den Papieren Geymüllers fand ich drei kleine Oktavzettelchen, hastig und ohne jede Korrektur mit Bleistift beschrieben. Man liest darauf folgendes:

#### Gebet für meinen Freund Jakob Burckhardt

Verzeihe mir, O Gott, überhaupt, daß ich mir einbilde, daß ich armer H v G. für einen anderen und gar für Jakob B. beten dürfe. Ich habe mich vielleicht noch nie in einem so elenden und unwürdigen Zustande befunden als seit einigen Wochen wegen meines Undankes, wegen meiner Unfähigkeit, mich dankbar gegen Gott zu . . wegen der gänzlichen Leere an Liebe zu Gott, die ich in meinem Herzen fühle. Ich bin in einem Zustande, wo ich wie Petrus nach seiner Verleugnung Christi bitterlich weinen möchte und sollte und ich kann es noch nicht. Wie darf ich in einem solchen Zustande daran denken, für einen Anderen zu beten? Statt um Verzeihung für



mich selbst, um Bekehrung und Erlösung für mich selbst? Und dennoch möchte ich für meinen Freund beten, dennoch habe ich es versucht, de balbutier quelques paroles d'humilité et d'appel à la Miséricorde, à l'amour de Notre Père, afin qu'il daigne lui accorder des rayons plus nombreux de cette foi en Lui et en Christ, dont nous avons tant besoin — Ist es ein Gefühl der Überhebung, die mich dazu treibt . . .

\* \* \*

Noch ein Wort der Erinnerung an den Gesamteindruck von Seymüllers Persönlichkeit. In Wien aus altschweizerischer Familie geboren, konnte er das Deutsche und Französische gleichwertig sprechen. In vier Sprachen hat er Werke veröffentlicht. Seine Studien über Leonardo als Architekten sind englisch (in J. P. Richters literary works of Leonardo da Vinci im zweiten Band, S. 25—104), sein Raffael als Architekt italienisch, die Entwürfe für St. Peter in Doppelspalten deutsch und französisch erschienen. Noch mehr: er konnte in verschiedenen Sprachen denken, und vielleicht war diese Biegsamkeit und Beweglichkeit seiner Phantasie dabei beteiligt, wenn er unter Umständen gewisse logische Schwierigkeiten übersah und an ihnen vorbeischlüpfte. Dabei hatte sein Verstand etwas Bohrendes und Suchendes; er häufte Argumente und baute sie gern scholastisch-gotisch konstruierend zusammen. Für



diese Neigung seines Geistes schien mir beispielsweise besonders charakteristisch, wie er, um die Einwürfe gegen die kirchliche Leistungsfähigkeit des Renaissancestils zu entkräften, nicht weniger als zwanzig Typen französischer Kirchenanlagen aufreihet. Diesem mathematisch-logisch disputierenden Zug stand nun, man darf nicht sagen als Gegengewicht, sondern beherrschend, überragend der Enthusiasmus des Künstlers zur Seite, der für alles Hohe und Heilige und Heilig-schöne erglühte. Dies gab seinem Wesen etwas Unwiderstehliches, Erwärmendes. Es ist ein abgegriffenes Wort, wenn man sagt: einer liebenswürdigeren, einnehmenderen Persönlichkeit konnte man nicht begegnen. Selbst seine Schriftzüge mit ihren großen klaren Buchstaben hatten etwas Enthusiastisches. Nordische Gemütswärme verband sich in seinem Wesen mit südlichem Schwung und aller formalen, ungezwungenen Sicherheit, sich zu halten und zu geben. Das alte Ideal unserer deutschen Humanisten von Dürer, Holbein und Melanchthon bis Goethe, das der Verschmelzung germanischer und italienischer Art, hatte auch über ihn Gewalt, und er sah diese italienische „Schulung des deutschen Geschmacks und Geistes“ als etwas Notwendiges an. Wenn er aber vor einer Gefahr für den deutschen Geist (*piège de l'Allemagne*) warnte, etwa übertriebene Zuversicht in das Angelernte (was er auch den „Glauben an den Dokortitel“ nannte), zu hegen, wenn er den Nationalismus unselig und unfruchtbar nannte, ja ihn als



Schwindel und Unfug bezeichnen konnte, so hat er sich nie zu einer lieblosen Kritik deutscher Art und Unart hinreißen lassen, so wie Nietzsche, hingenommen von romanischer Eleganz, zügellos feindselig gegen seine Heimat geworden ist. Aber die Kunst, meinte er, sei doch immer das Kind des Bundes zweier Länder; die Durchdringung verschiedenen Blutes, verschiedener Anlagen fördere sie. „Man pflege das Nationale als kostbares Talent und suche es mit dem zu verbinden, was ihm fehlt!“ Die Burckhardt'sche These, daß die Italiener das „erstgeborene moderne Volk“ seien, und daß wir dieser kulturellen Verwandtschaft als Nachkommen ewig verpflichtet seien, war ein Stück auch seines Glaubens. Über diese angebliche Erstgeburt und die daran geknüpften Mahnungen kann man ganz anderen Glaubens sein, und Herr von Seymüller selbst schrieb mir noch 1909, die Frage des Einflusses italienischen Geistes auf den deutschen sei derart, daß es ihm oft geradezu als ein unlösbares Problem erscheine, was da zu machen sei. „Ich darf die Hintergedanken meines Kopfes nicht einmal recht formulieren. Man fällt von Charybdis in Scylla.“ Er konnte Anwandelungen von „teutonischem Fanatismus“ erfahren. Indessen waren diese Stimmungen bei ihm nur vorübergehend. So wie sein Bild als Ganzes vor uns steht, vertrat er einen Typus, der verschwindet. Er war ein Letzter. Die Erscheinung des hochstehenden Menschen von heute beginnt, immer mehr von dem „insular style“ des Engländers anzunehmen; ein national Tren-



nendes arbeitet sich heraus. Geymüller aber war noch — und das im höchsten Sinn des Wortes — ein Europäer. Von der Art wie man sich Alexander von Humboldt denkt. Er war es natürlich nicht in der Allweltsform des verwaschenen Kosmopoliten, dem man in der internationalen oberen und mittleren Gesellschaft nur zu häufig begegnet, sondern so, daß sich die guten und besten Seiten des Fremden in einer Persönlichkeit gleichsam vereinigt fanden, und in dieser Kreuzung eine höhere Stufe ausgeprägt war. Das Erlernete blieb kein Angelerntes, sondern ging in seine Natur über. Man fühlt es bis in seinen Schreibstil, der an den besten Stellen eine ungewöhnliche Feinheit, Festigkeit und Erzogenheit des Ausdrucks gewann. Manchmal ist es auch wie ein Abglanz Burckhardtscher Diktion. Es fehlen nicht die drastischen Wendungen, so wenn er den Raum der sizilianischen Kapelle einer Reitschule vergleicht, die nun Träger außerordentlicher Kunstformen geworden ist. Viele Stellen, wo er Kunstwerke erläutert und nachfühlt, Kunstformen seelisch ergründet, etwa, wo er über die Verwendung von Rustika in der französischen Architektur spricht, oder seine Einzelanalyse der Kuppel des Invalidendoms in Paris, stehen in der Tat den besten in Burckhardts Geschichte der italienischen Renaissance oder im Cicerone nicht nach. Die Erziehung durch europäische Muster gab ihm eine persönliche Überlegenheit, die man als wohlthätig empfand. Es entsprach dieses sein Harmonisieren seiner frommen



und edlen Natur. Auch wenn man über die Grundlagen unsrer zukünftigen Kultur ganz andere, ja entgegengesetzte Ansichten hegte, hätte man nicht gegen diesen Mann streiten mögen. Denn er war zu jener Reife persönlicher Kultur gelangt, die völlig wieder Natur und Reinheit geworden war.

\* \* \*

Schon 1882 hatte Geymüller das bevorstehende Erscheinen eines ersten Bandes seiner Monographie über Bramante öffentlich angekündigt. Was das Ziel seiner Lebensarbeit war, und wofür die Entwürfe für St. Peter nur eine Vorbereitung sein sollten, hat er nicht erreicht. Wo die Kraft des Einzelnen versagte, hat sich nunmehr nach über dreißig Jahren ein internationaler Stab von Bramantewissenden zusammengesetzt, und ein Aufruf ist erschienen, der mit den Worten beginnt: Unerseßlich ist der Verlust, den die Architekturgeschichte durch den Tod ihres Altmeisters Heinrich Freiherrn von Geymüller erlitten hat. Sein wissenschaftlicher Nachlaß soll die Grundlage bilden, auf dem sich das Denkmal für Bramante und für Heinrich von Geymüller erheben soll.

Möge nun auch das überragende Ansehen Jakob Burckhardts, der sich in der gegenwärtigen Veröffentlichung als der lebenslängliche große Freund und Berater Geymüllers kundgibt, dazu helfen, dem edlen Unternehmen begeisterte Förderer zu gewinnen.

Heidelberg, Mai 1913.

4 36.

*2. Aufl. 1913*  
*429/P/79*  
*7.4.13 / 5.11.80*

49



