

Buchbesprechungen

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **67 (2010)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Buchbesprechungen

THERESE BHATTACHARYA-STETTLER / MATTHIAS FREHNER / ISABELLE MESSERLI: *Albert Anker. Schöne Welt. Zum 100. Todestag* (Katalog zu den Ausstellungen im Kunstmuseum Bern, 7. Mai bis 5. September 2010 und im Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur, 6. November 2010 bis 6. März 2011). Bern 2010. 268 S. 170 Farbabb., 68 Schwarzweiss-Abb.

There is little mystery as to why the images of Albert Anker have constantly attracted Swiss audiences regardless of the differing cultural ties of the cantons. His paintings of village life, ripe with images of attractive rural surroundings, golden-haired children, everyday events couched as noble efforts, and other scenes of *paysans* speak to the patriotic pulse of many admirers. They reveal a world of our grandparents in a graphic, narrative approach – painting as storytelling – in which Anker's world is seen from the microcosm of the rural communities that are the core of his artistic vision. Except for some early attempts at history painting, Anker's works rest anchored in an idyllic picture of late nineteenth-century rural Swiss life, the *schöne Welt* that subtitles to the present exhibition in Bern and Winterthur to honor the centenary of the painter's death. These paintings have a proper Victorian feel to them in their quiet feeling of naturalistic drawing, homey details, and especially sentimentality. Such works disparage, even deny, the modernism raging in Anker's time as they hark back to simpler formulas of figurative portrayal that do not test intellectual retrospection. They are neither enigmatic nor iconographically challenging, and by and large pleasant affairs to examine and contemplate. Every exhibition of Anker's works is a reminder of how delightful traditional painting – when well done – can be. That is one reason why Anker has become, since his death, a recognizable icon of Swiss painting, as much a national painter, if one exists, as any of his contemporaries, including Hodler who often went beyond the confines of a purely Swiss context. It is not surprising that Anker's painterly descriptions of peasant life have appeared on labels in a variety of commercial enterprises, on postage stamps and calendars, the latter in abundance, so that for a few francs everyone can have reproductions of his work or even lick the back of a small Anker.

Exhibiting these almost quintessentially iconic images is hardly new. Already in 1911, the Kunstmuseum in Bern showed a number of his paintings, as they did again in 1928, 1931 – to mark the centenary of his birth – 1960, and others afterwards. Bellinzona offered a comprehensive exhibition in 1989, as did the Fondation Pierre Genadda in Martigny in 2004, while the Haus zum Rechberg in Zurich and then the museum in Bern afterwards showed the remarkable faïences Anker produced. Even Ins (*Anet en français*), Anker's birthplace with a present population of slightly more than 3,000, has had two exhibitions, in 1948 (in the "Salle Gymnastique") and again in 2000. Added to these public manifestations are dozens of monographs and articles, all of which generally reproduce the same works and focus on the same issues. Like the exhibitions, the literature on Anker is inevitably wedded to Helvetic sensibilities, and are notably penned by Swiss

historians. Anker's name is not unknown outside of his native country and is mentioned in numerous histories of late nineteenth-century art, but no major exhibition or monograph has appeared in Europe or the Anglophone countries, although some of his paintings, drawings, and watercolors have appeared in exhibitions devoted to Swiss painting in these countries. The exception, curiously, is Japan where Anker's works were seen in four museums 2007–2008, which the publicity notes was a substantial success. That exhibition, organized by Therese Bhattacharya-Stettler, who also organized the Bern exhibition, is to a large measure the basis for the current one, with many paintings, but not all, seen again.

But what of Anker's *paintings* themselves, as opposed to the *images* they project? Born less than a generation before Hodler and slightly more than a generation before Vallotton, Anker seems so much more than the latter two painters a man of the nineteenth century outside the domain of the avant-garde. There is little quest for adventure in his work; there is little interest in modern movements, although at his death Picasso had already painted the *Demoiselles d'Avignon* (1907). There is, however, a straightforward approach to the physical world without an outwardly socialist implication. Anker's rejection of modernism is hardly a negative element, but rather a manner of placing him within a perspective that is aligned to the traditional and the conservative rather than the advanced or the audacious. We have been, unfortunately, steered in our aesthetic of painting in Anker's time to foolishly equate conservative with bad – or at least feeble – and modern with good, as though such judgments should be taken seriously as aesthetic guides. Anker was certainly not a modern mover, but he was a fine painter whose ideas – insulated as they were and fostered by his *maître* Gleyre and others – found their niche in faultless drawing, tightly painted figures, and the reassurance of subject matter that is easily accessible to the viewer. Why deride Anker's reticence to inhabit the modernistic world when his traditional one is so personally expressive of his own *schöne Welt* and indeed an able demonstration of his accepted mastery of the path he chose?

All exhibitions of Anker's work must confront the question of selection, so as not to be too repetitive since Anker's subjects are not vast. And yet, the Bern exhibition demonstrates that Anker's weakness was in the historical works, which he must have known was outside his element. A painting such as *Schulbesuch Karls des Grossen*, painted in 1871 (cat. n° 54), is an awkward rendering, where the central figure of Charlemagne seems to be surrounded by the same golden hair youths of the village scenes, clumsily transported by an odd assortment of costumes into another era. Compared with the more accomplished *Königin Bertha und die Spinnerinnen* of 1888 (cat. n° 73), the earlier work hardly seems to be by the same hand. Despite the hazards of accuracy in dress and attitude that all painters of historical subjects must confront, the *Königin Bertha* has a certain conviction that Charlemagne lacks. This is also true of his *Das Knöchelspiel* of 1864 (cat. n° 74) which is very Gleyre-like and already looks forward to English neo-classical painting in the same decade at

its most Victorian: a kitschy silliness that is very odd and out of place in Anker's more interesting paintings. The inclusion of such paintings adds little to Anker's reputation, but in a curious way it reinforces his brilliance in non-historical subjects.

Where Anker excelled – and where his works are most distinguished – is in the myriad of genre scenes that populate his *schöne Welt*. The charm practically oozes in the dozen scenes of children at school or engaged in lessons in their rustic settings, or in excursions, where Anker's fine sense of landscape can be expressed. While Anker is not generally associated with landscape, and indeed most of his scenes take place indoors, his interest in landscape is not negligible. How very brilliant his handling of landscape can be is evidenced in *Kleinkinderschule auf der Kirchenfeldbrücke* of 1900 (cat. n° 57), where it takes a moment to realize that the scene is placed on the Kirchenfeldbrücke almost 40 meters high above the Aare which naturally alters the view of the landscape and buildings beyond and below. His canvas in the same vein, *Der Schulspaziergang* of 1872 (cat. n° 58), is so dominated by the sparkingly lit landscape that it is the children who become secondary rather than the opposite. The background of *Zwei Kinder mit Wassereimer* of 1893 (cat. n° 38) is itself a beautifully constructed painting that echoes English Victorian watercolors at their best.

Anker's world, however, is rooted in the figural tradition, in which the general focus of his paintings revolves around organized scenes of common activity, with, I believe, little intent of reaching beyond. The pictures of infants with dolls, dominos, playthings, toys, and others are as Swiss-oriented as much as Norman Rockwell's scenes are of the Everyman in his imagined *schönes Amerika*. Both are wedded to the quotidian that speaks inevitably of time and place and borders on pure illustration. These are often very well painted, however maudlin, but some of them are also delightfully memorable. His *Mädchen, die Haare flechtend* (cat. n° 91) of 1887, is no more than a singular picture of a young girl braiding her hair against a dark background. Against this obscurity, Anker dressed his blond youth in subtle shades of white and gray, spot lit the mundane scene so that her fingers are magnificently intertwined as she forms the braid. There is no affectation, no fantasy, no hidden allusion, only a fine, hushed calm that surrounds the simple act. Each time the painting is viewed – it has figured in several exhibitions and in commercial concerns – the beauty enhances. This painting is the product of keen observation on which so many of Anker's scenes rely. The *Schulknabe mit Schiefertafel* of 1877 (cat. 64) demonstrates this particularly well. Against an indefinite background, the school-boy poses with books and his writing board covered with chalk exercises. The banality of the image is apparent, as in the previous example, but the details are hardly ordinary: the rough-edged books, well worn from use; the chalk writing board showing his exercises, but also distinguishing between the textures of the wood and the slate, the latter erased many times; the humble clothing surely homespun; the hands that grasp the items with their fingernails still showing an indication of having worked the earth.

It is precisely this emphasis on the everyday and how beauty can be gleaned from it that makes Anker's many still-lives so vivid. Still-life painting in Switzerland is not directly indigenous to its iconographic tradition. Those by Vallotton stand out, but one hardly thinks of Anker in this domain and yet some of his most fascinating work was in this often-maligned genre. All successful still-life painting depends on the objects selected and the compositional arrangement the painter conceives. The objects themselves have little interest for most: apples and teapots hardly solicit exhilaration, but the way they are arranged on the canvas, how they are placed in relation to themselves and the surrounding objects, how imaginative their placement in space and handling, can. In *Kaffee, Milch und Kartoffeln* of about 1896 (cat. n° 119), Anker placed six objects in the frame: the coffee pot, the

jug of milk, and a round bread occupy the back part of the table; the cup, potatoes, and cheese, the near side. The harmony and balance of the composition of these mundane paraphernalia are poetic and seemingly perfect; the spoon and crumbs in the foreground provide an added sensibility of human presence, as though someone just left the table. In *Absinth* of 1887 (cat. n° 115), Anker painted a bottle of absinth next to a carafe of water – a beautifully observed detail in itself – with two glasses of the mixture ready to be drunk. The milky blend highlights the other table and drab background astonishingly, as it does the startling red tray. These, and so many others, reveal the elegance of these compositions, but, as Mme Bhattacharya-Stettler has shown, Anker was not just a copier of objects placed on a table in his studio. *Tee und Cognac* of 1877 (cat. n° 121) depicts a pristine tablecloth on which are placed a decanter of cognac, a bowl of candies, and a black teapot, with interspersed cups and glasses between them. Two glasses of cognac appear on either side, with the left glass amber and clear as it set before the candy, while the other is richer and noticeably darker as it is vividly positioned before the teapot, thus reflecting the tones of the latter. The teapot was Anker's own and is still visible at Ins, but as Mme Bhattacharya-Stettler compared the original teapot Anker used with the image in the painting, she found that he had intentionally augmented the height of the object so as to make it relate more harmoniously with the carafe. Such attention to detail is evident in almost all the still-lives, thankfully arranged together in the same room. As a group they show how noteworthy the transformation of the banal can be when seen and interpreted by a master.

The catalogue is a very thorough one that can take its place among the Anker literature with pride. Essays by the authors center on aspects of Anker's career: Bhattacharya-Stettler on Anker's early years in Paris and the development of his style; Frehner on Anker's relationship to Swiss imagery, particularly as espoused in *Heidi*; and Messerli's on Anker's vision of children, innocence, and how Anker envisioned them. A section at the end provides diverse letters from Anker, each reproduced, as well as full a chronology as one may want and a full bibliography. The paintings are reproduced with fine fidelity. The exhibition offers a fine platform for entering this *schöne Welt* and appreciating how really exceptional Anker's painting can be when prejudice against conventional painting is not a factor.

William Hauptman

* * * * *

JOSEF PLODER / GEORG GERMANN (Hrsg.): *Heinrich von Geymüller (1839-1909). Architekturforscher und Architekturzeichner* (Katalog zur Ausstellung in den Universitätsbibliotheken Basel und Graz, 5.9.2009 bis 12.2.2010), Basel 2009. 168 S. Zahlreiche Farbb.

Mit der Einsicht, dass die Wissenschaft ihre Gegenstände keineswegs nur ent-deckt, sondern immer auch konstruiert, kann die Wissenschaftsgeschichte einen erkenntnistheoretischen Status gewinnen. Auf standesgeschichtlichen Ahnenkult muss sie dann allerdings verzichten; stattdessen sollte sie die Eigendynamik und Interesseabhängigkeit unterschiedlicher Deutungsmodelle analysieren, die gesellschaftliche Organisation der Wissens-Produktionsmittel untersuchen und sich mit dem Selbstverständnis und der Selbststilisierung der Forschenden auseinandersetzen.

Solch selbstreflektierende Fachgeschichte hat in den letzten zwei Jahrzehnten einen grossen Aufschwung erlebt – auch in

der Kunstgeschichte. Ein Beispiel dafür ist die umfangreiche Abhandlung über den Architekturhistoriker Heinrich von Geymüller (1839-1909), die der österreichische Kunsthistoriker Josef Ploder 1998 publiziert hat. Auch andere Kunsthistoriker haben sich in der Folge mit Geymüller befasst, so der Schweizer Georg Germann. Aus Anlass des hundertsten Todesjahres von Geymüller haben die beiden Forscher eine Ausstellung veranstaltet, in welcher dessen auf drei verschiedene Orte (Basel, Graz und Lausanne) verteilter Nachlass erstmals zusammengeführt wurde. Dazu haben sie einen reich bebilderten Katalog herausgegeben, der nebst den Katalogtexten eine Anzahl von Studien zu verschiedenen Aspekten von Geymüllers Werk enthält.

Dass Geymüller zum Forschungsgegenstand geworden ist, ist nicht selbstverständlich. Zwar hat er viel zur Erforschung der italienischen Renaissancearchitektur im Allgemeinen und zur Baugeschichte von St. Peter im Besonderen beigetragen, zwar hat er über die französische Renaissance publiziert und sich als Experte in Denkmalpflegefragen einen Namen gemacht, aber zu den «Stars» des Faches gehörte er nicht. Im Rahmen der Publikation von Jacob Burckhardts Briefwechsel mit Geymüller widmete Carl Neumann 1914 diesem noch eine gehaltvolle Biographie, aber dann geriet er in Vergessenheit. Wenn sein Nachlass nach der Wieder-Entdeckung ein Forschungs-«Fieber» (Ploder) auslöste, dürfte sich dies dem Umstand verdanken, dass in seiner Vita und in seiner Arbeit einige verborgene Wesenszüge kunsthistorischen Strebens und Wirkens zum Vorschein kommen.

Nachkomme des adeligen Liebhaber-Forschers

Das beginnt mit Geymüllers Selbstverständnis und -inszenierung. Mit seinem wohlklingenden Namen und seinem Adelstitel, seinem lebensgeschichtlichen und sprachlichen Kosmopolitismus, seiner vornehmen Erscheinung und seiner freischwebenden beruflichen Existenz erschien und erscheint er als verspäteter Nachkomme des adeligen Liebhaber-Forschers des 18. Jahrhunderts. Dies brachte ihm viel freundschaftliche Unterstützung in jenem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ein, als die Kunstgeschichte sich akademisierte und teilweise militant-nationalistische Züge annahm, und dies machte ihn erneut zum Sympathieträger, als die akademische Kunstgeschichte in der jüngsten Vergangenheit die neoliberale Verwechslung von Wertschöpfung und Prestigegewinn nachvollzog.

Für das 19. Jahrhundert ist charakteristisch, wie brüchig Geymüllers Rolle war und welchen Preis sie ihn kostete. Sein Vater hiess eigentlich Falkner. Er wuchs bei mütterlichen Onkeln in Wien auf und übernahm deren Familiennamen Geymüller. Später leitete er das familiäre Bankinstitut. Er führte es aber in den Ruin und musste mit seiner Familie fliehen. Als er wenige Jahre später starb, konnte er seinem Sohn nicht viel mehr hinterlassen als einen Adelstitel, welcher der Familie Geymüller einige Jahrzehnte zuvor verliehen worden war. Der Halbweise wuchs zu einem tief religiösen, an Geld und Macht desinteressierten Forscher heran, der – wie später Warburg – nie eine Hochschulstelle bekleidete. Zwar erhielt er immer wieder affektive und auch finanzielle Zuwendungen, aber in seinen späteren Jahren musste er sich doch immer mehr sorgen, wie er seine vielköpfige Familie durchbringen könne. Am Ende musste er froh sein, in einem ererbten Haus in Baden-Baden Unterschlupf zu finden.

Papier-Architektur: «Der bisher unsichtbare Gipfel der Renaissancearchitektur»

Von den Erziehern für einen soliden Technikerberuf vorgesehen, wandte Geymüller sich nach einer Ingenieur-Ausbildung der Architektur zu, um schliesslich in der Architekturgeschichte seine eigentliche Berufung zu finden. Die Architekten-Kunsthistoriker haben die auf Schriftquellen und Ikonographie fixierten Kunsthistoriker gelehrt, bauliche Strukturen zu erkennen und die per se analytischen Risse zu lesen. Und sie haben von den

historischen Bauwerken Bauaufnahmen geschaffen, ohne die eine vergleichende Formanalyse nie möglich gewesen wäre. Geymüllers ganz besondere Leistung bestand darin, die historische Architekturzeichnung als eigenständige Welt ernstgenommen zu haben. An den Zeichnungen interessierte ihn die Möglichkeit, die Entwurfsprozesse in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen. Wie kein Forscher vor ihm hat er sich in historische Grundrisse – und seien sie noch so skizzenhaft – hineingedacht: In teilweise spektakulären Schaubildern hat er versucht, die Bauwerke zu imaginieren, die den Grundriss-Zeichnern vor Augen geschwebt haben mochten. Prioritär mit diesen Konstruktionen, die zwischen der Dokumentation bestehender Bauten und reinen Architekturphantasien in historischem Stil (wie die französischen Grand-Prix-Projekte) anzusiedeln sind, hat sich Ploder befasst, in der erwähnten Monographie und in seinem Katalogbeitrag: «St. Peter als Wille und Vorstellung».

Dieser Titel bedarf der Erläuterung. Die Qualität der grossen kunstgeschichtlichen Oeuvres des 19. und 20. Jahrhunderts misst sich ja an der Fähigkeit, vorurteilslos auf bislang un- oder missachtete Kunsterzeugnisse einzugehen. Was ihnen aber Feuer und Glanz verleiht, sind oft geschichtsphilosophische Visionen. Meist sind diese den Akteuren selber verborgen; nur in seltenen Fällen versuchen sie sie zu formulieren – so Riegl in der «Historischen Grammatik», Burckhardt in den «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» und Geymüller in einer postum erschienenen Schrift mit dem Titel «Architektur und Religion». Mit Recht bezeichnet Bernard Reymond das Büchlein, das den Zeitgenossen wegen seines spätrömantischen Habitus als anachronistisch vorkommen musste, als «geistiges Testament» des Forschers.

Die Entdeckung und Erschliessung der italienischen Renaissance durch Jacob Burckhardt kam dem Bedürfnis der Intellektuellen und Kulturschaffenden nach einem Formen-, Typen- und Symbolreservoir entgegen, das der wirtschaftlich-kulturellen Dynamik des zweiten Jahrhundertdrittels besser entsprach als die Mittelalter- und Hellenismus-Träumereien der Romantik. Wie Nietzsche aus einer protestantischen Pfarrersfamilie stammend, faszinierten Burckhardt an der Renaissancekultur das Vital-Profane und die sich verselbständigende Ästhetik. Was seine Renaissance-Vision nicht enthielt, war ein Baudenkmal, das die sinnliche Fülle der Renaissance mit der mystischen Kraft und der Monumentalität der Kathedrale vereinte. Nach einer solchen Synthese aber verlangte es den jungen Geymüller.

Die Überlegungen der Berliner Schinkel-Nachfolger und Gottfried Semper zum protestantischen Kirchenbau legten nahe, dass sie die Form eines zentralisierenden Kuppelbaus haben müsse. Als historische Realisierung dieses Typs hatte Johann Georg Müller Brunelleschis Florentiner Dom aufgefasst, während Semper von Michelangelos St. Peterskirche schwärmte. Für Geymüller war der erste zu bescheiden, die zweite zu barock-gegenreformatorisch. Er vermutete, das von ihm Gesuchte sei die von Bramante erdachte, aber nie verwirklichte Peterskirche. Da er den überlieferten visuellen Zeugnissen von diesem Projekt misstraute, suchte er auf Lübkes Rat nach Originalzeichnungen – und wurde fündig. Wenn er diese Skizzen in Form von Aufrissen und Schaubildern ausführte, dann in der Meinung, so «den Mittelpunkt und den bisher verdeckten Gipfel der Renaissancearchitektur» sichtbar zu machen (Neumann 1914).

Diese Imaginationen über den Mittelpunkt der italienischen Renaissancearchitektur sind insofern mit den Projekten und Bauten Sempers vergleichbar, als sie die romantische Vereinzelung der Bauelemente mit der Plastizität und der Monumentalität des hohen Historismus verbinden.

Das Kunstbuch als Kunstwerk und Analyseinstrument

Vom aktuellen Stand der Bramanteforschung ausgehend, zeigt Jens Niebaum, wo Geymüller geirrt hat. Mag Geymüllers evangelisch-neuplatonisch gefärbte Begeisterung auch zu Fehlschlüssen

geführt haben – sie hat dafür die Entstehung eines Kunstbuches befördert, das zu den herausragenden Exemplaren des Genres gehört: der zweibändigen Edition der St. Peterpläne. An diesem Werk wird deutlich, dass der Kunsthistoriker bis zu einem gewissen Grad eben auch ein gestaltender Künstler ist. Seit einigen Jahren befasst sich die Kunstgeschichte denn auch vermehrt mit ihren spezifischen Medien wie dem Kunstbuch und den Reproduktionen. Im Katalog würdigt Georg Germann Geymüller als «Wegbereiter des Faksimiledrucks». Er zeigt auch, dass der zwar vieler Sprachen mächtige, aber in keiner ganz sattelfeste Gelehrte massiver redaktioneller Hilfe bedurfte, die ihm verschiedene Mentoren – so Burckhardt und Grimm – bereitwillig gewährten.

Geymüller hat nicht nur über St. Peter, sondern auch über die toskanische sowie – zum Missfallen Burckhardts – über die französische Renaissance geforscht und publiziert. Das letztere nicht in der Sprache seiner bevorzugten Wahlheimat Frankreich, sondern auf Deutsch, im Handbuch für Architektur. Geymüller fungierte hier als Vermittler: Er brachte den auf die nationale Vergangenheit fixierten deutschen Architekten die französische Renaissance nahe (die er für hochrangiger hielt), und andererseits entideologisierte er die französische Eigensicht auf diese (vgl. dazu den Katalogbeitrag von Jean-Michel Leniaud). Zur Ent-Ideologisierung gehört auch Geymüllers Opposition gegen die französische Meinung, allein Frankreich habe im 17. und 18. Jahrhundert die Fahne der Klassizität hochgehalten. Einsichten des 20. Jahrhunderts vorwegnehmend, postulierte er für Frankreich wie für Italien ein Nebeneinander von klassizistisch-«strengeren» und naturalistisch-«freieren» (gotisierend-«bizarren», respektive barocken) Strömungen.

Seine Sicht der französischen Renaissance – die für ihn bis in die Gegenwart läuft – hat Geymüller in einem grossformatigen, farbigen Diagramm dargestellt, das an geologische und anatomische Schnitte, aber auch an die surrealen Pseudo-Notationen eines Adolf Wölfli erinnert. Karsten Hecks' Analyse dieses «tableau graphique» führt mitten in die aktuelle Beschäftigung der Kunstwissenschaft mit den Denkleistungen der wissenschaftlichen Illustrationen im Allgemeinen, derjenigen der Kunstgeschichte im Besonderen. Heck räumt Geymüller auch in seiner in Arbeit befindlichen Dissertation über «diagrammatische Kunstgeschichte» eine zentrale Stellung ein.

«Das Baudenkmal als Dokument und Kunstwerk»

Wer es liebt, historische Projektskizzen zu Ende zu denken, muss sich auch für Denkmalpflege interessieren: Diese Disziplin bestand ja im 19. Jahrhundert zu einem wesentlichen Teil im Fertigbauen unvollendeter mittelalterlicher Bauten, im Rekonstruieren vermeintlicher Originalzustände und im Erwirken eines stilistisch einheitlichen Erscheinungsbildes.

Tatsächlich hat sich Geymüller intensiv mit denkmalpflegerischen Angelegenheiten befasst, und zwar vorwiegend am Gegenstand einiger mittelalterlicher Baudenkmäler im französisch-schweizerischen Kanton Waadt. Auf diesem Bereich seines Wirkens liegt der Schwerpunkt der jüngeren Forschung; ihm ist denn auch der weitaus umfangreichste Beitrag des Katalogs – derjenige von Paul Bissegger über «Das Baudenkmal als Dokument und Kunstwerk» – gewidmet.

Geymüllers Beziehungen zum Waadtland sind biographisch begründet. Er hatte in Lausanne ein Collège und eine technische Schule besucht; mit der Gegend blieb er dann persönlich über zahlreiche Jugendbekanntschaften und ein Haus in Pully verbunden. Als Viollet-le-Duc 1873 einen Vorschlag für die Restaurierung und statische Sicherung der Kathedrale von Lausanne vorlegte, nahm Geymüller mit grösstem Interesse davon Kenntnis – und auch mit Sorge: Gegen das rationalistisch-technizistische Gotikverständnis des französischen Gotikspezialisten und Restaurators hatte er nämlich schon während seiner Studienzeit eine solide Aversion entwickelt. In einem Zeitungsartikel forderte er die Kantonsregierung auf, die von Viollet-le-Duc vorgesehene Umgestaltung des Vierungsturms zu einem wuchtigen Viereckgebilde nicht zu akzeptieren und auf die Beibehaltung des Übergangs zu einem Oktogon zu insistieren.

Geymüllers Initiative blieb erfolglos, aber sie ebnete ihm den Weg zu einer späteren intensiven Tätigkeit in waadtländischen Restaurierungs-Kommissionen, in welchen er im Kreis einer illustren Schar von Experten agierte. Sein Wirken war von einem langen und hartnäckigen Kampf gegen die Prinzipien und Vorhaben geprägt, die Viollet-le-Duc und nach seinem Tod dessen Nachfolger und Anhänger verfolgten. Wegen der Eindringlichkeit, mit welcher er die Überheblichkeit dieser Architekten gegenüber den Baudenkmalern geisselte, wegen seiner Sympathie auch für die «sanfte» Restaurierungspraxis der Engländer erscheint er als Wegbereiter der Doktrin, das Baudenkmal sei als historisches Dokument ernstzunehmen und zu bewahren. Tatsächlich kämpften in Geymüllers Brust aber zwei Seelen: die des konservierenden Historikers und die des vollendenden Künstlers. Während er bei der Kathedrale von Lausanne die Erneuerung des Dachstuhls aufs Schärfste kritisierte, träumte er von der Vollendung ihrer Türme – und dies auch noch nach der Jahrhundertwende, als Experten von solchen Abenteuern nichts mehr wissen wollten.

Wie Kristina Kröger im Katalog zeigt, rief es bei den Vollendungsgegnern auch Befremden hervor, dass er den Ausbau der Hohkönigsburg durch Bodo Ebhardt (durchgeführt 1900–1908) wortreich unterstützte. Für den Spätromantiker Geymüller mag eine Rolle gespielt haben, dass der Auftraggeber nicht, wie beim Wiederaufbau von Schloss Pierrefonds durch Viollet-le-Duc, ein Usurpator, sondern ein echter Kaiser war. Nie schwankte Geymüller aber in der Überzeugung, dass jedweder Entscheidung über das Schicksal eines Baudenkmals eine minutiöse Analyse vorherzugehen habe. Mit der Bauuntersuchung der gotischen Kirche Saint-François in Lausanne hat er ein Muster geliefert, das Albert Naefs als wegweisend geltender Bauuntersuchung des Schlosses Chillon voranging.

Fazit

So bescheiden die besprochene Geymüller-Publikation daherkommt – sie zeigt, wie wertvoll das Genre des Ausstellungskatalogs in seiner Verknüpfung von Dokumentation und Interpretation sein kann. Ohne auf eine erschöpfende Behandlung Anspruch zu erheben, fächert das Buch eine Vielzahl wissenschaftsgeschichtlich spannender Themen auf und regt zu weiterer Forschung an.

Andreas Hauser

* * * *