

WILHELM SCHLINK

Herman Grimm (1828–1901) Epigone und Vorläufer

Originalbeitrag erschienen in: *Aspekte der Romantik : zur Verleihung des „Brüder Grimm-Preises“ der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999* / hrsg. von Jutta OSINSKI und Felix SAURE. Kassel : Brüder-Grimm-Gesellschaft, 2001 (Schriften der Brüder-Grimm-Gesellschaft Kassel ; 32), S. 73-93

Wilhelm Schlink (Freiburg)

Herman Grimm (1828–1901)

Epigone und Vorläufer

Schon zu Lebzeiten galt Herman Grimm als eine widerspruchsvolle Figur. Nicht nur Verehrung, auch ein gerüttelt Maß Spott war im Spiel, wenn man ihn den ‘Sohn der Brüder Grimm’ nannte. Er war schwer einzuordnen, als Literaturhistoriker und Kunsthistoriker ebenso wie als Dichter, Schriftsteller und Kulturreformer. Heinrich Wölfflin, sein Nachfolger auf dem Berliner Lehrstuhl für Kunstgeschichte, meinte 1901 nicht ohne Basler Malice: „Grimm war von einer grandiosen Unabhängigkeit in seinen Meinungen und besaß immer den Mut, was er meinte, laut zu sagen.“¹ Nicht immer zu seinem Vorteil, möchte man hinzufügen; sein abschätziges Urteil über den Pergamonaltar erboste Jacob Burckhardt,² seine Zweifel an der Authentizität der Raphaels, welche die Berliner Museen ihr eigen nannten, erbitterten Wilhelm von Bode.³ Mit seinen kunstgeschichtlichen Entdeckungen hatte er kein Glück; der Basler ‘Giovannino’ war nun mal kein Leonardo, und das Relief ‘die Pest’ kein Michelangelo.⁴

¹ Heinrich Wölfflin: *Kleine Schriften 1886 – 1993*. Hrsg. von Joseph Gantner. Basel, Stuttgart 1946, S. 195.

² Werner Kaegi: *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band VI/2. Basel, Stuttgart 1977, S. 346.

³ Hermann Grimm: *Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte*. In: *Deutsche Rundschau* 66 (1891). S. 408.

⁴ Zum *Giovannino*: Herman Grimm: *Über Künstler und Kunstwerke* 1 (1865). S. 12. Jacob Burckhardt hatte das Gemälde als vermeintlichen Leonardo gekauft, sich aufgrund der Zweifel F.G. Waagens aber vom Bild getrennt (vgl. *Jacob Burckhardt: Briefe. Vollständige und krit. Bearb. Ausg. Mit Benützung des ahndschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt*. Band 3. Basel 1955. III, No. 239 bis 245). Zur *Pest* (vere: ‘Ugolino und seine Söhne’ von Perino da Vinci; vgl. *Poeschke: Skulptur der Renaissance*. Band II. München 1992, Tf. 240): Herman Grimm: *über Künstler und Kunstwerke* 1 (1865). S. 72.

Als Autor von Novellen und des Romans 'Unüberwindliche Mächte' genoss er vorübergehend Achtungserfolge; aber nicht einmal seine Nächsten trauten seiner Begabung als Poet. Bettina von Arnim, in deren Haus Grimm verkehrte und deren Tochter Gisela er 1859 heiratete, sagte es hinter vorgehaltener Hand am schärfsten: "er sei die Hoffart selbst, ... halte sich für den größten Dichter und benehme sich als solcher; da doch ihres Erachtens jenes Gedicht (seine Versdichtung 'Traum und Erwachen') überaus gebildet und fein, aber auch ganz leer und wirkungslos sei, man brauche nur anfangen es zu lesen, so höre man gleich, dass es die Langeweile anrufe, die denn auch sofort komme und zuhöre."⁵

Grimms Nachruhm gründet vor allem auf seinen literargeschichtlichen Werken. Seine 'Vorlesungen über Goethe' sind seit 1876 in regelmäßiger Folge immer wieder aufgelegt worden und gelten Vielen neben Victor Hehns 'Gedanken über Goethe' (1887) als das schönste und reichste Goethe-Buch des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts. Auch seinen Essay 'Goethe und Suleika', der Marianne von Willemer als Goethes Partnerin im West-östlichen Divan zu erkennen gibt, liest man nicht ohne Bewegung.⁶

Kaum jemand dürfte Grimm mehr bewundert haben als Rudolf Steiner; nicht nur dem Goethe-Interpreten und Herausgeber der Weimarer Sophienausgabe galt seine Bewunderung, sondern dem Mann, „dessen Seelenblick bis zur der schaffenden Geistigkeit reicht“⁷, der die Idee einer Geschichte der nationalen Phantasie zur Grundlage seines Denkens, seines Forschens und seiner Darstellung erhob. „Die Idee stand vor ihm“ – so schrieb Steiner 1913⁸ –, „drei Jahrtausende des abendländischen Geistesleben so zu verfolgen, dass sich überall zeigt, wie die alltäglichen, in der physischen Welt bestehenden Ereignisse und Tatsachen ihren eigentlichen Wert dadurch erhalten, dass sie durch Menschensinn und Men-

⁵ Varnhagen von Ense 1854, zit. bei Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker. Band 2: von Passavant bis Justi. Berlin 1965 (2. Aufl.; erstmals Leipzig 1921). S. 222,

⁶ Grimms Essay erstmals in: Preußische Jahrbücher 24 (1869). S. 1–21 (später in die '15 Essays, Erste Folge' aufgenommen). Dazu der Briefwechsel Marianne von Willemer–Herman Grimm unter dem Titel 'Im Namen Goethes' hrsg. von H.J. Mey. Frankfurt a. M., 1988.

⁷ Christoph Lindenberg: Rudolf Steiner. Eine Biographie. Stuttgart 1997. S. 199.

⁸ Vgl. Rudolf Steiners Vortrag in Berlin am 16. Januar 1913: 'Die Weltanschauung eines Kulturforschers der Gegenwart, Herman Grimm, und die Geistesforschung', wiederabgedruckt in: Rudolf Steiner: Gesamtausgabe. Bd. 62: Ergebnisse der Geistesforschung. Dornach 1960. S. 249–286; das Zitat dort S. 258.

schengeist in dasjenige umgewandelt werden, was die menschliche Seele erlebt, wenn sie bis ins Reich dessen hinaufsteigt, was nun Herman Grimm ‘die schöpferische Phantasie’ nannte. Für ihn war Geschichte gewissermaßen etwas ganz anderes als für alle anderen modernen Geschichtsbetrachter. Er war davon überzeugt, dass derjenige, welcher sich am treuesten an äußere Dokumente hält, im geringsten Sinne ein treues Abbild der Menschheitsentwicklung geben kann.“

Was Rudolf Steiner und mit ihm die Anthroposophie faszinierte und bis zum heutigen Tag fasziniert, war anderen ein Greuel. Vor allem die Kunsthistoriker, die Vertreter der Disziplin, die Grimm selbst auf einem der ältesten Lehrstühle vertrat, sprachen ihm jede Seriosität ab. In der Tat: Grimm war kein Kunstkenner; Reisen und Museumsbesuche waren seine Sache nicht. Alfred Lichtwark, der nachmalige Hamburger Museumsdirektor, musste in den 1880er Jahren konsterniert feststellen, dass Grimm noch nie Rembrandt-Radierungen im Original gesehen hatte, obwohl er der Museumskommission angehörte, in deren Obhut die Blätter lagen.⁹ Grimm war vor Kunstwerken, wenn er sie denn überhaupt ansah, ungeduldig; er vertiefte sich selten in die künstlerische Phänomene und nur oberflächlich in das Dargestellte. Was ihn interessierte, war das Arbeitspensum des Künstlers, sein Verkehr mit den Auftraggebern und Mächtigen seiner Zeit, vor allem aber die nationale Phantasie, die sich durch einen großen Meister zum allgemeinverständlichen und alle Zeiten überdauernden Kunstwerk gestaltete.

Das nannten Grimms Widersacher: die Kunstkenner und die Jüngeren unter den Museumsleuten, „schieren Kulturbrei“, eine „geistreiche Phrasendrescherei, der ernsthafte Kunststudien durchaus abgehen.“¹⁰ Sie hatten nicht unrecht: das Sehen, das Vergleichen, das Urteilen aus Anschauung kommt bei Grimm zu kurz; denn er ist Literat, – auch Kunsthistoriker. Künstlerbriefe und Lebensbeschreibungen von Künstlern sind ihm wichtig, aber das Kunstwerk bleibt ihm als Medium eigener Art verschlossen. Das machte es der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts so leicht, ihn zu vergessen. Als sein Nachfolger, Heinrich Wölfflin, die

⁹ Berichtet bei Waetzoldt, wie Anm. 5, S. 219.

¹⁰ Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891. Hrsg. von Irma und Gisela Richter. Baden-Baden 1960, S. 10 und 34 (die Zitate sind Äußerungen Jean Paul Richters über Anton Springer in Leipzig; sie treffen aber – cum grano salis – ebenso Herman Grimm, der S. 237 dieses Briefwechsels ausdrücklich genannt ist).

‘eigentlichen Fragen der Kunstgeschichte’ zum Gegenstand seines Nachdenkens und seiner Lehre erhob und schließlich eine ‘Kunstgeschichte ohne Namen’ forderte,¹¹ war es mit Grimms emphatischem Zugriff auf die historische Einbettung der ‘großen Künstler’ unwiderbringlich vorbei.

Trotzdem war Herman Grimm nicht der Langweiler, zu dem ihn die Geschichte der Kunstgeschichte abgestempelt hat.¹² Grimm war der erste auf dem Kontinent, der die Vorteile der Lichtbildprojektion erkannte und im akademischen Unterricht nutzte.¹³ Und keiner der deutschen Ordinarien hat so früh für’s Frauenstudium gekämpft, wie er; nicht einmal ohne Erfolg, zumindest Amerikanerinnen wurde von der Berliner Universitätskuratel zu Zutritt zu Grimms kunsthistorischen Vorlesungen gestattet.¹⁴ Grimms kämpferische Toleranz, oder besser gesagt: seine Feindschaft gegen aller Art unberechtigter Prerogative, ist ein Erbe seines Onkels Jacob. Dieser war in der Paulskirche 1848 dafür eingetreten, „dazs der adel als bevorrechteter stand aufhören müsse, dazs er künftig aus vorrechten heraustreten und in allen standesbeziehungen jedem andern gleich sein“ solle.¹⁵

Im Herman Grimms Roman ‘Unüberwindliche Mächte’. der 1867 erschien, stehen den Selbstzweifeln eines obsolet gewordenen Adels Alteuropas die Herzensfrische der Amerikanerin und die besonnene Leistungsfähigkeit des Amerikaners gegenüber. Von literaturwissenschaftlicher

-
- 11 Vgl. zu Heinrich Wölfflins neuer Position: Meinhold Lurz: Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie. Worms 1981, und: Heinrich Wölfflin: Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Hrsg. vom Joseph Gantner. Basel, Stuttgart 1982.
- 12 Es ist bezeichnend, dass über Herman Grimm als Kunsthistoriker seit 1921 (Wilhelm Waetzholdt, wie Anm. 5) kaum noch geschrieben worden ist. Jüngst immerhin ein informativer Artikel von Peter Betthausen in Metzler Kunsthistoriker Lexion. Stuttgart, Weimar 1999. S. 130-133.
- 13 Herman Grimm: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons. Erstmals in der Nationalzeitung 1892, wieder abgedr. in: Beiträge zur deutschen Culturgeschichte von Herman Grimm. Berlin 1897, S. 276–395. Dazu: Heinrich Dilly: Lichtbilderprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung. In: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Hrsg. von Irene Below. Gießen 1975. S. 153–172.
- 14 Herman Grimm: Weibliche Zuhörer in den Auditorien der Berliner Universität. In: Fragmente von Herman Grimm. Band 2. Berlin 1900. S. 254-374.
- 15 Jacob Grimm: Über Adel und Orden. Rede von 1848. In Jacob Grimm: Kleinere Schriften. Band 8. Gütersloh 1890. S. 439-443. Ähnlich äußerte sich Jacob Grimm erneut in seiner ‘Rede auf Schiller’ 1859. In: Jacob Grimm: Kleinere Schriften. Band 1. 2. Aufl. Berlin 1879. S. 375-399, bes. S. 394-395.

Seite wird Grimms unverhohlener Enthusiasmus für Amerika – das nie betreten hat – und für die Amerikaner – von denen er nur wenige Muster kannte – als ein Erbe Goethes abgetan; man denke an die Auswanderer in ‘Wilhelm Meisters Wanderjahren’ oder an Goethes Gedicht ‘Amerika, du hast es besser’.¹⁶ Ich sehe das anders; für mich hat Herman Grimms Suche nach lebensvoller Gegenüberstellung und Zusammenführung deutscher und amerikanischer Menschen viel von dem, was wenige Jahre und Jahrzehnte später Henry James in seinen Romanen beschäftigt. Ähnlich ist beiden die Tragik, die den Liebenden aus unterschiedlichen Kulturkreisen: der Alten und Neuen Welt, in Gestalt ‘unüberwindlicher Mächte’ entgegensteht. Grimm ist in seinem Thema, in seinen gesellschaftskritischen Beobachtungen und in seiner behutsamen Charakterisierung von Nationalcharakteren ebenso modern wie sensibel; man braucht nur die ‘Weltgeschichtlichen Betrachtungen’ aufzuschlagen, um zu sehen, wie primitiv und voreingenommen etwa Jacob Burckhardt über die ‘amerikanischen Culturmenschen’ urteilte, „welche auf das Geschichtliche, d.h. auf die geistige Kontinuität Großenteils verzichtet haben und Kunst und Poesie nur noch als Formen des Luxus mitgenießen möchten.“¹⁷

Grimm ist durchaus nicht der Goethe-Epigone, als der er so oft dargestellt worden ist, - schon gar nicht, wenn er als aufgeklärter und eloquenter Kunsthistoriker auftritt. Andere Kunstschriftsteller der Zeit mögen ihre Künstlermonographien bildungsbürgerpflichtbewußt mit einem Goethe-Zitat begonnen haben,¹⁸ – Grimm dichtet seine Einsätze selbst: „Von Raphael werden die Menschen immer wissen wollen. Von dem jungen, schönen Maler, der alle anderen übertraf. Der früh sterben musste. Dessen Tod ganz Rom betrauerte. Wenn die Werke Raphaels einmal verloren

16 Vgl. Helmut Kreuzer: Herman Grimmms ‘Unüberwindliche Mächte’. Deutschland und die Vereinigten Staaten in einem Adelsroman des bürgerlichen Realismus. In: Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Amerika – USA. Hrsg. von Sigrid Bauschinger, Horst Denkler und Wilfried Malsch. Stuttgart 1975. S. 205-217. Allgemein zu diesem Thema auch: Deutschlands literarisches Amerikabild. Neue Forschungen zur Amerikarezeption der deutschen Literatur. Hrsg. von Alexander Ritter. Hildesheim-New York 1977.

17 Jacob Burckhardt: Über das Studium der Geschichte. Der Text der ‘Weltgeschichtlichen Betrachtungen’ nach den Handschriften herausgegeben von Peter Ganz. München 1982. S. 284 .

18 Noch Georg Dehio beginnt seine ‘Geschichte der Deutschen Kunst’. Band 1. Berlin 1919, mit dem Goethe-Zitat „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“ (Faust 2. Teil, 1. Akt, am Ende von ‘Anmutige Gegend’).

sind, sein Name wird eingestrichelt bleiben in das Gedächtnis der Menschen“.¹⁹ Das ist nicht Goethes Sprachrhythmus und nicht Goethes Wortwahl; und noch viel weniger konnte es Goethes Absicht sein, die Person so hoch über ihr Werk zu stellen.

Soviel dürfte deutlich geworden sein: Grimm war ein interessanter und vielseitig interessierter Mann, den Neuerungen seiner Zeit aufgeschlossen, als Autor und Universitätslehrer von nicht zu unterschätzender geistiger Ausstrahlung. Mehr als 12.000 Seiten hat Grimm zu Lebzeiten publiziert; genug, um hier nur Wenige davon zu berühren. Den Kunsthistoriker möchte ich vorstellen, denn seit Wilhelm Waetzoldts Sammelwerk ‘Deutsche Kunsthistoriker’ von 1921 ist über diesen Aspekt der Grimm’schen Lebensarbeit – immerhin sein Hauptberuf – nicht mehr geschrieben worden. Aber auch hier werde ich das Gewicht mehr auf die früheren Jahre 1857–1873 – die Zeit von der ersten Italienreise bis zum Antritt der Berliner Professur – legen, als auf die späteren Jahrzehnte der Pflichterfüllung (und mitunter auch der Enttäuschungen) im gründerzeitlichen Berlin

Neigung und Begabung zum Kunsthistoriker sind beim jungen Herman Grimm nicht auszumachen. Wenn wir die Briefe und Tagebuchaufzeichnungen richtig deuten, war er ein kränklicher, hypochondrischer, seiner Umgebung oft zur Last fallender junger Mensch, der seine Minderwertigkeitsgefühle durch große Pläne und vorweggenommenen Beifall zu kompensieren suchte. Mit 23 Jahren brach er das Jurastudium, dem er nicht gewachsen war, ab und versuchte sich als Dramendichter. Aber auch hier blieb der Erfolg aus, und eine bloße Zulieferarbeit fürs ‘Deutsche Wörterbuch’ bot dem unsteten Herman keine Ersatzbefriedigung. Boden unter die Füße bekam er erst 1855/56 – nunmehr 28 Jahre alt –, als Beiträge aus seiner Feder immer regelmäßiger in Cottas Morgenblatt erschienen.

Es war die Form des Essays, die Grimms sprunghafter und assoziativer Denkweise entgegenkam und ihm erlaubte, bis zu fünf, wenn nicht gar sechs kulturpolitische und literargeschichtliche Anliegen auf einmal ins Auge zu fassen und miteinander zu verknäulen. Beiträge zur Kunst waren hier in der Minderzahl; unter den zehn Essays, die Grimm 1859 gesammelt herausgab, fallen nur zwei ins Gebiet der Kunstgeschichte: ‘Die Er-

¹⁹ Herman Grimm: Das Leben Raphaels. 3. Aufl. Berlin 1896. S. 1.

wartung des Jüngsten Gerichtes von Cornelius' und 'Raphael und Michelangelo';²⁰ das erste einer Art Freundespflicht dem alternden Nazarener und in Berlin um seine Freskenpläne betrogenen Maler zuliebe, das zweite jedoch ein wirklicher Wurf, mit dem der Dreißigjährige die Unabhängigkeit seines kunstgeschichtlichen Urteils zu erkennen gab. Schon der Titel ist souverän, denn 'Raphael versus Michelangelo' – nicht Raphael und Michelangelo hieß das kunstgeschichtliche Credo der Zeit. Jacob Burckhardt hatte es wenige Jahre zuvor im Cicerone am unbefangenen ausgesprochen: „Ganze große Sphären des Daseins, welche der höchsten künstlerischen Verklärung fähig sind, bleiben dem Michelangelo verschlossen. Alle die schönsten Regungen der Seele (statt sie aufzuzählen, genügt ein Hinweis auf Raphael) hat er beiseite gelassen; von all dem, was uns das Leben teuer macht, komm in seinen Werken wenig vor.²¹

Demgegenüber ist Grimm von jedem kunsthistorischen Vorurteil, von jeder idealistischen Norm frei. Er schreibt: „Sie trennen sich von der Menge der Sterblichen, sie führen ein eigenes Dasein... Eine irdische Unsterblichkeit lässt sie wie Lebende erscheinen Ich nenne Raphael und Michelangelo. Sie stehen nebeneinander wie Achill und Hercules, wie die kraftvolle Schönheit, die alles überstrahlt, neben der düsteren Gewalt, die alles überwindet, wie ein kurzer, sonniger Frühling neben einem langen Jahre, das im Sturm beginnt und unter Stürmen aufhört. Keines Künstlers Leben ist auch nur von ferne dem des Raphael an Glück zu vergleichen.“²² Michelangelo hingegen beleit „eines versagt, das Gefühl des Glückes. Er fühlte trotz allem, was ihm gelang, die Leere und Trübsal des menschlichen Lebens... Beide zusammen repräsentieren ihr Jahrhundert: Raphael den jugendlichen Übermut, die Fülle, die sonnige Frühlingsluft seines Lebens. Michelangelo die düsteren Gedanken, die unter alle dem schlummerten, die dunklen Kräfte.“²³

Das Bild der italienischen Renaissance, das Herman Grimm hier entwirft, ist ein zwiespältiges, ein doppelbödiges. Raphael und Michelangelo

20 Herman Grimm: Essays. Hannover 1859.

21 Jacob Burckhardt: Der Cicerone. Basel 1855. S. 871. Vgl. dazu Kaegi, wie Anm. 2, Bd. VI/2. S. 590f., der Jacob Burckhardt, den forschen Michelangelo-Kritiker von Herman Grimm, dem 'großen Männer-Verehrer' abhebt.

22 Herman Grimm: Raphael und Michelangelo. In: Herman Grimm: Raphael. Leben und Werk. Vollständige Ausgabe hrsg. von Woldemar von Seidlitz. o.Ö. und o.J.. S. 298/299 (die Zitatenkollage von Schlink).

23 Wie Anm. 22. S. 384f.

gelten ihm nicht als Erfüllung bzw. Zersetzung der Renaissance-Ideale, sondern als zwei komplementär zu verstehende Facetten des Zeitalter Julius II. und Leos X. Freilich, von einer kulturanthropologischen und werkanalytischen Ausdeutung der janusköpfigen Renaissance, wie sie Aby Warburg fünfzig Jahre später vorlegte, war Herman Grimm noch weit entfernt. Als er 'Raphael und Michelangelo' schrieb, hatte er noch keines ihrer Werke mit eigenen Augen gesehen. Lesefrüchte aus Vasaris 'Lebenserinnerungen der Künstler' von 1568, Guhls 'Künstlerbriefe' Baron Rumohrs 'Italienische Forschungen' aus den 1830er Jahren,²⁴ dazu etwas Florentiner und Römische Zeitgeschichte, – das war Grimms materielle Basis, und sie war beschämend schmal.

Für einen Essay mochte das genügen, denn nicht eine kritische Aufrechnung der Kunst Raphaels und Michelangelos, ihrer wechselseitigen Beeinflussung und ihrer bald unverbundenen, bald gebündelten kunsthistorischen Wirkkraft stand Grimm vor Augen, sondern ein Lebensbild zweier nach Anlage, Charakter, Lebensart, Weltanschauung, künstlerischer Intention und persönlichem Schicksal durchaus verschiedener, ja gegensätzlicher 'Großer Menschen'. Der Akzent des Essay liegt auf den beiden Malern, die vor allen anderen zu den 'Großen' zu rechnen seien: „Wo sie sich zeigen, fällt alles Licht auf sie allein, die anderen stehen im Schatten. Verwandt untereinander wie die Glieder einer unsichtbaren aristokratischen Familie stehen sie dicht zusammen in einer leuchtenden Wolke vor unseren Augen; die Jahrhunderte, die Nationalität trennen sie nicht, Raphael und Phidias reichen sich die Hände, Friedrich der Große steht uns nicht näher als Cäsar, Plato und Homer uns nicht ferner als Goethe und Shakespeare.“²⁵

Weniger Kunstreligion, als vielmehr Heldenverehrung ist es, was Herman Grimm in seinen Bann geschlagen hat. Das war zeittypisch, eine Reaktion gegen die gewaltige Sammeltätigkeit der späten Romantik, gegen die historischen und kunsthistorischen Überblickswerte eines Leopold von Ranke und eines Franz Kugler. Auch Burckhardt hatte um die Mitte des Jahrhunderts dem 'Alles gelten lassen' abgeschworen und sich vorge-

²⁴ Ernst Guhl: Künstler-Briefe. Band 1. Berlin 1853 (Hier Raphaels Briefe S. 112 -151, Michelangelos 166-260). Grimm betont wiederholt, dass er durch die Guhl'sche Briefedition zu seinen Michelangelo- und Raphaelstudien angeregt worden sei. Carl Friedrich von Rumohr: Italienische Forschungen. 3. Teil: Über Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen. Berlin 1831.

²⁵ Wie Anm. 22. S. 298.

nommen, „recht intolerant zu werden“ und nur mit den ‘primären Künstlern’ sich zu beschäftigen.²⁶ Aber Burckhardt wusste um die Relativität der ‘Historischen Größe’, dass diese eine zufällig zustande gekommene und zweifelhafte Quersumme aus Leistung, Chancen und Nachruhm sei.²⁷ wäre nicht Rubens schon dagewesen als der erste seiner Zeit, müsste von Dyck als ein primärer Künstler gelten.²⁸ Solche Skrupel kannte Grimm nicht. Mit Thomas Carlyle und Ralph W. Emerson, welche letzteren er persönlich kannte und verehrte,²⁹ war er überzeugt, dass über den Kanon der großen Männer gar nicht mehr zu rechten sei. Die Künstler, die den großen Männern zugerechnet werden dürften, „bringen Werke hervor, deren göttliche Schönheit unsere Sehnsucht befriedigt. Aber: ihre Werke verschmelzen mit den Schicksalen ihrer Personen, und das Verlangen der Menschheit, dies beides als ein unzertrennliches Ganzes anzusehen, ist so groß, dass man, wo die Nachrichten fehlen, aus den Werken selbst die persönlichen Erlebnisse des Künstlers rückwärts wieder abzuleiten sucht... Das ganze Volk liebt den großen Mann, es verehrt ihn, er soll kein bloßer Name sein; an tausend irdische Kleinigkeiten wird es immer wieder mit neuem Entzücken inne, dass dieser Mann wie alle anderen lebte, aß und trank, und indem es ihn herabzieht zu der täglichen Existenz des Tages, hebt es sich selbst empor zu ihm, mit dem es sich nun ganz und gar verbunden fühlt.“³⁰ Dies symbiotische Einverständnis zwischen dem Volk

26 Vgl. auch Herman Grimms von Heinrich Wölfflin kolportierten Ausspruch: „Nur mit den Männern ersten Ranges sich befassen, alles andere verlorene Zeit“ (zit. nach Heinrich Wölfflin: Autobiographie etc., wie Anm. 11, S. 72.

27 Jacob Burckhardt: Über das Studium der Geschichte, wie. Anm. 17, S 377 ff.

28 Jacob Burckhardt: Gesamtausgabe. Band XIV: Vorträge. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1933. S. 372 f.

29 Thomas Carlyle: Über Helden, Heldenverehrung und das Heldenthümliche in der Geschichte (Vorträge 1840). Aus dem Englischen übersetzt von Friedrich Bremer. Leipzig 1895; Ralph W. Emerson: Representative Men. 1856; dtische. Übers.: Repräsentanten des Menschengeschlechts. Leipzig 1895; Herman Grimm: Ralph Waldo Emerson. In: Ders.: Fünfzehn Essays. 1. Folge. Berlin 1884 (erstmalig ersch. 1861); Correspondence between R. W. Emerson and Herman Grimm. Ed. by Frederick William Halls. Boston, New York 1903. Vgl. auch: Le Mythe du Héros. Actes du colloque interdisciplinaire. Centre Aixois de Recherches Anglaises. 12-14 mars 1982. Aix en Provence 1982.

30 Herman Grimm: Raphael und Michelangelo, wie Anm. 22, S. 297. Weiter einschlägig zu den ‘großen Männern’ Herman Grimms ‘Leben Michelangelos’, der Anfang des 2. Kapitels.

und den Großen Männern herzustellen, ist die Aufgabe des Interpreten. Die Kunstwerke, die der Große Mann geschaffen hat, gelten diesem Bemühen jedoch als bloße Vehikel. Grimm weiß genau: „Wenn ich vor Raphaels Werken stehe, glaube ich ihn besser zu kennen als seine besten Freunde, die mit ihm waren.“³¹ Ihn – das heißt den großen Künstler, den großen Menschen, – nicht etwa seine Werke.

Es ist mir unklar, wann Grimm den Plan fasste, sich als Kunsthistoriker zu qualifizieren und sich um den neuzuschaffenden Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Berlin zu bemühen. So zielstrebig, wie er nach seiner Italienreise des Jahres 1857 ans Werk ging, sich als Kunstschriftsteller, Kunstkritiker und Kunsthistoriker einen Namen zu machen, möchte man annehmen, dass er seine Chancen früh erkannte, auch wenn er bis zu seiner Berliner Berufung im Jahre 1873 noch lange zu warten hatte.

Die Berliner Kompetenz in Sachen Kunstgeschichte und Kunstpolitik hatte seit den 1830er Jahren unbestrittenermaßen bei Franz Kugler gelegen. Als Kunstreferent im Preußischen Kultusministerium hatte er sich wiederholt und programmatisch zur sozialen Lage des Künstlers und zur notwendigen Reorganisation der Preußischen Armee der Künste verlauten lassen.³² Kaum war Kugler 1858 gestorben, nahm sich Grimm dieser Themen an. 1859 forderte er in einer Schrift ‘Die Akademie der Künste und das Verhältnis der Künstler zum Staate’³³ ein Ende der curricularen Gängelerei und der finanziellen Freistellung der angehenden Künstler durch den Staat: „Ein Künstler muss auf sich selbst basiert sein und auf das Publikum; ganz aus eigenem Entschlusse ergreift er sein Metier. Er tut es, weil er den Drang dazu fühlt. Darin allein liegt seine Berechtigung und Trost... Man setze hier jedoch an die Stelle des zweifelhaften Schicksals die geordnete Vorsorge des Staates, und die freie Thätigkeit dieser Männer wird unmöglich werden³⁴ ... Jeder Gedanke an eine künftige Un-

31 Herman Grimm, wie Anm. 22, S. 305.

32 Franz Kugler: Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben. In: Ders.: Handbuch der Geschichte der Malerei. Berlin 1837 (Schlussabschnitt); wiederabgedr. in: Ders.: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Band 3. Stuttgart 1854. S. 206 ff. Franz Kugler: Über den Pauperismus auch in der Kunst. In: Kunstblatt (1845). No: 71ff. Vgl. auch: Wilhelm Treue: Franz Theodor Kugler – Kulturhistoriker und Kulturpolitiker. In: Historische Zeitschrift 175 (1953). S. 483-526.

33 Herman Grimms nur 58 Seiten starke Schrift erschien im Verlag von Wilhelm Hertz, Berlin 1859, und fand weite Verbreitung.

34 Wie Anm. 33. S. 27.

terstützung muss den Schülern der Akademie genommen werden.“³⁵ Nur ein zweijähriges Grundstudium soll an der Akademie absolviert werden: „eine Schule, wo das freie Handzeichnen die Grundlage der technischen Bildung ist, Vorlesungen (in Geschichte, Kunstgeschichte und Literatur) die Grundlage der geistigen Ausbildung sind“. Kunst aber „wird als überhaupt nicht lehrbar auf der Akademie nicht gelehrt; für diejenigen, welche sich aus freiem Entschlusse zu Künstlern bestimmen, ist Gelegenheit da, sich in den Ateliers bedeutender Meister Rath und Belehrung zu holen.“³⁶ Hat Grimm mit seinen Vorschlägen etwas bewegen können? Nein, der in seinem Programm enthaltene Zynismus, den angehenden Künstler auf ein Spitzwegesches Dachzimmeridyll bzw. auf den Umgang mit einem knauserigen Publikum zu verweisen, war mit der allseits geforderten Fürsorgepflicht des Preußischen Staates für Kunst und Künstler nicht zu vereinbaren.

Es ist die Tragik aller Grimmscher Reformschriften gewesen – ob sie nun die Ausbildung des Künstlers³⁷, den Geschichtsunterricht an Gymnasien³⁸ oder die Reorganisation der Berliner Museen betrafen –, dass sie nicht ernst genommen wurden. Tatsächlich waren Grimms Reformvorschläge meist unausgewogen und keineswegs bis ins letzte der Realisierung durchdacht, stets aber mit einer Unzahl von Nebengedanken und Exkursen belastet. Sie waren eben Feuilleton, und kein ‘aide – mémoire’, das in Ministerien hätte zirkulieren können. Man las sie als unreife Glossen eines Weltfremden, als unzeitgemäße Aufmüpfigkeit aus den Häusern der Brüder Grimm und Bettinen von Arnims.

So war es schließlich eben doch die Kunstgeschichte allein, mit der sich Herman Grimm in Berlin eine Position aufbauen konnte. Eine Monographie über Michelangelo zu schreiben, war 1860 ein kühner Schritt und ein geschickter Schachzug; denn ein solches Buch gab es in deutscher Sprache bis dahin nicht. Nach dem Essay ‘Raphael und Michelangelo’ hätte Grimm ebenso gut mit einem Buch über Raphael debutieren können. Aber genau

35 Wie Anm. 33. S. 32.

36 Wie Anm. 33. S. 57f.

37 Vgl. Herman Grimm: Das zweihundertjährige Bestehen der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin (erstmalig in der Deutschen Rundschau 1896). In: Herman Grimm: Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte. Berlin 1897. S. 450 f.

38 Herman Grimm: Die deutsche Schulfrage und unsere deutschen Klassiker. In: Deutsche Rundschau (1889). Heft 5. Ders.: Vorschläge zur Neuordnung des Geschichtsunterrichtes an Gymnasien. 1891.

das wusste er zu vermeiden: sich in eine Reihe mit den bekannten Raphaelautoren Passavant, von Rumohr, Quatremère des Quincy und anderen zu stellen und sich an ihnen messen zu lassen. Grimm profilierte sich zwischen 1860 und 1865 lieber als kunstgeschichtlicher Bahnbrecher und als Kenner der italienischen Malerei, selbst in ihren Verfallszeiten.

Einer der originellsten und bizarrsten kunstgeschichtlichen Aufsätze, die ich aus dem dritten Viertel des 19. Jahrhunderts kenne, ist Grimms Essay über Carlo Saraceni,³⁹ einen 1585 geborenen Venezianer, der 1602 in Rom unter den Einfluss Caravaggios geriet. Der normativen Kunstgeschichte galten Caravaggio und die Caravaggisten als Gewissenlose und ordinäre Maler, als eine Gruppe, die der Kunsthistoriker ihrer langanhaltenden Wirkung wegen nennen müsse, vor der er das Publikum aber dringend zu warnen habe. Ich wüsste neben Herman Grimm niemanden, der so früh und so entschieden einem der 'geächteten' Barockmaler und mit ihm seiner Zeit kunstgeschichtliche Gerechtigkeit widerfahren zu lassen suchte.⁴⁰ Der Verfasser kommt gleich zur Sache: „Welchen Werth haben die Werke des Verfalls? Theoretisch gar keinen. Es ließe sich das auf's Schärfste durchführen. Stellen wir die Frage aber so: wenn ein Kunstfreund trotz dieser Werthlosigkeit sich der ernsthaften Beschäftigung mit ihnen widmete, womit würde er die Nützlichkeit dieses Studiums verteidigen? – Wie die Geologie nach der Beschaffenheit des Bodens forscht ohne Gedanken zunächst an dessen landschaftliche Schönheit oder seinen Werth für den Landbau, sondern wie sie nur das erkennen will was da ist und die Art und Weise seiner Veränderungen, so nimmt die Wissenschaft welche die Kunst als einen Theil der allgemeinen geistigen Arbeit ins Auge fasst, einen unparteiischeren Stand ein als die bloße Liebhaberei, die nur die Wünsche eines idealdenkenden aber trotzdem in sich beschränkten Einzelnen zu befriedigen sucht, und es gewinnt von diesem höchsten Gesichtspunkte aus auch der Verfall der Kunst Werth und inhaltliche Bedeutung ... Was wir heute haben, beruht ganz auf dem damals neu Entstehenden.“⁴¹

39 Herman Grimm: Carlo Saraceni (erstmal 1865). In: Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst. 2. Aufl. Berlin 1883. S. 103–150.

40 Auch Jacob Burckhardt entwickelte in den 1880er Jahren zunehmend Verständnis für die italienische Malerei des 17. Jhdts. In seinen Vorlesungsnotizen 'Neuere Kunst seit 1550' vermerkt er zu seinen knappen Hinweisen auf Carlo Saraceni ausdrücklich: „vergleiche den Essay von Grimm“.

41 Wie Anm. 39. S. 106f.

Man erwarte nicht, dass Grimm uns nun Gemälde Saracenis vor Augen stelle; er kennt sie kaum und gibt freimütig zu, nur zwei, drei Werke des Malers im Original gesehen zu haben. Einmal mehr sind es nicht die Kunstwerke, die der Autor in Betracht zieht, sondern die „Thätigkeiten eines Charakters, welcher Theilnahme verdient“. Immerhin sind es die Charaktere von Künstlern, die Grimm in diesem Zusammenhang nennt, und der positive Zug, der aus ihnen spricht, lässt aufhorchen: „wie anmuthig und auch wie großartig hat Bernini gebaut ... und welche Portraitbüsten sehen wir in Rom von seiner Hand.“⁴² Rom „trägt den eigentlichen Stempel durch die hand der Nachfolger Raphaels und Michelangelos, nämlich der Maler und Architekten des 17. und 18. Jahrhunderts.“⁴³ Dort entdeckt Grimm, dass die Werke des Verfalls oft von der innigsten Wahrheit beseelt sind.⁴⁴ So auch bei Caravaggio: „Im Gefühl, dass furchtbar gelogen werde, sollte er seine Kraft dem hergebrachten Zwange nicht unterwerfen.“⁴⁵ Grimm fehlten die Mittel und die Worte, die Geduld des Auges und ein kunstgeschichtlich geschultes Publikum, um den Reiz und die Leistung der italienischen Barockkunst an den Werken selbst zu demonstrieren. Aber er ist von ihnen ergriffen und weiß, dass ihnen von seinen Kollegen unrecht getan wird: „die Thätigkeit der Meister des Verfalls in ihrem gewaltigen Umfange entfaltete einen Reiz von Neuheit, dem ich mich nicht verschließen konnte.“⁴⁶ Seit den Tagen Wilhelm Heinses sind Kunstwerke des 17. Jahrhunderts so anerkennend nicht mehr gewürdigt worden.

Auch sein 1860 und 1863 in zwei Teilen erschienenenes ‘Leben Michelangelos’ schrieb Grimm gegen den Strom der Kunstgeschichte. Aber es fehlt diesem Buch die Frische der unverweilten Niederschrift und die Beharrlichkeit der Gedanken. Heinrich Wölfflin hat das Buch folgendermaßen charakterisiert: „Das ‘Leben Michelangelos’ war damals etwas Neues. Eine Künstlerbiographie mit dem Anspruch, den Helden persönlich dem Leser so nahe wie möglich zu bringen, und zugleich die ganze Gesellschaft der Zeitgenossen, seine Atmosphäre mit darzustellen, gab es noch nicht; und diese hier war geschrieben von einem Mann, der nicht nur Historiker

42 Wie Anm. 39. S. 109.

43 Wie Anm. 39. S. 116.

44 Wie Anm. 39. S. 114.

45 Wie Anm. 39. S. 119.

46 Wie Anm. 39. S. 114.

war, sondern Dichter, und dessen Sprache und Auffassung menschlicher Dinge an der Aufgabe von Roman und Novelle sich gebildet hatte.“⁴⁷ Das ist nobel geurteilt. Wölfflin verschweigt, dass Grimms Michelangelo auf weite Strecken dem eben erschienen Buch des Engländers John S. Harford, *The Life of Michael Angelo Buonarroti*, London 1857, paraphasierend und plagierend folgt, und sich damit die seit Reynolds, Flaxman und Füssli so lebendige und positive Michelangelo-Rezeption in England zunutze macht.⁴⁸ Wölfflin verschweigt auch, dass Grimm mit seinem ‘Michelangelo’ Nebenabsichten verfolgte, die der Stringenz des Buches Abbruch tun. Immer wieder kommt Grimm auf Peter Cornelius, den Nazarener, zu sprechen, - will in der Kunst Michelangelos seine, des Freundes, Wurzeln aufzeigen, und Cornelius zugleich mit Michelangelo ins Blickfeld des Publikums rücken. Unüberhörbar ist das kulturoptimistische Versprechen, das Grimm seinen preußischen Lesern macht: Athen – Florenz – Berlin, mit diesen Namen sollen die höchsten Kulturzustände der Menschheitsgeschichte aufgerufen werden: „Ihre Freiheit hat Athen und Florenz so groß gemacht. Athen übertrifft Florenz so weit, als die Griechen die Romanen übertrafen. Aber uns steht Florenz näher. Florenz lebt noch. Man wir ein fanatischer Florentiner im alten Sinne. Frei sind auch wir, wenn unserer Sehnsucht (gemeint ist die Sehnsucht nach der Deutschen Einigung) Genugthuung geschehen darf, selbständig und freiwillig.“⁴⁹ „So erweckt in uns das Studium der Geschichte nicht mehr Trauer über den Hingang schönerer Tage, sondern Gewissheit ihrer zukünftigen Erscheinung.“⁵⁰

Das Dritte schließlich, was Wölfflin unüberhörbar beschweigt: Grimms ‘Leben Michelangelos’ ist kein kunstgeschichtliches Buch. Wir finden allenfalls kurze, an chronologisch passender Stelle lustlos eingerückte Beschreibungen von Werken Michelangelos, – keine Werkanalysen, kaum

47 Heinrich Wölfflin, wie Anm. 1, S. 194.

48 John S. Harford: *The life of Michael Angelo Buonarroti*, with translations of many of his poems and letters, also memoirs of Savonarola, Raphael and Vittoria Colonna, in two volumes. London 1857 (second Ed. London 1858). Grimm erwähnte Harfords Buch nur beiläufig. Dieses erfuhr in Deutschland eine ausführliche Besprechung durch Gustav Friedrich Waagen in: *Deutsches Kunstblatt* 8 (1857). No. 46. (12. November 1857). S. 399–403

49 Herman Grimm: *Leben Michelangelos*. 2. durchgearbeitete Aufl. Hannover 1864. S. 6f.

50 Wie Anm. 49. S. 45.

Vergleiche. Ziemlich genau in der Mitte des Buches entringt sich dem Verfasser der Stoßseufzer: „Man ist zu wenig bekannt mit den Werken des Michelangelo.“⁵¹ Aber Grimm tut nichts, um diesen Missstand zu beheben. Ihn interessieren die Kunstwerke nur als persönliche Thaten des Künstlers, wobei dann tatsächlich alles, was mit ihrer Entstehung „auch im entferntesten in Zusammenhang steht, höhere Bedeutung gewinnt“. Der biographische Weg zum Kunstwerk interessiert, nicht das künstlerische Resultat. Ein Beispiel: Grimm handelt im 5. Kapitel des ‘Michelangelo’ vom Großen Ratssaal des Palazzo Vecchio in Florenz, an dessen einer Wand Leonardo die Reiter Schlacht (den Kampf um die Standarte) und gegenüber Michelangelo die Schlacht von Cascina (mit den badenden Soldaten) ausführen sollten:

„Er hatte so gut wie nichts gemalt bis dahin; die beiden Madonnen waren doch kaum zu rechnen. Diese Bilder, so ziemlich das Einzige das er zu Stande gebracht, konnten unter gewöhnlichen Umständen nicht genügen, um das Zutrauen zu erwecken, er werde jetzt ein kolossales Werk zu liefern im Stande sein, würdig, einem Gemälde Lionardo’s gegenüber gestellt werden. Und man traute es ihm dennoch zu! Lionardo, dem von Rechts wegen, wenn er seine Aufgabe würdig löste, die andere Wand hätte zufallen müssen, mußte sich gekränkt und gleichsam im Voraus auf’s ungünstigste beurtheilt sehn, denn sein Carton war fertig als Michelangelo den seinigen begann. Man räumte diesem für die Arbeit einen großen Saal im Spital der Färber zu Sant Onofrio ein. Einige Daten aus Rechnungen, die Gaye auffand, kommen hier sehr zu Statten. Am 31. Oktober 1504 erhält der Buchbinder Bartolomeo di Sandro sieben Liren für vierzehn Bogen bologneser Royalpapier zum Carton des Michelangelo; der Buchbinder Bernardo di Salvatore fünf Liren, um den Carton zusammen zu kleben, im December werden die Handwerker bezahlt, welche das Papier auf das Gerüst aufgespannt haben; auch findet sich die Rechnung des Apothekers für Wachs und Terpentin, womit man Papier tränkte das zu Fernstern dienen sollte. So sehen wir Michelangelo hier zeichnen, Lionardo dort malen, und Florenz nach innen und außen in zufriedenstellenden Verhältnissen. Niemals entwickelte sich die Blüthe der Stadt ruhiger als in jenen Tagen, nie hat die Kunst in Florenz Größeres gethan und Größeres verheißen als damals.“⁵²

Typisch Grimm! Er berichtet vom Auftrag und von der Konkurrenzsituation, wann der Karton geliefert, geklebt und aufgestellt wurde, er unterstellt, dass Leonardo wegen der Hinzuziehung Michelangelos gekränkt

51 Wie Anm. 49. S. 295.

52 Wie Anm. 49. S. 180f.

gewesen sei (wovon keine zeitgenössische Quelle etwas sagt), - aber es fällt kein Wort über Michelangelos Werk, das doch die bildende Kunst des 16. Jahrhunderts grundlegend verändern sollte; nicht einmal das Thema des Bildes ist genannt.

Grimms 'Leben Michelangelos' fand im deutschen Bildungsbürgertum ein treues und genügsames Lesepublikum. Die kunsthistorischen Kollegen äußerten sich aber unisono negativ. Jacob Burckhardt brummte in seinem Basler Hörsaal: „Was werden noch binnen der nächsten Jahrzehnte nordische Größenwahnler, Diftler und Halbnarren alles über Michelangelo zusammenschreiben? Bis auf einmal durch Weltschicksale solches und anderes Druckenlassen aufhört? Schon jetzt sind seine Hauptwerke zu Tode gesprochen fast wie der Laokoon.“⁵³ Oder in der 'Zeitschrift für Bildende Kunst' ein anonymer Rezensent aus Florenz: „Herman Grimms Michelangelo ist recht ein Buch für Florenz. Merkwürdig, was ihm für Irrthümer passiert sind! In der ersten Auflage beschreibt er den David Michelangelos, indem er seine beiden Arme schlaff herabhängend und die Rechte die Schleuder halten läßt. In der zweiten 'durchgearbeiteten' Auflage heißt es, dass der rechte, herabhängende Arm die Schleuder trägt, die linke, vor der Brust emporgehobene Hand dagegen einen Stein hält, als sei er im Begriff, denselben in die Schleuder zu legen. Beides ist verkehrt. Der linke, emporgehobene Arm trägt die über die Schulter geworfene Schleuder und die rechte herabhängende Hand umfasst den Stein.“⁵⁴

Grimms 'Leben Michelangelos' täuscht eine Vertrautheit des Verfassers mit den Personen, den Zeitläufen, der Politik und den Kunstwerken des 15. und 16. Jahrhunderts in Rom und 'Florenz vor, die näherer Kritik fast nirgends statthält. Auch versteht sich dieser nicht auf die sprachlichen und darstellerischen Qualitäten, die einen Gobineau oder einen Jacob Burckhardt auszeichnen. Sein Michelangelo ist weder ein packendes Zeitbild, noch ein beglückendes Künstlerleben. Statt dessen erfährt man

53 Jacob Burckhardt: Gesamtausgabe. Band III: Der Cicerone. Stuttgart, Berlin, Basel 1933. S. XXIVf. (nach Heinrich Wölfflin).

54 F.B.: Korrespondenz aus Florenz. In: Zeitschrift für Bildende Kunst 2 (1867). S. 52. Eine weitere herbe Kritik erfuhr Herman Grimm durch Carl Schnaase, der des Autors Umbenennung der beiden Duchi der Medicikapelle aufgrund der zeitgenössischen Quellen zurückwies; Carl Schnaase, In: Recensionen und Mittheilungen über Bildende Kunst, 3. Jgg. Wien No. 23 und 24. Dagegen Grimms Replik in: Herman Grimm: Über Künstler und Kunstwerke 1 (1865). No. 9/10. S. 172–207.

vor allem von der Mühsal und den Anstrengung des Lebens, gleichgültig, ob dieses von einem Papst, einem Condottiere oder einem Künstler gelebt wurde. Und nicht zuletzt spürt man die Anstrengung des Autors, der mit emphatischen Worten und überspannten Vergleichen – z.B. „eine ganze Symphonie von Beethoven liegt in Michelangelos Aurora“⁵⁵ – ein übersattes Bildungsbürgertum zu fesseln suchte.

Grimm wird gemerkt haben, dass sein ‘Leben Michelangelos’ an Maßstäben philologischer und historischer Disziplinen gemessen nicht als wissenschaftliches Werk gelten konnte. Daher war es ihm wichtig, mit seiner zweiten kunstgeschichtlichen Monographie, ‘Das Leben Raphaels’ (1872), ein Werk quellenkritischer Gelehrsamkeit vorzulegen. Die Anlage des Buches ist denkbar einfach: Vasaris Vita des Raffael von 1568 wird im italienischen Wortlaut wiedergegeben und dann abschnittsweise ins Deutsche übersetzt und ausführlich kommentiert. Über die ‘Schule von Athen’ kommt der Verfasser im ersten Anlauf nicht hinaus; erst mit der zweiten Auflage von 1886 geht Grimm auf Raphaels Spätwerk: die Kartons zu den Teppichen, Sixtinische Madonna und die Transfiguration ein. Wenn wir heute auf die Erstfassung von 1872 zurückblicken, müssen wir sagen: nicht die Quellenkritik – die der Essayist Grimm wenig professionell zu betreiben versteht⁵⁶ – qualifiziert den ‘Raphael’ zu einem Meilenstein der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert, sondern das unaufhörliche Insistieren des Autors auf der Notwendigkeit, die Zeichnungen Raphaels heranzuziehen, den Bildfindungsprozess des Künstlers mit ihrer Hilfe zu rekonstruieren.“ Auf Raffaels Handzeichnungen kommt es heute in erster Linie an. Nun wird es möglich, die Frage zu beantworten: wie die Gemälde dem Gedanken nach entstanden seien. Mit Staunen blicken wir in die wunderbare Werkstatt, die die Natur Raphael als ihrem schöpferischen Genossen gleichsam anvertraute“⁵⁷ In der Tat ist der Weg vom potentiellen Vorbild (etwa einem antiken Relief) über seine Nachzeichnung hin zur Kompositionsstudie, zur Figurenzeichnung und schließlich zum ausgeführten Gemälde ein faszinierender; Grimm geht ihn mit offenen Augen und mit schlichten, aber ausführlichen Bildbeschreibungen. Methodisch

55 Wie Anm. 49. S. 455.

56 Vgl. Anton Springers (damals Ordinarius in Straßburg) Kritik an Grimms Raphael in: Zeitschrift für Bildende Kunst 8 (1873). S. 65-80 und Grimms klägliche Erwiderung: Herman Grimm: Zur Abwehr gegen Herrn Prof. Dr. A. Springers Raphaelstudien, Berlin 1873.

57 Herman Grimm: Leben Raphaels, Berlin 1872. S. LXX.

arbeitet Grimm hier nicht wesentlich anders, als Raphaelforscher unserer Tage an das Corpus der Gemälde, Fresken und Handzeichnungen auch herangehen. Nur in einem Punkt hat sich Grimm verrannt: er kennt kaum eine der von ihm herangezogenen Zeichnungen im Original; er kennt sie nur von Photographien. „Raphaels Handzeichnungen liegen so gut wie unzugänglich [!] in den Sammlungen. Niemand durfte daran denken, aus den Handzeichnungen des Meisters das Wachstum seiner Gemälde klarzulegen. Mit dem Eintreten der Photographie ward dem ein Ende gemacht. Die Photographie setzt Jedermann heute in die Lage, Raphaels Werke kennenzulernen, als besitze man sie sämtlich als Eigentümer. Durch Sie ist die wahrhaft wissenschaftliche Behandlung, die bei der antiken Kunst Gypsabgüsse längst vermittelten, für die Moderne Kunst möglich geworden.“⁵⁸

Die Begeisterung für die Photographie war unter Kunsthistorikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts zeittypisch. Jacob Burckhardt hat sein halbes Vermögen in Photographien angelegt. Im Unterschied zu Herman Grimm wusste er aber, dass keine Ablichtung das Original ersetzt, keine Photosammlung von Museumsreisen entbindet, - vor allem realisierte er, dass die Beurteilung von Handzeichnung nach Autorschaft und Datierung so viel harterarbeitete Kennerschaft voraussetzt, dass der Allerweltskunsthistoriker seine Finger davon lassen sollte, schon gar angesichts bloßer Ablichtungen.⁵⁹

Grimms ‘Raphael’ ist bis heute ein kunstgeschichtlich wertvolles Buch geblieben. In den zehn Jahren, die es vom ‘Leben Michelangelo’ trennen, hat der Verfasser gelernt, dem Künstler und seinen Werken auf der Spur zu bleiben und nicht nur dem Leben des Großen Mannes und der Geschichte seiner Zeit entlang zu schreiben. Endlich ist er fähig, Kunstwerke intensiver anzuschauen und zu vergleichen, den Bildfindungsprozess des Künstlers zu rekonstruieren und zu begreifen; aber auch, seine Sprache so zu modulieren und fortzuentwickeln, dass er Bilder und Bildphänomene anschaulich vermitteln kann. Im ‘Leben Raphaels’ nutzt Grimm in größerem Maßstab eine Beschreibungshilfe, die nach seinem Tode mehr und mehr als verpönt galt, in unserer Gegenwart aber als Heiler vertrockneter

⁵⁸ Wie Anm. 57. S. LXVIII s.

⁵⁹ Wilfried Wiegand: Kunstgeschichte im Wohnzimmer. Jacob Burckhardt und die Photographie. In: Der Monat (1981). Nr. 278. S. 113-121.

Fachsprachen zu neuen Ehren kommt: die Methapher.⁶⁰ Friedrich Hebbel würdigte Grimm, den Schriftsteller, als einen Meister der Metapher; den Satz (aus der Novelle ‘Der Abenteurer’) „Es war, als wäre mein Körper eine große Kehle und die Welt eine große Faust, welche sie zuschnürte“, qualifizierte der als „die ungeheuerste aller Metaphern“.⁶¹ Ein besonders farbiges und anrührendes Bild entwirft Grimm, um uns den ‘Fischzug Petri’ aus Raphaels bekannter Serie der Teppichentwürfe nahezubringen:

„Wunderbar ist, was Raphael mit der bloßen Zeichnung hier geleistet hat; er lässt den See unter Gewölken sich ausspannen, die in der Ferne sich verlieren, und erweckt ein Gefühl von Einsamkeit und Verlassenheit in uns. Wenn wir Abends über ein Feld sehen, in dem wir fremd sind, und ein paar Vögel kommen herangeflogen, bis sie über unser Haupt hinweg in die Gipfel der Bäume sich einsenken, steigen Gedanken an Heimat und an Abende auf, wo man mit den Blicken einmal irgend etwas so suchte, das nirgends zu finden ist. Die Worte kehren uns in die Gedanken zurück: Jeder Vogel hat sein Nest, aber des Menschen Sohn hat nicht, da er sein Haupt hinlege.“⁶²

Auch den Künstler und sein Tun charakterisiert Grimm durch Metaphern: „Raphael schafft absichtslos wie die Natur. Eine Rose ist eine Rose, nicht mehr und nichts weniger; Nachtigallengesang ist Nachtigallengesang, Keine Geheimnisse sind da weiter zu ergründen.“⁶³

Über Herman Grimm abschließend zu urteilen, stürzt einen auch heute noch in große Verlegenheit. Er hat seine Zeit mit großer Hellsichtigkeit beobachtet, aber er war kein Realist; er war in vielem ein Träumer, aber er war kein Spätromantiker; er war in manchen seiner Schriften in interessanter, mitunter sogar ein origineller Kunsthistoriker, aber er hat die Disziplin auf ein Abstellgleich geführt. Wenn Jacob Burckhardt – nicht ohne Koquetterie – sagen konnte: „Wir haben keine Methode, jedenfalls

⁶⁰ Gottfried Boehm: Bildbeschreibung. In: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Hrsg. von Gottfried Böhm. München 1995. S. 38 ff.

⁶¹ Brüder Grimm: Briefwechsel mit Herman Grimm einschließlich des Briefwechsels zwischen Herman Grimm und Dorothea Grimm, geb. Wild. Hrsg. und bearbeitet von Holger Ehrhardt. Kassel 1998 (=Brüder Grimm: Werke und Briefwechsel, Kasseler Ausgabe, Briefe 1), S. 25 der Einleitung.

⁶² Wie Anm. 19. S. 116.

⁶³ Wie Anm. 19. S. 57.

nicht die der anderen,“ dann hätte man Grimm vorzuwerfen: er hatte gar keine Methode, nicht einmal die der anderen.

Wir spüren Herman Grimm einen fortgesetzten liberalen Zug aus dem Hause Bettinen von Arnims und dem Elternhaus an; auch als Kunsthistoriker ist ihm dieser Zug nicht fremd. Aber Grimms Hochmut, den Wölfflin darauf zurückführte, dass „der Mann das Gefühl hat, nicht als ganz vollwertig zu gelten“,⁶⁴ machte ihm viele Feinde, und seine assoziativ vagabundierenden Essays ließen die Fachkollegen an seiner Fachkompetenz zweifeln.

Was imponiert, ist seine ungeheuerere Aufnahmefähigkeit und Aufnahmebereitschaft, eine große, alle Fachgrenzen überschreitende wissenschaftliche und literarische Neugier, gepaart mit einem hohen Verantwortungsgefühl und menschlicher Größe. Das kam in den Jahrzehnten, über die ich sprach, weniger zum Ausdruck als in Grimms späterer Zeit. Aby Warburgs epochemachenden Aufsatz über „Sandor Botticellis ‘Geburt der Venus’ und ‘Frühling’“. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance“, 1893, verdankte der nicht wie Jacob Burckhardt mit einem freundlichen, aber nichtssagenden Billet, sondern unterzog sich der Mühe einer von Hochachtung und Zustimmung diktierten Rezension.⁶⁵

Grimm unterschied sich in auffälliger, aber liebenswerter Weise von seinem Nachfolger Heinrich Wölfflin, der das Lebensziel des Kunsthistorikers in der Selbstveredelung der eigenen Person, d.h. der solipsistischen Vervollkommnung seiner Perzeption, seiner stringenten Gedankenführung und seines sprachlichen Ausdrucks suchte. Gewiss, auch Grimm kannte keine falsche Bescheidenheit, wusste er sich doch den ‘Großen Männern’ nah. Aber nie kultivierte er eine so manische Ichbezogenheit, wie sie uns aus Wölfflins Tagebüchern anspricht; immer stellte er sich in den Dienst der Mitteilung, der Bildung, der Tagespolitik. Wenn der Kunsthistoriker Grimm wieder in unser disziplingeschichtliches Blickfeld tritt, dann auch deswegen, weil er einer der ersten war, die sich Gedanken über das Kunstgeschichtsstudium und über das Amt des Kunstgeschichts-Dozenten gemacht haben: mit welchen Anschauungshilfen soll eine Bildwissenschaft gelehrt werden? Sind zukünftige Fachleute oder interessiert Laien das Zielpublikum kunsthistorischen Unterrichts? Ist eine speziel-

⁶⁴ Heinrich Wölfflin, wie Anm. 11, Eintrag ins Tagebuch vom 29. Dezember 1889.

⁶⁵ Herman Grimm: Fragmente. Band 2. Berlin und Stuttgart 1900. S. 448–452.

le Kunstwissenschaft zu entwickeln oder soll Kunstgeschichte eine Hilfswissenschaft der Geschichte oder der Kulturwissenschaften sein?⁶⁶

Bewunderung und degout halten sich die Waage. Kürze, Zielstrebigkeit, sprachliche und gedankliche Verdichtung, Selbstkritik – das waren Grimms Tugenden nicht. Trotzdem hat er – ich zitiere Hermann Uhde-Bernays – „leichten Sinnes, mit Verantwortungsgefühl und vielem Anstand durch ein langes Leben die bedenkliche Mitgift getragen, Sohn und Erbe des geistigen Reichtums von zwei berühmten Vätern zu sein.“⁶⁷ Zu diesem oder einem ähnlichen Schluss sind all diejenigen gekommen, die ihren zweispältigen Eindruck von Grimms Person und Werk biographisch erklären wollten. Rudolf Alexander Schröder mutete sich sogar zu, Gedanken und Schriften Grimms in einen ‘rückwärts gewandten Teil des Erbes’ und einen ‘zukunftsweisenden Teil’ zerlegen zu können.⁶⁸ Für den Kunsthistoriker Grimm war die Erbmasse der Väter – wie ich zu zeigen versuchte – gering. Auf diesem Gebiet hatte er sich alles selbst zu erarbeiten; dass ihm nicht alles auf Anhieb gelang, macht ihn als wachen, aufmerksamen Begleiter und muten, wortgewaltigen Exponenten der jungen Disziplin umso interessanter.

Als hätte Herman Grimm das zwiespältige Urteil seiner ‘fortuna critica’ vorausgeahnt, schrieb er schon 1861: „Was kümmert mich, ob ich der Epigone einer verschwindenden Epoche bin oder der Vorläufer einer kommenden? Letzter Funke in der toten Asche oder erster Funke erwachender künftiger Gluthen?“⁶⁹

⁶⁶ 1865, in der Einleitung der von Herman Grimm selbst herausgegebenen Zeitschrift ‘Über Künstler und Kunstwerke’; 1869 im Aufsatz ‘Geschichte der Italienischen Malerei als Universitätsstudium. In: Preussische Jahrbücher 25 (1869). S. 156 ff.; 1891 in dem Aufsatz ‘Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte. In: Deutsche Rundschau 66 (1891). S. 390 ff.

⁶⁷ Hermann Uhde-Bernays: *Mittler und Meister*. München 1948 (=Gesammelte Aufsätze und Studien Bd. 1). S. 68.

⁶⁸ Rudolf Alexander Schröder: *Zum Bilde Herman Grimms*. In: *Die Neue Zeitung* (7. Januar 1953). Feuilleton.

⁶⁹ Herman Grimm: *Ralph Waldo Emerson*. 1861. Wiederabgedruckt in: *Herman Grimm: Fünfmaldreissig Essays*, o.J. und o.O. S. 443.