

*Erlebnisbegriff und Skioptikon.
Herman Grimm und die Geisteswissenschaften
an der Berliner Universität*

Die Folgen, die die deutsche Reichsgründung 1870/71 für die Entwicklung und das Selbstverständnis des Fachs Kunstgeschichte hatte, waren weitreichend. Wie den anderen historischen Disziplinen auch, schien der noch jungen Universitätsdisziplin von nun an eine ethische und erzieherische Aufgabe in der Ausbildung der kommenden Bildungseliten zuzukommen; eine Funktion, die der bis dahin oft kennerschaftlich oder universalhistorisch orientierten Kunstforschung nahezu unbekannt war. Die Kunstgeschichte war damit ein geeignetes Instrument für die inzwischen gewünschte nationale Identitätsbildung geworden, und es ist kein Zufall, dass der zweite kunsthistorische Lehrstuhl ausgerechnet 1871 an der Universität Straßburg, dem bildungspolitischen Prestigeprojekt des neuen Reiches, gegründet wurde.¹ Mit Blick auf diese veränderten Rahmenbedingungen beantragte auch die Philosophische Fakultät der Berliner Universität im Mai 1872 beim preußischen Kultusministerium die Reaktivierung des seit dem Tod von Gustav Friedrich Waagen verwaisten Extraordinariats. Dem vorausgegangen war ein Schreiben des Kronprinzen Friedrich Wilhelm an den neu berufenen Kultusminister Adalbert von Falk, das die Gründung eines Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Berlin anregte. Um den unzulässigen Eingriff in die Hochschulautonomie zu vermeiden, signalisierte von Falk der Philosophischen Fakultät, er werde dem eventuellen Ansinnen auf Einrichtung einer kunsthistorischen Professur mit Wohlwollen begegnen.² Das Kalkül des Kultusministers ging auf, denn die Fakultät reagierte mit Gründung einer Kommission,³ deren Gesuch Theodor Mommsen ausführlich begründete: Wenn in Bonn seit langem, in Straßburg seit einem Jahr und demnächst auch in Leipzig sogar Lehrstühle für Kunstgeschichte existierten, dürfe dem die Berliner Universität mit einem Extraordinariat nicht nachstehen. Gerade die Reichshauptstadt sei für eine solche Professur durch ihre Kunstschatze prädestiniert.⁴

1 Hierzu Rößler 2010.

2 Der Vorgang ist rekonstruiert bei Dilly 1979, S. 244.

3 Mitglieder waren die Historiker Theodor Mommsen und Johann Gustav Droysen, der Ägyptologe Richard Lepsius, der Archäologe Ernst Curtius sowie der Germanist Moritz Haupt. Vgl. Protokoll vom Mai 1872, in: HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, betreffend: die Anstellung von Professoren von 1863–1873, 1459, Bl. 371.

4 Ebd., Bl. 372 recto–373 verso: Schreiben der Philosophischen Fakultät (Handschrift von Theodor Mommsen) an Adalbert von Falk, o. D. [18.5.1872]. – Vollständiger Abdruck auf Grundlage der Abschrift in den Akten des Kultusministeriums bei Dilly 1979, S. 245–246.

In dem selben Schreiben skizzierte Mommsen ein methodologisches Profil des Lehrfachs, das er zugleich restriktiv einschränkte: Es könne nicht Aufgabe einer solchen Dozentur sein, Kunstkennner und Kunstforscher für Spezialstudien auszubilden. Eine »akademische Vertretung dieses Fachs« solle vielmehr »die einsichtige Kenntnis der Kunst und ihrer Entwicklung als Theil der allgemeinen Bildung fördern«. ⁵ Die Kunstgeschichte erhalte ihre Legitimation als universitäre Disziplin vor allem dadurch, ein »wichtige[r] und (...) allgemein gültige[r] Theil« der Kultur zu sein. ⁶ Mit dieser Rückbindung an die historischen und philologischen Wissenschaften hatte die Fakultät das projektierte Lehrfach bewusst von der Ära des Museumsmanns Waagen abgegrenzt. Gewünscht war eine Ergänzung des geisteswissenschaftlichen Fächerkanons und eine betont kulturhistorische Verfasstheit des Lehrangebots, nicht die kennerschaftliche, letztlich für die Museumslaufbahn bestimmte Ausbildung von Spezialisten. Geeigneter Kandidat für diese Aufgabe, heißt es weiter, sei der Privatdozent Herman Grimm, der bereits seit Winter 1870 Übungen und Vorlesungen anbiete, die »nach Inhalt und Form durchaus befriedigen. Auch mit der speciellen Anleitung durch Vorzeigung und Erleuterung der Kunstwerke hat er mit dem besten Erfolg begonnen.« ⁷

Mit dem 44-jährigen Publizisten Herman Grimm (1828–1901) hatte man einen der bekanntesten, aber auch einen der umstrittensten Kunsthistoriker vorgeschlagen. ⁸ Als Sohn von Wilhelm Grimm und Neffe von Jacob Grimm in Kassel, Göttingen und Berlin aufgewachsen, erhielt er u. a. Privatunterricht bei Leopold von Ranke. Als junger Mann verkehrte er im Salon von Bettina von Arnim, deren Tochter Gisela er 1859 heiratete. ⁹ Mit der betagten Marianne von Willemer, deren Co-Autorschaft an Goethes »West-Östlichem Diwan« er später aufdeckte, war er eng befreundet. Ebenso suchte er früh den Kontakt zu Peter von Cornelius, den er zeit lebens als den bedeutendsten Künstler des 19. Jahrhunderts verehrte – nach 1850 gewiss keine Selbstverständlichkeit, stieß doch dessen Kunst längst auf breite Kritik und teilweise sogar Ablehnung. ¹⁰ In der nachmärzlichen Phase des Realismus war damit Grimm gleich auf mehrfache Weise in die direkte Beziehung zu den letzten Ausläufern goethezeitlicher Kunst und Literatur getreten. Sein eigener forciertes Versuch, sich nach Beendigung des Jura-Studiums als Autor epigonal wirkender historischer Dramen zu etablieren, scheiterte jedoch angesichts mäßiger Bühnenerfolge. Seit 1855 wandte er sich daher verstärkt dem kulturhistorischen Essay zu. So entstand in Auseinandersetzung mit Ernst Guhls Quellenanthologie »Künstler-Briefe« von 1853 die Abhandlung »Raffael und Michelangelo«, die den Paragone zwischen den beiden

5 HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, betreffend: die Anstellung von Professoren von 1863–1873, 1459, Bl. 373 recto; bei Dilly 1979, S. 245.

6 HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, betreffend: die Anstellung von Professoren von 1863–1873, 1459, Bl. 373 recto; bei Dilly 1979, S. 245.

7 HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, betreffend: die Anstellung von Professoren von 1863–1873, 1459, bei Dilly 1979, S. 246.

8 Zur Würdigung Herman Grimms als Kunsthistoriker siehe vor allem Waetzoldt 1921/1924, Bd. 2, S. 214–239; Schlink 2001; Beyer 2006. Allgemein einführend vgl. Moritz 1986. Ferner: Strasser 1972 (mit problematischen Wertungen).

9 Zu der spannungsreichen Ehe mit Gisela und zahlreichen Detailinformationen zu Grimms Leben vgl. Mey 2004.

10 Vgl. Scholl 2009.

Künstlern in einem friedlichen Gegensatz auflöste. Auf der ersten Italienreise 1857¹¹ fasste er den Entschluss zur Niederschrift der monumentalen Biografie »Leben Michelangelo's«, deren erster Band 1860, im gleichen Jahr wie Burckhardts »Cultur der Renaissance in Italien«, erschien und bis zu Grimms Tod weitere zehn Auflagen erlebte.

Der »Michelangelo«, in dem Grimm nach Öffnung des Nachlasses zahlreiche neue Dokumente präsentieren konnte, begründete seinen Ruhm als Historiograf und Kunsthistoriker. Zahlreiche Aufsätze zur Kunst- und Literaturgeschichte sollten in den 1860er Jahren folgen. Innovativ wirkte die Gründung der Zeitschrift »Über Künstler und Kunstwerke« 1865/66, die Grimm in zwei Jahrgängen fast im Alleingang mit Beiträgen bestritt. Die in Format und schlichter typografischer Gestaltung an Goethes »Propyläen« erinnernde Zeitschrift enthielt als erstes kunsthistorisches Periodikum fotografische Abbildungen. 1868 konnte der 40-jährige Grimm in Leipzig *sine examine*, d. h. in Anerkennung bereits erbrachter wissenschaftlicher Leistungen, zum Dr. phil. promovieren. 1870 reichte er den Antrag auf Habilitation für Neuere Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät der Berliner Universität ein, die auf Grundlage eines Gutachtens des Archäologen Ernst Curtius und eines Vortrags über das Nachleben der Antike bei Raffael am 22. Oktober angenommen wurde.¹² Curtius und Mommsen waren es auch, die in der Folgezeit die Berufung des Privatdozenten Grimm in enger Abstimmung mit diesem vorantrieben.¹³ Die Strategie ähnelte dem Vorgehen, das zwölf Jahre zuvor in Bonn zur Berufung von Anton Springer geführt hatte. Bezugnehmend auf die schon bestehende Lehrtradition forderte man ein Extraordinariat, verknüpfte dies mit dem Vorschlag eines hiesigen Kandidaten und hoffte auf die spätere Aufstockung zu einem Lehrstuhl. Doch es kam anders. Vermutlich durch den erneuten Eingriff des Kronprinzen wurde Grimm zum 12. Mai 1873 direkt auf einen Lehrstuhl berufen.¹⁴ Diese Hausberufung unter Umgehung der Zwischenstation des Extraordinariats blieb für viele Jahre an der Berliner Universität eine Ausnahme.¹⁵

Zieht man eine Bilanz über die ersten 27 Jahre des Berliner Lehrstuhls, so sind die wesentlichen institutionsgeschichtlichen Aspekte der Ära Grimm schnell erzählt: Seit dem Wintersemester 1873 hielt Grimm meist vier Mal wöchentlich eine Vorlesung allgemeinen Inhalts wie etwa »Geschichte der modernen Kunst« (WS 1873/74), »Geschichte der neueren Kunst und Cultur von den Anfängen bis auf unsere Zeit« (WS 1876/77) oder »Geschichte der europäischen Kunst und Kultur von Dante bis Shakespeare« (SS 1888), die er durch Übungen ergänzte.¹⁶ Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Lehrstühlen ist auffallend, dass Grimm in Forschung

11 Vgl. Mey 1981.

12 Vota von Ernst Curtius (ausführlich) und Theodor Mommsen für die Fakultätssitzung vom 30.6.1870, in: HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin betreffend: die Habilitation der Privatdocenten 1867/68 bis 1873, 1208, Bl. 218 recto–219 verso.

13 Vgl. Briefe Grimms an Theodor Mommsen vom 18.3.1870 (Nostrifikation von Grimms Dokortitel); 12.5.1870; 14.5.1870 (Habilitation); 28.5.1870 (Diskussion einer Berufung), in: SBB PK, Nl. Mommsen 39. – Mommsen half sogar bei der lateinischen Abfassung von Grimms Habilitationsgesuch und Lebenslauf.

14 Dilly 1979, S. 246. Vgl. auch Grimm 1891, S. 391.

15 Lenz 1918, S. 357. Dilly 1979 macht dafür Grimms gute Kontakte zum preußischen Hof geltend. Mit Mommsen und Curtius im Hintergrund verfolgte jedoch Grimm eine offenbar mehrgleisige Strategie.

16 Vgl. die entsprechenden »Verzeichnisse der Vorlesungen« der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.

und Lehre mediävistische Ansätze¹⁷ nahezu ausklammerte und auch der Architekturgeschichte keinerlei Bedeutung beimaß. Zeittypisch sind hingegen Lehrangebote quellenkundlicher Natur, so etwa die kritische Einführung zu Vasari oder Übungen anhand von Reproduktionsgrafik. Aufgrund einer beengten Raumsituation hielten sich die kunsthistorischen Vorlesungen konstant bei einer Hörerzahl von ca. 40 Personen. Nach dem Umzug in den Hörsaal 26¹⁸ stieg die Zahl der Teilnehmer in den 90er Jahren auf etwa hundert an, was sicher auch auf die Attraktivität des seit 1892 installierten Skioptikons zurückzuführen ist. Ab 1875 war der Lehrstuhl mit einem Seminarapparat ausgestattet, der wie in Bonn mit jährlich 300 Mark budgetiert war und 1890 nach Grimms Forderung von 3000 Mark und Rücktrittsdrohung auf 900 Mark erhöht wurde.¹⁹ Von geringem Erfolg war die Ausbildung junger Kunsthistoriker. Nach eigener Angabe hatte Grimm in den ersten zwanzig Jahren des Lehrstuhls nur »ein oder zwei« Personen zum Doktor der Kunstgeschichte promoviert und einige Nebenfachprüfungen abgenommen.²⁰ Die Versuche, jüngere und vielversprechende Talente wie August Schmarsow oder Henry Thode zu habilitieren und an seinen Lehrstuhl zu binden, scheiterten. Carl Frey, der sich bei Grimm 1883 habilitiert hatte, nahm seit 1887 eine außerordentliche Professur ein, die neben den Verwaltungsaufgaben zunehmend auch das Lehrdeputat des gesundheitlich angeschlagenen Ordinarius übernahm. Adolph Goldschmidt habilitierte sich im Jahr 1892. Grimms Widerwille und angebliche Behinderung des Habilitationsverfahrens hatte womöglich antisemitische Ursachen,²¹ allerdings wird man ebenso das mediävistische Profil Goldschmidts sowie dessen Promotion bei Grimms Intimfeind Anton Springer in Leipzig – dieser war erst kurz zuvor verstorben – als Faktoren anführen müssen.²²

Ganz den ursprünglichen Vorstellungen der Fakultät entsprechend, hat Grimm zeitlebens die Auffassung vertreten, dass die Kunstgeschichte nur in strikter Verbindung mit der Geschichte und anderen historischen Disziplinen wie den Philologien und der Archäologie gelehrt werden könne. In einer scharf geführten Kontroverse mit Wilhelm Bode bezeichnete er das Fach als »historische Hilfswissenschaft«, die ausschließlich mit der »Unterlage historischen

17 Zu den Anfängen einer kunsthistorischen Mediävistik an den deutschen Universitäten vgl. Brush 1996.

18 Grimm an Althoff, Berlin, 14.10.1884, 16.10.1884, 6.11.1884, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58.

19 Grimm an Althoff, Berlin, 4.5.1888, in: ebd. Der mit Berlin vergleichbare, ebenso dem Preußischen Kultusministerium unterstellte Bonner Apparat war bis zur Emeritierung Justis 1901 konstant mit dem Etat von 300 Mark ausgestattet. Den bestausgestatteten kunsthistorischen Apparat besaß die Universität Leipzig. Grimm verhinderte den Vorschlag Althoffs, in Leipzig Erkundungen darüber einzuziehen, da die Leipziger Zeitungen berichten würden, es habe sich die preußische Regierung an Springer gewandt, »damit nach diesem Muster ein ähnliches Institut in Berlin eingerichtet würde«. Grimm an Althoff, Berlin, 5.5.1888, in: ebd.

20 Grimm 1891, S. 391. Zu den Promotionen bei Grimm um 1900 vgl. die Auswertung von Simone Schweers im vorliegenden Band.

21 Goldschmidt 1989, S. 92–98.

22 Vgl. hierzu zeitnah Grimm an Althoff, Berlin, 4.1.1892, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58: »Wir brauchen Leute, die ausserhalb der großen Clique stehen, welche in Leipzig und Straßburg centralisiert war.« Gemeint sind Anton Springer und Hubert Janitschek, die bis zu ihrem Tod 1891 bzw. 1893 zahlreiche Schüler promovierten. Grimms Hass auf Springer steigerte sich spätestens nach dessen Rezension des »Leben Raphaels« zum regelrechten Verfolgungswahn. Er führte u. a. dazu, dass Springer nur politische Aufsätze in den »Preußischen Jahrbüchern« veröffentlichen konnte und Grimm als Berater der Redaktion die Rezension von Springers kunsthistorischen Werken zu verhindern suchte. Vgl. Grimm an Julian Schmidt, Rom, 16.2.1876, in: SBB PK, Nl. Julian Schmidt, 215.

und philologischen Wissens« zu praktizieren sei.²³ Abschweifungen in die Literaturgeschichte waren ein fester Bestandteil der Vorlesungen, und es ist bezeichnend, dass das erfolgreichste und wissenschaftsgeschichtlich bedeutendste Werk aus der Zeit des Ordinariats seine öffentlichen Goethe-Vorlesungen vom Wintersemester 1874/75 sind, die erstmals 1877 erschienen. Sieht man von Überarbeitungen ab, stammen dagegen die beiden Biografien zu Michelangelo und Raffael aus der Zeit vor der Professur. War das »Leben Michelangelo's« von der Kritik noch positiv aufgenommen worden, signalisierte die im Jahr der Berufung erschienene Raffael-Monografie das Fanal eines wissenschaftlichen Ansehensverlusts, der auch nicht durch zwei spätere komplette Überarbeitungen aufzuhalten war: »Eine so grenzenlose Flüchtigkeit in allen Einzelheiten, einen so geringen Ernst in der Forschung (...) haben wir nicht erwartet. Die meisten Fehler des Verfassers wurzeln in seiner Unfähigkeit, auch nur einen einzigen seiner Einfälle, und wäre er noch so nichtssagend oder thöricht, zu opfern«,²⁴ schrieb Anton Springer im Frühjahr 1873, wohl auch mit dem Hintergedanken, damit Grimms Ruf an die Berliner Universität in letzter Sekunde verhindern zu können.²⁵

Die Reaktion Springers ist keine Ausnahme. Die Liste von Seltsamkeiten, überraschenden Interpretationen oder wissenschaftlichen Fehlschlägen war schon zur Zeit der Berufung lang.²⁶ Auf die scharfe Kritik Karl Schnaases stieß der Vorschlag, die Namen der beiden Medici-Herzöge auf Michelangelos Grabmälern in der Neuen Sakristei von San Lorenzo zu vertauschen:²⁷ Die traditionell als Giuliano de' Medici geltende Figur deutete Grimm als die Darstellung von dessen Onkel Lorenzo, den Lorenzo wiederum als Giuliano, da die Figur nicht etwa melancholisch sinniere, sondern Giuliano in seiner Eigenschaft als Oberkommandierender der päpstlichen Truppen auf seine Soldaten heruntersehe. In seiner Zeitschrift »Über Künstler und Kunstwerke« präsentierte Grimm 1865 der erstaunten Öffentlichkeit die Fotografie eines Kruzifixes, dessen rückseitige Signatur »AD« ihm ein Beleg für Dürers Tätigkeit als Bildhauer schien.²⁸ In derselben Zeitschrift erschienen auch neue Dokumente zu Raffael, die der Herausgeber in faksimilierter Form aus Rom erhalten hatte und die bereits 1872 als moderne Fälschungen entlarvt wurden.²⁹ Die Kontroversen, die Grimm öffentlich mit Anton Springer, Carl Schnaase, August Reichensperger und Wilhelm Bode ausfocht, konnten sich von der Replik zur Duplik, von der

23 Grimm 1891, S. 391, 392.

24 Springer 1873, S. 79.

25 Es gibt Indizien dafür, dass Teile der Fakultät ursprünglich Springer nach Berlin berufen wollten. Grimm schreibt in Zusammenhang mit der Rezension zum »Leben Raphaels« an Mommsen: »Dass es darauf abgesehen war, Springer, über Leipzig, nach Berlin zu promoviren, ist jetzt wohl klar. Ich möchte wissen, wieviel der gute alte ehrliche Olsh[ausen] davon gewusst hat.«, Florenz 10.3.1873, in: SBB PK, Nl. Mommsen 39. – Eine Woche später begrüßt Gustav Freytag Springers Berufung nach Leipzig, wenngleich er ihn lieber in Berlin gesehen hätte: »Jetzt wird Hermannchen Grimmchen die nächste junge Generation Preußens lakieren. Es ist wahr, die Preußen habens nicht um Sie verdient. Aber um welchen Einzelnen haben sie es denn verdient?«, Freytag an Springer, 17.3.1873, zit. n. Zobel-titz, Fedor von: Freytag und die »Grenzboten«. In: Vossische Zeitung, Nr. 240, 23.5.1923.

26 Weitere Beispiele bei Schlink 2001, S. 73.

27 Grimm 1860/1863, Bd. 2, S. 62. Die daran anschließende Kontroverse mit Carl Schnaase ist abgedruckt in: Grimm 1865/1867, Bd. 1, S. 171–207.

28 Grimm 1865/1867, Bd. 1, T. V, S. 205. Bei dem abgebildeten Kruzifix handelt es sich nicht um eines der zahlreichen plastischen Werke nach Dürers Druckgrafik. Zu diesem Problem vgl. Dürers Verwandlung 1982.

29 Grimm 1865/1867, Bd. 1, S. 214–231. Die in deutscher Übersetzung publizierten Dokumente stammen aus einer

Duplik zur Triplik steigern. Sie zeigen nicht nur, wie empfindlich Grimm auf Kritik reagierte und wie schnell er die Intrige witterte, sondern auch, wie sehr er um seine wissenschaftliche Reputation besorgt war.

Der weitgehend innerdisziplinären Isolation steht gegenüber, dass Grimm in der Berliner Wissenschaftslandschaft enge Verbindungen zu namhaften Professoren, Journalisten und einflussreichen Regierungsbeamten unterhielt.³⁰ Neben Ernst Curtius und Theodor Mommsen gehörte fast die gesamte geisteswissenschaftliche Elite zu seinem Freundeskreis: Wilhelm Dilthey und den Germanisten Wilhelm Scherer kannte Grimm bereits seit den 1860er Jahren, beide waren nach Zwischenstationen an die Berliner Universität zurückgekehrt (1882 bzw. 1878). In dem Historiker Heinrich von Treitschke fand Grimm einen Freund, mit dem er die Vorstellung von den großen Männern, die Geschichte machen, teilte. Hinzu kamen der einflussreiche Literaturkritiker Julian Schmidt und der seit 1883 im Kultusministerium tätige und allmächtige Ministerialrat Friedrich Althoff, mit dem Grimm über den amtlichen Schriftverkehr hinaus auch private Kontakte unterhielt.

Im Folgenden soll Grimms Verständnis von Kunstgeschichte im Kontext der ihm spezifischen ideengeschichtlichen Zusammenhänge und in der Wechselwirkung mit den Nachbarwissenschaften skizziert werden. Angestrebt wird eine Konstellationsanalyse, die Grimms methodischen Standpunkt innerhalb der geisteswissenschaftlichen Diskussionen der Berliner Universität verortet. Scherer, Dilthey und Grimm pflegten eine öffentliche akademische Diskussionskultur durch gegenseitige Rezensionen; in den 1860er Jahren waren sie führende Mitglieder im sogenannten Selbstmörderklub,³¹ einem Stammtisch von meist mittellosen Privatdozenten. Grimm, der besonders enge Beziehungen zu Scherer unterhielt,³² war Pate von dessen Sohn Herman Scherer. Zu Dilthey scheinen die Beziehungen unregelmäßiger gewesen zu sein, doch verdankte ihm Grimm u. a. den Kontakt zu Jacob Burckhardt, mit dem er 1868 in Basel »innig verquickt mit Dilthey« zusammentraf.³³ Grimms Briefe an Friedrich Althoff belegen, dass sich nach Diltheys Berufung auf das Berliner Philosophieordinariat die freundschaftliche Beziehung im Rahmen der Berliner Salonkultur erneuerte. Auch wenn die methodischen Positionen Grimms, Scherers und Diltheys teilweise voneinander divergieren, wäre die Entstehung von Grimms methodologischen Auffassungen nicht ohne dieses Beziehungsgeflecht denkbar.³⁴

römischen Fälscherwerkstatt der 1860er Jahre und waren Grimm von Franz von Kühlen (1794–1872), einem Cornelius-Schüler, vermittelt worden. Siehe hierzu Shearman 2003, Bd. 1, S. 26–34, Bd. 2, S. 1492–1500.

30 Zu Grimms taktischem Manövrieren siehe auch Dilly 1979, S. 246–248.

31 Rothacker 1920, S. 137.

32 Eine Edition des Briefwechsels zwischen Grimm und Scherer wird gegenwärtig von Hans-Harald Müller vorbereitet.

33 Grimm an Scherer, Freiburg, 1.9.1868, in: Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Nl. Wilhelm Scherer, 449. Bericht vom Aufenthalt in Basel: Dilthey »und Kiessling assistirten der gemüthlichen Kneiperei (...) und bildeten sich ein es sei ihr Werk, während ich doch nichts that als heimlich zu pfeifen wie ich wünschte dass B. tanzte. (...) Er ging auf meine Raphaelarbeit (vorzuhabende) sehr herzlich ein und fühlte wohl worauf es ankomme.«

34 Zur allgemeinen Einordnung und Ergänzung der nachfolgenden Überlegungen, die sich hier auf Grimms kunsthistorisches Profil konzentrieren, verweise ich auf die beiden Aufsätze von Kindt/Müller 2000 und 2001.

Biografik und Philologie

Die Geschichtsschreibung der kunsthistorischen Disziplin hat die erste Auflage des »Leben Raphaels« (1872) bislang kaum berücksichtigt. Das ist um so erstaunlicher, als der Vorwurf gegen Grimms Unwissenschaftlichkeit oft von der oben erwähnten scharfen Rezension Springers ihren Ausgang nimmt. Dass es sich hierbei weniger um eine romanhaft ausgeschmückte Künstlerbiografie, sondern um das ambitionierte Projekt handelt, die Kunstgeschichte an die methodischen Standards der Philologie sowie an die aktuelle geisteswissenschaftliche Diskussion zu binden, wurde bei aller Kritik übersehen. Auch die Wirkungsgeschichte des Werks innerhalb der Kunstwissenschaft ist nicht ohne Relevanz. So hat der junge August Schmarsow methodische Impulse und Erkenntnisse Grimms in seine Arbeiten zu Pinturicchio übernommen.³⁵ Vor dem Hintergrund der Diskussionen mit Dilthey und Scherer wird das methodische Profil des »Leben Raphaels« besonders deutlich: Die germanistische Forschung hat darauf hingewiesen, dass der Kreis um Dilthey, Grimm und Scherer in den 1860er Jahren nach sinnvollen methodischen Ergänzungen zu den mechanistischen Erklärungsmodellen des Empirismus suchte.³⁶ Grimm bringt diese gemeinsame Position anhand der in deutschen Intellektuellenkreisen viel diskutierten »Geschichte der Zivilisation in England« von Henry Thomas Buckle auf den Punkt:³⁷ Die positivistische Auffassung Buckles »begrift und erklärt nur, was sich auf das Leidende in der Natur im Menschen bezieht, verfehlt wird seine Behandlung, sobald sie sich auf das Handelnde, Producirende erstreckt. Denn hier kommen wir mit der naturgeschichtlich vergleichenden Beobachtung allein nicht mehr aus.«³⁸ Ein mechanistisches Modell von Kulturentwicklung reicht somit nicht aus, um die Triebkräfte menschlicher Tätigkeit zu erklären. An diese Überlegung anknüpfend, vollzog sich für Grimm und sein Umfeld die erkenntnistheoretische Aufwertung der biografischen Gattung. In der Konzentration auf das Subjekt und dessen Lebenszusammenhang sollten sich die methodischen Ansätze synergistisch bündeln, dies u. a. mit der Zielführung, historische Personen nach ihren Handlungsweisen konkret zu erfassen. Damit kam der wissenschaftlichen Biografie die Aufgabe zu, die historischen Disziplinen auf ein anthropologisches und psychologisches Fundament jenseits spekulativer, faktizistischer und monokausal-mechanistischer Erklärungsmodelle zu stellen. Als Medium der exakten Quellenkritik und genetischen Rekonstruktion von Handlungen sollte sie die menschliche Natur in ihrer Komplexität erschließen und dadurch methodische Reduktionismen vermeiden.

Mit der Aufwertung der Biografik als erkenntnisleitende Form der Geisteswissenschaften korrespondierte ein weiterer methodischer Impuls: Für Scherer war vor allem die Textkritik, die Königsdisziplin unter den Philologien, der integrale Bestandteil des Wissenschaftsverständ-

35 Vgl. z. B. Grimm 1872, S. 68–73 und Schmarsow 1880, passim: Schmarsow bezieht sich auf Grimms Beobachtung, dass sich Pinturicchios Fresken in der Dombibliothek in Siena zu den (Raffael zugeschriebenen) Entwurfszeichnungen ikonografisch ungenau verhalten. Springer, bei dem Schmarsow einige Semester in Leipzig gehört hatte, schreibt: »Schmarsow ist nach seiner Schrift zu schliessen, ein Schüler H. Grimm's. Er dankt demselben nicht nur zahlreiche und wichtige Anregungen, sondern befolgt auch genau dessen Methode und bemüht sich selbst in der Schreibweise ihm nahezukommen.« Springer 1881, S. 396.

36 Kindt/Müller 2000, S. 702–705.

37 Vgl. hierzu Riedel 1971; Fuchs 1994.

38 Grimm 1883, S. 156.

nisses.³⁹ Gemeint ist die Reinigung literarischer Texte von Fehlern mittels des Vergleichs sämtlicher überlieferter Varianten, um einen unverfälschten Urtext zu rekonstruieren; ein editionsphilologisches Verfahren, das von Karl Lachmann und Moritz Haupt etabliert und von dem Haupt-Schüler Scherer perfektioniert worden war. In der genetischen Verknüpfung und Ordnung der verschiedenen Ausführungsstadien und Fassungen galt die Textkritik zudem als operativ zuverlässiges Instrument zum Nachvollzug von Schaffensprozessen, weshalb sie nach der Auffassung des Kreises um Dilthey und Scherer im engen Zusammenhang mit der Reaktivierung biografischer Darstellungsmuster stand. Im methodischen Transfer textkritischer Verfahren auf die biografische Gattung hieß dies nichts anderes, als mittels einer Kombinatorik der unterschiedlichen Textzeugen werkgenetische Zusammenhänge zu konstruieren, psychologisch in die Kreativitätsprozesse von Dichtern vorzudringen und schließlich künstlerische Produktion und Rezeption voneinander zu unterscheiden.

Es ist bezeichnend, wie Grimm auf den neuen methodischen Impuls der Philologie reagiert:⁴⁰ Sein »Leben Michelangelo's« hatte noch einen integrativen Einheitsnexus von Leben, Werkbeschreibung und Kulturgeschichte verfolgt, der narrativ und faktenreich aufbereitet wurde – gleichsam »rankeanisch« wurde damit die Kultur- und Ereignisgeschichte unter eine Idee,⁴¹ in diesem Fall die Idee des tätigen Künstlers, subsumiert. In der 13 Jahre später erschienenen Raffael-Monografie verzichtet Grimm radikal auf diesen einheitlichen Kern zugunsten eines kombinatorischen Verfahrens von Textkritik und Handzeichnungsforschung. Ausgangspunkt jedes Kapitels ist ein von Grimm übersetzter und kursiv gedruckter Abschnitt aus Vasaris Raffael-Vita, der im Folgenden auf seine Fehler hin untersucht und kommentiert wird. Den Gegenpol zu Vasari als Rezeptionszeugnis bildet die in den Kommentar integrierte Diskussion der Handzeichnungen, sodass in der polyperspektivischen Bespiegelung durch unterschiedliche Quellen eine Kontinuität zwischen Raffaels Tätigkeit und dessen Rezeption hergestellt wird. Auf diese Weise kann Grimm den Bericht Vasaris, der junge Raffael habe sich als Geselle Pinturicchios lange in Siena aufgehalten, dadurch revidieren, dass er an Raffaels Entwurfszeichnung zu Pinturicchios Freskenzyklus in der Dombibliothek eine gewisse Flüchtigkeit konstatiert, aus der wiederum ein kurzer Aufenthalt Raffaels zu schließen sei.⁴² Die kritische Revision Vasaris wird durch die Handzeichnungsanalyse gestützt.

Mit der Anwendung dieses Verfahrens ging Grimm weit über die von Karl Friedrich von Rumohr gesetzten methodischen Standards der Kunstgeschichte hinaus. Quellenkritik betrieb Grimm nicht mehr als Archivforschung bzw. zur Verifizierung (kunst-) historischer Tatsachen, sondern unter Einbeziehung diverser Quellen analog zum modernen philologischen Verfahren. Die Frage nach dem Erkenntniswert von Zeugnissen wie Vasaris Raffael-Vita oder der Reproduktionsgrafik aus dem Raffael-Umkreis bezog sich weniger auf den faktischen Wahrheitswert

39 Zum Interesse Diltheys an Scherers philologischen Studien vgl. Kindt / Müller 2000, S. 690.

40 Dass der Sohn Wilhelm Grimms mit philologischem Gedankengut vertraut war, ist selbstverständlich. Das Lachmann-Hauptsche Verfahren wurde ihm jedoch, wie er rückblickend und mit kritischer Distanz in dem Essay »Erinnerungen und Ausblicke« schreibt, erst durch Scherer vermittelt. Grimm 1897, S. 190–193.

41 Zu Rankes Ideenlehre und dem damit verbundenen Darstellungsverständnis vgl. Fulda 1996.

42 Grimm 1872, S. 72.



1 Giorgio Ghisi (1520–1582) nach Raffael, Schule von Athen (Predigt Pauli in Athen), Kupferstich, 513 × 810 mm, 1550 (London, British Museum, Dept. Prints & Drawings, Inv. Nr. V, 5.132).

und die Verlässlichkeit der Dokumente, sondern mehr denn je auf ihre rezeptionsästhetische Aussagekraft. Die Beschäftigung mit bildlichen und sprachlichen Rezeptionszeugnissen wird damit zum integralen Bestandteil des hermeneutischen Prozesses, der in der Raffael-Biografie durch die Kombinatorik heterogener Zeugnisse zum Ausdruck kommt. Der philologische Impuls der Reinigung von Texten wird gleichsam auf das Bild übertragen: Analog zur Textkritik Scherers geht Grimm davon aus, dass die »Schule von Athen« durch verschiedene Einwirkungen wie Kriegsschäden und fehlerhafte Restaurierungen nicht mehr in ihrer ursprünglichen Fassung erhalten ist, somit wie ein historischer Text »verderbt« sei und unter Hinzunahme der anderen Überlieferungszeugen gereinigt werden müsse. Insbesondere die Aufschriften »Timeo« und »Etica« auf den Büchern der beiden Zentralfiguren seien späteren Datums, womit nach Grimm keineswegs gesichert ist, dass es sich um die Darstellung von Aristoteles und Platon handelt, wie es Vasari als erster berichtet. Der 1550 gleichzeitig mit der ersten Ausgabe von Vasaris »Vite« erschienene Reproduktionsstich Giorgio Ghisis (Abb. 1) ist hierfür Grimms wichtigster Beleg: Die Bücher der beiden Zentralfiguren tragen dort keine Titel; die Aufschrift des Stichs bezeichnet das Fresko in Anlehnung an den Bericht in der Apostelgeschichte als Predigt des Paulus vor dem Athener Areopag.⁴³ Grimm identifiziert daher in der blau gewandeten

43 Apg 17, 16–34. – Vgl. die Ausführungen in Grimm 1872, S. 198; zu dem Stich Giorgio Ghisis: S. 201, 350. Vgl. hierzu auch Höper 2001, S. 62–65, 376–377.

Mittelfigur den Völkerapostel, der den antiken Philosophen die Wahrheit predige. Dem humanistischen Gedankengut von der Einheit von antiker Philosophie und Christentum entsprechend, stelle demnach die »Schule von Athen« symbolisch den ersten Kontakt zwischen heidnischer Philosophie und christlicher Theologie dar. Davon ausgehend, macht Grimm in einem weiteren Schritt Anstrengungen zu einer ikonologischen Vereinheitlichung der Fresken in der Stanza della Segnatura: Der heidnisch-christlichen Philosophen- und Theologen-Gruppe der »Schule von Athen« stehe demnach mit der »Disputà« die direkt geoffenbarte religiöse Glaubensgewissheit gegenüber. Gemäß eines Diktums von Pico della Mirandola, nach dem die Philosophie nach der Wahrheit forsche, die Theologie die Wahrheit entdecke, die Religion diese aber besitze, vereinigen sich nach Grimms Lesart die beiden Hauptfresken der Stanza della Segnatura zu einem geschlossenen Bildprogramm.⁴⁴ Obwohl die Deutung angesichts der Überlegung, dass die Aufschrift auf Ghisis Stich aus merkantilen Interessen erfolgte, an Stichhaltigkeit einbüßt, ist sie in der methodischen Komplexität und dem differenzierten Einsatz vielstimmiger Quellen methodologisch wegweisend. Als einer der ersten Kunsthistoriker schließt dabei Grimm an die 1859 erschienene bahnbrechende Studie von Georg Voigt an,⁴⁵ die den Zusammenhang von Neuplatonismus und christlicher Renaissance umfassend untersucht hatte. Mit der Werkinterpretation, die die Rezeptionszeugnisse im ideengeschichtlichen Zusammenhang einbezog, erlangte Grimms Interpretation einen hermeneutisch verdichteten Reflexionsgrad, den es in der Kunstgeschichtsschreibung bis dahin nicht gegeben hatte.

Symbol und Erlebnis

Scherer und Dilthey hatten das »Leben Raphaels« rezensiert und hierbei nicht mit Kritik gespart.⁴⁶ Insbesondere auf Dilthey wirkte die Konzeption des Bandes uneinheitlich. Folgerichtig gab Grimm die Fortsetzung des Projekts in Form eines Vasari-Kommentars auf und arbeitete die Monografie in zwei essayistische Fassungen um. Das mit dem Eintritt in die Universitätslaufbahn zusammenfallende Interim einer philologisch-hermeneutischen Künstlermonografie schien damit abgeschlossen, die Wechselbeziehung mit den Nachbarwissenschaften setzte sich jedoch kontinuierlich fort. Grimms Verdienst war es dabei, spätestens mit der Michelangelo-Biografie maßgeblich die Entwicklung einer neuen psychologischen Konzeption des Schöpferischen beeinflusst zu haben – somit auch selbst Impulsgeber innerhalb des Diskussionszirkels gewesen zu sein. Die Vorgeschichte dieser interdisziplinären Kreativitätsforschung, die um 1878 im achten Band der »Zeitschrift für Völkerpsychologie und allgemeine Sprachwissenschaft« zum Durchbruch kam, ist u. a. in Grimms besonderer Prägung durch die Geschichtsphilosophie Thomas Carlyles und den Transzendentalismus des amerikanischen Essayisten Ralph Waldo Emerson seit den späten 1850er Jahren zu suchen. Vor allem Emerson grenzt sich von einer vernunftorientierten Wirklichkeitssicht ab und kondensiert seine Anthro-

44 So bereits in Grimm 1865, S. 223 und passim.

45 Voigt 1859.

46 Wiederabdrucke in: Scherer 1893; Dilthey 1972.

pologie in einer stark subjektorientierten Auffassung vom Schöpferischen. Diesen Vorstellungen verpflichtet, sind in der Michelangelo-Biografie Nonkonformismus, Selbstvertrauen, Gehorsam gegen den eigenen inneren Impuls und die geistige Immunität gegen widrige Umstände die zentralen interpretatorischen Elemente des Künstlerentwurfs. Schöpferium ist hier gleichbedeutend mit der Freiheit von Zwang, und es gelingt Grimm, Michelangelos wahrlich konfliktreiches und von äußeren Zwängen bestimmtes Leben in ein weitgehend harmonisiertes Bild zu überführen.⁴⁷

Mit der von Emerson übernommenen Vorstellung von der inneren und natürlichen Inspiriertheit des Künstlers versuchte jedoch Grimm, neben Michelangelo noch ganz andere Künstler zu rehabilitieren, wie zum Beispiel Carlo Saraceni, den er in einem Essay aus dem Jahr 1864 vom Vorwurf der Abhängigkeit von Caravaggio freizusprechen suchte: Anders als in der Vitenliteratur behauptet, bewiese Saraceni in einem Zeitalter des Verfalls und Eklektizismus größte schöpferische Unabhängigkeit. Statt den rohen Naturalismus des Caravaggio einfach nachzuahmen, habe er sich auf seine eigene innere Natur verlassen. Das »sorgsame Studium der Natur, die er höher stellte als alles«,⁴⁸ führte ihn zu einem hohen Grad von künstlerischer Vergeistigung und Spiritualität. Wie das Beispiel Saraceni zeigt, ist für Grimm die innere Natürlichkeit zugleich der Garant für die Öffnung zur Außenwelt: Wenn nach Emerson das Leben ein »System der Berührungen«⁴⁹ ist, so ist es die Aufgabe des Künstlers, vom praktischen Gebrauch der Dinge abzusehen und das Göttliche in der Realität zu erfassen. In der Berührung mit der Außenwelt erkennt der Künstler gleichsam den symbolischen und göttlichen Wert in der Immanenz. Jeder realen Existenzform kommt daher potentiell eine höhere Bedeutungsebene zu, die der Künstler kraft seiner spirituellen Gabe selbständig zu Symbolen verarbeitet. In dieser freien Verarbeitung der äußeren Faktoren wird es zur Aufgabe des Künstlers, das Göttliche in der Natur und Wirklichkeit zu erkennen und im Kunstwerk symbolisch zu überhöhen. Zentral ist in diesem Zusammenhang die Symbol-Definition Emersons, die Grimms Auffassung vom kreativen Handeln im Verhältnis zur Außenwelt widerspiegelt: »Wir sind Symbole und leben in Symbolen; der Künstler und das Werk, Werkzeuge, Worte und Dinge, Geburt und Tod, alles sind Embleme; aber wir sympathisieren mit den Symbolen, und verblendet durch den ökonomischen Gebrauch der Dinge, wissen wir nicht, daß sie Gedanken sind.«⁵⁰

Für Grimm bildete der Symbolbegriff Emersons ein methodisch wirksames Theorem für die Interpretation des Verhältnisses von Kunst und Leben und damit auch hinsichtlich produktionsästhetischer und künstlerpsychologischer Fragestellungen. Gegenüber den um 1860 hinreichend konventionalisierten realistischen Widerspiegelungstheorien, nach denen Artefakte die realen Verhältnisse objektiv verklären sollten, betont Grimm die Bedeutung der subjektiven künstlerischen Erfahrung, durch welche die punktuelle Apperzeption der Wirklichkeit auf jeweils unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommt. Entscheidend ist daher, dass sich Grimm jenseits der Alternativen von milieuthoretischem Realismus und neoromantisch ausgerichte-

47 Vgl. hierzu eingehender Rößler 2009, S. 157–169.

48 Grimm 1883, S. 141. Vgl. auch Schlink 2001, S. 84–85.

49 Emerson 1858, S. 407.

50 Ebd., S. 286.

ter Genieästhetik auf Transformationsvorgänge zwischen Außenwelt und künstlerisch tätigem Subjekt konzentriert. Dementsprechend weist er in den Goethe-Vorlesungen darauf hin, dass die in »Dichtung und Wahrheit« charakterisierte Friederike Brion nicht »von der Natur abgeschrieben« ist, sondern dort als »ein Wesen« erscheint, »welches in Erinnerung an Friederike in [Goethes] Phantasie aufstieg«, eine Erinnerung, die der realen Person nur »täuschend ähnlich sah«.⁵¹ Die Lebenswelt und ihre im Kunstwerk manifestierte Transformation sind folglich weder identisch, noch stehen sie in absolutem Gegensatz. Sie definieren sich vielmehr aus einem asymmetrischen Verhältnis, da sich bei der psychologischen Inversion des Realen eine qualitative Differenz zwischen Wirklichkeit und Kunstwerk einstellt. Das Kunstwerk ist hier primär das Abbild der Seele seines Produzenten und sekundär ein Derivat der Realität. Dieser psychologisch invertierte Realismus ist von hoher ideengeschichtlicher Signifikanz. Er büßt an ästhetischer Normativität ein und geht von einem prinzipiell offenen Ergebnis in der Frage nach der Spiegelung des Realen im aktiv umschöpfenden Subjekt aus. Er definiert zudem das Kunstwerk als ereignisbezogenes und damit punktuelles Produkt einer existentiellen Erfahrung.⁵²

Eine derartige Konzeption vom Schöpferischen – in gewisser Weise eine realistische Neuauflage platonischer Inspirationslehren – musste zwangsläufig von zeitgenössischen Wissenschaftsauffassungen divergieren, die identitätsphilosophischer oder empiristischer Prägung waren. Wie oben ausgeführt, trafen sich in diesem Punkt Grimms Überlegungen mit denjenigen Diltheys, der seit den 1860er Jahren nach einer angemessenen methodischen Ergänzung zu den kausalbasierten und mechanistischen Erklärungsmodellen des aufkommenden westeuropäischen Empirismus suchte.⁵³ Es ist daher kein Zufall, dass Dilthey in einem Rezensionssatz zu Grimms Goethe-Vorlesungen erstmals seinen Erlebnisbegriff explizierte.⁵⁴ Grimms Interpretationen, die in ständigem Abgleich mit der realen Biografie Goethes die spezifische literarische Umschöpfung des Erfahrenen herausarbeiten,⁵⁵ stehen für Dilthey paradigmatisch für eine psychologisch fundierte, historische Anthropologie, die das Verhältnis des schöpferischen Subjekts zur Lebenswelt nach modernen Kategorien zu erklären vermag. Terminologisch hat Grimm den neuen Impuls Diltheys aufgenommen, indem er in seinen späteren Schriften zunehmend den Symbolbegriff durch den des Erlebnisses ersetzte. In einem auf das Jahr 1882 datierten Fragment im Nachlass kehrt Grimm den Erlebnisbegriff spielerisch um, indem er gleichsam im Eigenexperiment die Kategorie des »Nierlebten« erprobt: Manchmal passiere es, dass bei ihm die Namen von Orten oder Personen bestimmte Assoziationen auslösen, ohne dass diese ihm tatsächlich bekannt seien. Selbst nach erlangter Bekanntschaft werde dieses frühere Bild nicht ausgelöscht, sodass bei einer Erwähnung des Namens »mir nicht der wirkliche Anblick sondern jene anfängliche Phantasie zuerst vor das Auge« tritt. Die »Erinnerung an das Nierlebte« könne damit die des real »Erlebten an Lebhaftigkeit weit« übertreffen: Die imaginären Erscheinungen können »mit solcher Stärke ihre Gegenwart aufdrängen, dass der feste Wille die

51 Grimm 1877, Bd. 1, S. 69.

52 Vgl. Sauerland 1972, S. 81.

53 Siehe hierzu Kindt/Müller 2001, S. 182.

54 Dilthey 1878. Aus dem Aufsatz ging 1906 Diltheys »Das Erlebnis und die Dichtung« hervor.

55 Vgl. hierzu Sauerland 1972, S. 81–95.

Gedanken von ihnen frei zu halten dann keine Gewalt über sie hat«. Doch nehmen die Überlegungen Grimms eine erstaunliche Wendung: »Ein sicheres Mittel aber habe ich mich von ihnen zu befreien: niederzuschreiben was ich sehe und höre. Das wirkt wie Töden. Sofort ist mir Alles Fremd. Es entfernt sich von mir wie abgethane Freunde deren Wiedersehen uns gleichgültig ist und denen wir lieber nicht begegnen.«⁵⁶ Mit der Beobachtung von der Niederschrift des imaginär Gesehenen und Gehörten und vom damit verbundenen Töten des Nie-Erlebten könnte nicht deutlicher eine Konsequenz formuliert werden: Wahrhaftig schöpferische Phantasie ist unmöglich ohne den realen Erfahrungszusammenhang mit dem Leben.

Die Unschärfe und flexible Handhabung des Erlebnisbegriffs konnte es zulassen, das Kunstwerk entweder in Richtung einer allgemeinen Völkerpsychologie zu öffnen oder als individuelle und existentielle Lebensäußerung des Künstlers zu deuten. Wie bei Dilthey waren für Grimm Erlebnisbegriff, philologisch-hermeneutische Methode und darstellungspraktische Erprobung durch die biografische Gattung nur paradigmatische Verfahren, die im Rahmen von übergeordneten Überlegungen zur Kulturhistorie entstanden. Die Dilthey-Forschung hat hervorgehoben, dass der an der Biografie statuierte empirische Einzelfall vor allem deshalb wichtig war, um aus ihm allgemeine Erkenntnisse über psychologische Vorgänge des Schöpferischen zu gewinnen.⁵⁷ Anders als etwa Carl Justi, der am künstlerbiografischen Ansatz zeitlebens festhielt und sich von allgemeinen Werken zur Entwicklungsgeschichte distanzierte, traten deshalb Grimm und Dilthey für eine allgemeine Kulturgeschichte ein. Im Berlin der 1890er Jahre war bekannt, dass Grimm an einer »Geschichte der Deutschen Phantasieschöpfung« arbeitete. Ein Fragment im Nachlass gibt Aufschluss über das Projekt:

»Es handelt sich bei Kunstgeschichte um das Phantasieleben der Völker. Festzuhalten, in welchem Maasse es im allgemeinen Dasein der Völker die Überhand gewann, in welchem Maasse es von grossen Männern beeinflusst wurde, die das eigene Volk hervorbrachte. In welchem Maasse fremde Nationen Einfluss übten. Zu verfolgen ob deren Einflüsse bleibend oder vorübergehend waren. Festzustellen, wieweit sie überhaupt zu verfolgen seien. Wieviel [?] Litteratur und bildende Kunst hier ineinander spielen. Welche von beiden die Leitung übernehmen. Etc.«⁵⁸

Der Fragenkatalog macht deutlich, wie stark Grimm von einer offenen Interpretation der Kulturentwicklung und damit auch von einer flexiblen, möglichst undogmatischen Methodik ausgeht. Strukturell weist die Aussage Ähnlichkeiten auf mit Emersons Vorstellung von der geheimen Beziehung zwischen den Dingen und mit Grimms freier Kombinatorik des Essays. Der Aufsatz »Fiorenza« von 1882 steht paradigmatisch für ein solches Verfahren, da dort Beispiele aus Literatur und Kunst die Argumentation gegenseitig abstützen und zu einer kulturgeschichtlichen Analyse der im Erlebnisbegriff fundierten Phantasie vordringen. Zunächst geht

56 »Unerlebte Erinnerungen«. Tagebuchblätter, dat. 22.10.1882, in: SMPK ZA, Teilnachlass Herman Grimm, 1. 3. – Meiner Kenntnis nach ist der hier zitierte Teilnachlass der Forschung bis jetzt unbekannt geblieben.

57 Makkreel 1991, S. 111–114.

58 Fragmente zur »Geschichte der deutschen Phantasieschöpfung«, 1891, in: SMPK ZA, Teilnachlass Herman Grimm, 2. 7.



2 und 3 Medaille für Cosimo de' Medici (Pater Patriae), Vorderseite: MAGNUS COSMVVS – MEDICES P P P, Rückseite: Thronende Florentia mit Olivenzweig, darunter Aufschrift FLORENTIA PAX LIBERTAS QUE PVBLICA; Bronze, 732–740 mm, zwischen 1465–1469. (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinet, Objekt-Nr. 18216318).

Grimm von Personifikationen in der italienischen Lyrik aus, indem er diese auf reale Erlebnisse der Dichter zurückführt. So überhöhe etwa Dante in der XLVII. Kanzone seine Beatrice zu der dichterisch »doppelten Existenz« aus verlorener Geliebter einerseits und Personifikation der Philosophie andererseits. Wie in den Goethe-Vorlesungen besteht diese doppelte Existenz nicht in der Verdopplung des realen Abbildes, sondern in der »directe[n] dichterische[n] Copie eines in der Seele auftauchenden Erlebnisses«. ⁵⁹ Von Dante leitet Grimm zu einer Medaille für Cosimo de' Medici von 1465 über (Abb. 2 und 3), auf der die Stadt Florenz nach römisch-antiken Muster als Personifikation erscheint. Schließlich erkennt er dieses Prinzip in einer Kanzone von Michelangelo wieder, in der er die dort angesprochene Geliebte als Personifikation von Florenz identifiziert: Hier zeige sich wiederum die »Umwandlung abstrakter Gedanken zu realen Anschauungen«. ⁶⁰ Im medialen Wechsel von Kanzone, Medaille und erneut Kanzone beschreibt Grimm das Nachleben antiker Personifikationen als Kette freier Mutationen der dichterischen und künstlerischen Phantasie. Literatur und bildende Kunst werden in symbiotischer Beziehung unter dem Leitbegriff der (völkerpsychologisch verstandenen) Phantasie präsentiert.

Grimms Projekt einer Kulturgeschichte der Phantasie, in welcher »Litteratur und bildende Kunst (...) ineinander spielen«, blieb zwar in den Ansätzen stecken, es sensibilisierte ihn jedoch für innovative Fragestellungen, was sich beispielsweise in seiner positiven Bewertung des von konservativen Historikern angegriffenen sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Ansatz-

⁵⁹ Grimm 1882, S. 16.

⁶⁰ Ebd.

zes Karl Lamprechts zeigt.⁶¹ Interessant ist auch, dass Grimm sein Projekt dort wiederzuerkennen glaubt, wo man es nach den üblichen Konventionen der kunsthistorischen Fachgeschichte nicht vermutet. So begrüßt er an einer knapp 50-seitigen Studie, dass der Verfasser den »zart-verästelte[n] Verbindungen (...) mit Sorgfalt nachgegangen« sei. Man gewinne den Eindruck, das Werk verweise auf eine kommende größere Arbeit, »welche die Zusammenhänge des florentinischen Quattrocento mit der antiken Literatur und bildenden Kunst darzulegen beabsichtigt.«⁶² Dieses Urteil bezieht sich auf Aby Warburgs Dissertation »Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹« von 1893, zu deren ersten Rezensenten Herman Grimm gehörte. In Warburgs Vergleich zwischen Botticellis »Primavera« und dem literarischen Vorbild bei Polizian gelinge es, die Prinzipien der florentinisch-toskanischen »Phantasiearbeit« auf das Detaillierteste zu erfassen: »Man folgt diesen Ausführungen mit Zustimmung und freut sich, einem so gewissenhaften Forscher zu begegnen.«⁶³

Kulturkritik und Skioptikon

Seit Ende der 1880er Jahre ist in Grimms essayistischem Werk ein inhaltlicher Bruch zu beobachten. Die in den ersten Essaybänden verfolgte biografische oder motifgeschichtliche Orientierung löst sich mit der Sammlung »Fünfzehn Essays. Aus den letzten fünf Jahren« von 1890 signifikant auf und geht in gegenwartskritische und thematisch weit gefasste Fragestellungen über. Wurden zuvor Probleme der Gegenwart digressiv im Rahmen individualbiografischer Überlegungen behandelt, erhält der Essay nun die Aufgabe der expliziten Kulturkritik. Der auf der Versammlung der Goethe-Gesellschaft 1886 gehaltene Vortrag »Goethe im Dienste unserer Zeit« zeigt deutlich die Abwehr gegen das in Emil du Bois-Reymonds Berliner Rektoratsrede »Goethe und kein Ende« 1882 formulierte Plädoyer für eine naturwissenschaftliche Weltanschauung. Der Aufsatz »Die Vernichtung Rom's« geht auf die seit 1870 fortschreitende Zerstörung des römischen Kulturorganismus durch städtebauliche Maßnahmen ein.⁶⁴ Eine Stellungnahme zum gymnasialen Geschichtsunterricht beklagt den Rückgang humanistischer Bildung.⁶⁵ Wesentlich deutlicher als in den abwägenden Ausführungen, die immer wieder Sachzwänge der Moderne gegen den Verlust von Kultur und Tradition ausspielen, äußert sich Grimm bereits seit 1873 brieflich gegenüber Heinrich von Treitschke: Antidemokratisches Denken, Antisemitismus und Verachtung der Masse kommen hier zum offenen Ausdruck.⁶⁶

61 Das Votum ist besonders aufschlussreich angesichts des scharf geführten Lamprecht-Streits. Grimm an Althoff, 27.12.1890, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58. »Ich würde L. unbedenklich überall hin berufen. Wir müssen uns über die Geschichtsschreibung der polizeimässig richtigen Notizenreihen zu erheben suchen, die den Anschein realer Bilder und Anschauungen gewähren und trotzdem inhaltslos sind.«

62 Grimm 1900, S. 451 und 448.

63 Ebd., S. 451.

64 Beide Essays in: Grimm 1890, S. 1–24 und 250–271.

65 Grimm 1900, S. 208–245.

66 Zu Grimms Antisemitismus siehe Goldammer 1993. Ostentative Sentimentalität in den Essays und hemmungslose Aggressivität in den Briefen liegen bei Grimm eng beieinander.

In einem Brief aus dem Jahr 1874 grenzt Grimm seinen Freiheitsgedanken vom allgemeinen Wahlrecht ab: »Im allgemeinen Stimmrecht liegt Subordination nach jeder Richtung. Es liegt darin Kritik der Officiere durch ihre Mannschaften, der Gutsbesitzer durch ihre Lohnarbeiter, der Gebildeten durch die ungebildet sein wollende grosse Überzahl.« Und weiter: »Der Mensch will einen gewissen Druck des Schicksals, oder, bei Menschen, die nicht fühlen können was Schicksal sei, der äusserlichen Gewalt. *Gesetz* wird niemals bei uns diese Macht erlangen. Wir sind viel zu individuell angelegt als dass wir eine Macht begreifen könnten, die nicht vom Individuum ausgeübt und repräsentiert wird.«⁶⁷ Die demokratisch legitimierte abstrakte Normativität des Gesetzes konkurriert hier mit der für anthropologisch notwendig empfundenen Heldenverehrung,⁶⁸ die sich für Grimm gegenüber der unkontrollierbaren demokratischen Masse als moralisch überlegen erweist. Individuum und Masse sind auch das zentrale Oppositionspaar in Grimms kunst- und literaturhistorischen Schriften. Angesichts überall lauender Gefahren einer (ästhetisch) nivellierenden Moderne bieten dem in seiner Autonomie gefährdeten Subjekt Spiritualisierung und innere Naturierung den Ausweg – oder eben die freiwillige Unterwerfung unter eine kulturelle ›Weltmacht‹, wie sie sich in den anthropologischen Idealtypen eines Homer, Michelangelo, Raffael, Shakespeare und Goethe finden lässt. Schon in der Vorrede im »Leben Michelangelo's« von 1860 wird die ambivalente Bedeutung von Grimms Freiheitsbegriff deutlich: Die Florentiner waren zwar frei wie die Athener, ihre kulturelle Blüte aber beruhte auf der freiwilligen Unterwerfung unter ein höheres autoritäres Prinzip.⁶⁹ Der 1901 erschienene Essay »Raphael als Weltmacht« dokumentiert eine quasi-religiöse Verehrung des Künstlers, dessen Werke angesichts der ästhetisch wie ethisch insuffizienten Fortschrittsdynamik der Wertorientierung dienen sollen.⁷⁰ Diese Vorbildlichkeit Raffaels ist trans-historisch, da er in »kein besonderes Jahrhundert« gehört und »Bürger der Weltgeschichte« ist.⁷¹

Vor diesem anthropologischen und kulturkritischen Horizont, der in Raffael seinen letzten Fluchtpunkt findet, wäre Grimms Interesse für Reproduktionsmedien zu überdenken. Grimm ist sich dessen bewusst, dass die Wirkungsgeschichte Raffaels nur durch die Verbreitung seines Werks in Form von Kupferstichen möglich wurde. Als Vorform der Massenmedien ist die Reproduktionsgrafik nicht allein Anschauungersatz für das abwesende Original, sondern zugleich der eindrucksvolle Beleg für die Wirkungsmacht und spezifische Ausdeutung Raffaels durch die Jahrhunderte. Besondere Sorgfalt verwandte Grimm daher auf den Ausbau des kunsthistorischen Apparats durch teure Kupferstiche: »Wenn ich, als Ordinarius der Berliner Universität, mich darüber amtlich belehren lassen muß, an welchen Stellen Photographien

67 Grimm an Heinrich von Treitschke, Lichterfelde, 20.5.1874, in: SBB PK, Nl. Treitschke, Kasten 6, Nr. 56.

68 Hierin zeigt sich der Einfluss von Thomas Carlyle.

69 Grimm 1860/1863, Bd. 1, S. 12–13: »Frei ist ein Volk, nicht weil es keinem Fürsten gehorcht, sondern weil es aus eigenem Antriebe die höchste Autorität liebt und aufrecht hält, mag diese nun ein Fürst oder eine Aristokratie mehrerer sein, die die Herrschaft in Händen halten. Ein *Fürst* ist immer da; in den freiesten Republiken giebt *ein* Mann zuletzt den Ausschlag. Aber er muß dastehen, weil er der Erste ist und Alle seiner bedürfen. Nur wo jeder Einzelne sich als Theil der allgemeinen Basis empfindet, auf der das Staatswesen beruht, kann von Freiheit und von Kunst die Rede sein.«

70 Grimm 1902. Grimm vergleicht dort die Wirkungsgeschichte Raffaels mit der von Christus (S. 174–175). Zur Vorbildlichkeit Raffaels für die Gegenwart und für alle späteren Zeiten siehe S. 179.

71 Ebd., S. 153.

und an welchen Stiche das passende Lehrmittel seien, so thäte man besser, mich zu beseitigen und Jemand an meinen Platz zu bringen, der über solche Anweisungen heraus ist.« schrieb er 1887 empört an Friedrich Althoff, nachdem das Ministerium die exorbitanten Kosten bemängelt hatte: »Bei allen Hauptwerken Raphaels brauche ich aber nicht nur die Stiche, sondern sogar in vielen Fällen Stiche verschiedener Kupferstecher und die Photographien obendrein, denn es gehört die Besprechung und Kritik dieser Stiche zu meinen Vorlesungen und meine Zuhörer haben ein Recht darauf, in dieser Richtung belehrt zu werden.«⁷²

Bezeichnenderweise sollten diese Kämpfe erst mit der Einführung des Skioptikons ein Ende finden.⁷³ Am 11. Februar 1892 berichtet Grimm dem Kultusministerium von seiner ersten Vorlesung mit Lichtbildern: »Ich möchte mir die Prophezeiung erlauben, daß im Laufe von zwei Jahren an allen unseren Universitäten Kunstgeschichte gelesen werden wird wie von nun an in Berlin.«⁷⁴ Grimm hatte den Ankauf des Skioptikons und der ersten Gläser aus seiner Privatschatulle finanziert, im Gegenzug übernahm das Kultusministerium die Anschlusskosten an die elektrische Leitung in stattlicher Höhe von 244 Mark 60 Pf. Der Einsatz der neuen Apparatur hatte eine vollständige Umstrukturierung der Vorlesungen zu Folge, die Grimm in der Nationalzeitung ausführlich schilderte. Quellenbericht, Diskussion von Literatur und biografischer Abriss über Künstler würden von nun an vollständig wegfallen, statt dessen trete die plötzliche Erscheinung des Bildes in den Mittelpunkt der Vorlesung: In direkter Konfrontation mit der evidenziellen Kraft des Bildes fällt nach Grimm jeder »verneinende Gedanke« fort, »von controversen Meinungen ist keine Rede« mehr. Das Meisterwerk »steht plötzlich auf der Wand« und vermittelt so das »Gefühl [seiner] Lebendigkeit« und Seelengröße.⁷⁵ Plötzlichkeit und Aufhebung der Gegensätze im Evidentiellen sind kaum verklausulierte Synonyme für das »Erlebnis«.⁷⁶ Die inszenatorischen Qualitäten des neuen Mediums sollten die Erfahrbarkeit von Kunstwerken derart steigern, dass die meist jungen Zuhörer zu einer neuen Spiritualität geführt wurden. Doch auch hinter dieser Absicht steht ein massiver kulturkritischer Impuls, nämlich die diagnostizierte Gefahr des Verlusts von natürlicher Spiritualität und des Verlusts der lebendigen Anbindung an die künstlerischen Traditionen angesichts der einbrechenden Moderne. Eine neue Form der Lebensbedingungen hatte damit für Grimm begonnen, für die kulturell neue Antworten gefunden werden mussten, auch deshalb, um die moderne Dominanz der Naturwissenschaften und die Gefahr des Materialismus zu bändigen. In dem »Angriff auf die Abgestumpftheit des Publicums«⁷⁷ war das Skioption als Massenmedium das geeignete Instrument, den fast verloren geglaubten Zusammenhang von Kunst und Leben wieder herzustellen.

72 Grimm an Althoff, 28.2.1887, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58.

73 Zum frühen Einsatz des Lichtbildes in der kunsthistorischen Lehre vgl. Dilly 1975; Dilly 1995; Ratzeburg 2002; Reichle 2002; Dilly 2009.

74 Grimm an Althoff, 11.2.1892, in: GStA PK, I. HA, Rep. 92 Althoff B, Nr. 58.

75 Grimm 1897, S. 314–316.

76 Die hier vertretene These steht nicht in Widerspruch zu der Auffassung von Andreas Beyer, der den Zusammenhang von Emersons Transzendentalismus und der Etablierung des Lichtbilds hervorhebt. Beyer 2006, S. 44–47. Der Erlebnisbegriff ist, wie zu zeigen versucht wurde, eine konsequente Fortentwicklung von Emersons Verständnis von Symbol.

77 Grimm 1897, S. 330.

Schluss

Mit der Bewertung von Herman Grimm als Kunsthistoriker hat sich die Disziplingeschichtsschreibung lange schwer getan. Die Annahme zum Beispiel, Grimm sei nach seinem Selbstverständnis nur Literat gewesen, relativiert sich schnell angesichts seiner universitätsstrategischen Manöver und öffentlich artikulierten Auffassungen über die Aufgaben der Kunstgeschichte. Jenseits der kategorialen Einordnung als Klassizist oder Romantiker wird seine Position in der interdisziplinären Matrix der Geisteswissenschaften vor 1900 deutlich, wenn man von dem zunächst epigonal wirkenden Charakter seiner Schriften absieht und ihnen ihre Gegenwartsbezogenheit wiedergibt. In allem, was Grimm vertrat, zeigte sich seine Ethik des Nonkonformismus: Vom transzendentalistischen Denken Ralph Waldo Emersons herkommend, ging es ihm um eine anthropologische Fundierung der Kunstgeschichte sowie um die allgemeine Rückgewinnung von (künstlerischer) Authentizität angesichts des befürchteten Werteverfalls der Gegenwart. Die Versöhnung von Tradition und Moderne suchte Grimm in einer neuen Spiritualisierung, die, hierin dem Denken John Ruskins nicht unähnlich, eine Renaturierung des Subjekts anstrebte, die wiederum in einem realistisch fundierten Erlebnisbegriff kulminierte. Von dieser Warte aus trug Grimm entschieden dazu bei, dass das Gedankengut zeitgenössischer Individual- und Völkerpsychologie in ein lebensphilosophisches Konzept transformiert wurde. Auf diese Weise wurden Grimms Vorlesungen zu einer Art Relaisstation der Moderne. Zu den Hörern, die sich als Literaten und Kunstkritiker in den Rundschauzeitschriften der Jahrhundertwende etablieren sollten, gehörten Publizisten wie Julius Meier-Graefe, Georg Simmel, Rudolf Kassner, Rudolf Borchardt oder Walter Gensel. Ihnen allen war die Nähe zu lebensphilosophischen Überlegungen selbstverständlich, ihre essayistische Ausrichtung ähnelt zudem gattungshistorisch den Aufsätzen Grimms.

Obwohl die innerdisziplinäre Rezeption spätestens nach der Jahrhundertwende abbrach, lassen sich Grimms Aktivitäten an der Berliner Universität nicht in einer vermeintlichen Außenseiterposition, sondern gerade durch ihre interdisziplinäre Vernetzung erklären. Wohl wissend um die Gefahr einer verkürzten Darstellung, schrieb Heinrich Wölfflin in seinem Nachruf auf Grimm, die »[k]ünstlerisch-fachmännische Seite« sei bei ihm »im Hintergrunde« geblieben. »Nur da sah er wissenschaftliche Bildung, wo die Kunstgeschichte mit Literaturgeschichte und Philosophie sich paarte.« »Er macht keine Formanalysen; es fällt ihm nicht ein, ein Kunstwerk nach seinen formalen Komponenten systematisch auseinanderzulegen (...). Man darf nicht sagen, daß ihm der Sinn dafür fehlte, allein die geistige Auffassung im Kunstwerk, die persönliche Stimmung ist ihm das Wesentliche[.]«⁷⁸ Wölfflins Charakteristik setzt scharfe Grenzen zum eigenen Ansatz: Sie markiert die fachimmanente Wendung von einer kultur- und künstlerpsychologischen Ausrichtung hin zu einem stilpsychologischen und formanalytischen Verständnis einer »Kunstgeschichte ohne Namen«, in der Grimms Ethik des Nonkonformismus und der Grenzüberschreitung keinen Platz mehr hatte. – Als es kurz vor seinem Tod darum ging, einen geeigneten Nachfolger für ihn zu finden, fühlte er sich nicht mehr in der Lage, an den Sitzungen

78 Wölfflin 1946, S. 195, 196.

der Berufungskommission teilzunehmen. Ein dem Protokoll beigelegter Brief wendet sich gegen Wölfflin, da er sich »nicht so entwickelt« habe, »wie ich vor 10 Jahren eben voraussehen zu dürfen glaubte.« Der Brief spricht sich für Henry Thode als Nachfolger aus, dessen problematische Persönlichkeit auch der Kommission nicht unbekannt war. Grimms Begründung ist eine schöne Selbstcharakterisierung: »(...) höher begabte Männer dürfen wohl extravagieren, wie Herrn Thode zum Vorwurf gemacht wird, und wenn sie es thun, spricht es für den Reichtum ihrer inneren Kraft, die keine Vorschriften duldet.«⁷⁹

Abkürzungen

GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv
SBB PK = Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
SMPK ZA = Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv

Literatur

- Beyer, Andreas: Lichtbild und Essay. Kunstgeschichte als Versuch. In: Braungart, Wolfgang/Kauffmann, Kai (Hg.): Essayismus um 1900. Heidelberg 2006 (Beihefte zu Euphorion, Bd. 50), S. 37–48.
- Brush, Kathryn: The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art. Cambridge, Mass. u. a. 1996.
- Dilly, Heinrich: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung. In: Below, Irene (Hg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Gießen 1975, S. 153–172.
- Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979.
- Dilly, Heinrich: Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion. In: Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung »Präsentationsformen von Fotografie«. Juni 1994, Reiß-Museum der Stadt Mannheim. Göppingen 1995 (Rundbrief Fotografie, Sonderheft 2), S. 39–44.
- Dilly, Heinrich: Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900. In: Caraffa, Constanza (Hg.): Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte. Berlin und München 2009 (I Mandorli, Bd. 9), S. 91–116.
- Dilthey, Wilhelm: Die Einbildungskraft der Dichter. Mit Rücksicht auf: Herman Grimm, Goethe, Vorlesungen. 2 Bände. Berlin, W. Herz. 1877. In: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 10 (1878), S. 42–104.
- Dilthey, Wilhelm: Die Raffael-Biographie von Herman Grimm. In: Dilthey, Wilhelm: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Aufsätze und Rezensionen aus Zeitungen und Zeitschriften 1859–1874. Hg. von Ulrich Hermann. Göttingen 1972 (Gesammelte Schriften, Bd. 16), S. 268–278.
- Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Ausst.-Kat. Liebighaus. Frankfurt a. M. 1982.
- Emerson, Ralph W.: Versuche. Aus dem Englischen von G. Fabricius. Hannover 1858.
- Fuchs, Eckhardt: Henry Thomas Buckle. Geschichtsschreibung und Positivismus in England und Deutschland. Leipzig 1994 (Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung, Bd. 9).
- Fulda, Daniel: Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860. Berlin und New York 1996 (European Cultures, Bd. 7).
- Goldammer, Peter: Herman Grimm im Berliner Antisemitismusstreit. In: Weimarer Beiträge 39 (1993), S. 258–265.
- Goldschmidt, Adolph: Lebenserinnerungen 1863–1944. Hg. und kommentiert von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Berlin 1989.

79 Grimm an den Dekan der Fakultät, Berlin 26.7.1900, in: HUB UA, Acta der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin betreffend: die Habilitation der Privatdocenten 1896 bis 1902, 1463, Bl. 164.

- Grimm, Herman: *Leben Michelangelo's*. 1. Aufl. 2 Bde. Hannover 1860/1863.
- Grimm, Herman: *Raphael's Disputa und Schule von Athen, seine Sonette und seine Geliebte. Anmerkungen zu Passavant's Leben Raphael's*. In: Grimm, Herman: *Neue Essays über Kunst und Literatur*. Berlin 1865, S. 177–247.
- Grimm, Herman: *Über Künstler und Kunstwerke 1 (1865) und 2 (1867)*.
- Grimm, Herman: *Das Leben Raphaels von Urbino. Italiänischer Text von Vasari. Übersetzung und Commentar*. Berlin 1872.
- Grimm, Herman: *Goethe. Vorlesungen gehalten an der Kgl. Universität zu Berlin*. 2 Bde. Berlin 1877.
- Grimm, Herman: *Fiorenza*. In: Grimm, Herman: *Fünfzehn Essays. Dritte Folge*. Berlin 1882, S. 1–60.
- Grimm, Herman: *Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst*. 2. Aufl. Gütersloh 1883.
- Grimm, Herman: *Aus den letzten fünf Jahren. Fünfzehn Essays. Vierte Folge*. Gütersloh 1890.
- Grimm, Herman: *Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte*. In: *Deutsche Rundschau* 66 (1891), S. 390–413.
- Grimm, Herman: *Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte*. Berlin 1897.
- Grimm, Herman: *Fragmente I*. Berlin und Stuttgart 1900.
- Grimm, Herman: *Raphael als Weltmacht*. In: Grimm, Herman: *Fragmente II*. Berlin und Stuttgart 1902, S. 151–184.
- Höper, Corinna (Hg.): *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 2001.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: *Dilthey gegen Scherer. Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 685–709.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: *Dilthey, Scherer, Erdmannsdörffer, Grimm – ein ›positivistisches‹ Zeitschriftenprojekt in den 1860er Jahren*. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 22 (2001), S. 180–188.
- Lenz, Max: *Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*. Bd. 2, 2: *Auf dem Weg zur deutschen Einheit im neuen Reich*. Halle a. d. S. 1918.
- Makkreel, Rudolf A.: *Dilthey. Philosoph der Geisteswissenschaften*. Frankfurt a. M. 1991.
- Mey, Eva: *Ich gleiche einem Stern um Mitternacht. Die Schriftstellerin Gisela von Arnim, Tochter Bettinas und Gattin Herman Grimms*. Stuttgart 2004.
- Mey, Hans-Joachim: *Die Italienreise Herman Grimms im Jahre 1857*. In: *Brüder-Grimm-Gedenken* 3 (1981), S. 445–456.
- Moritz, Werner: *Herman Grimm 1828–1901*. Marburg 1986 (Schriften des Hessischen Staatsarchivs Marburg, Heft 4).
- Ratzeburg, Wiebke: *Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand*. In: *Kritische Berichte* 30 (2002), Nr. 1, S. 22–39.
- Reichle, Ingeborg: *Medienbrüche*. In: *Kritische Berichte* 30 (2002), Nr. 1, S. 40–56.
- Riedel, Manfred: *Positivismuskritik und Historismus. Über den Übergang des Gegensatzes von Erklären und Verstehen im 19. Jahrhundert*. In: *Blühdorn, Jürgen/Ritter, Joachim (Hg.): Positivismus im 19. Jahrhundert. Beiträge zu seiner geschichtlichen und systematischen Bedeutung*. Frankfurt a. M. 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 16), S. 81–91.
- Rößler, Johannes: *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*. Berlin 2009.
- Rößler, Johannes: *Kunstgeschichte als Realpolitik. Anton Springer und die ideengeschichtlichen Komponenten der Institutionalisierung*. In: *Batus, Wojciech/Wolańska, Joanna (Hg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*. 14. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger. Krakau, 26.09.–30.09.2007 (im Druck).
- Rothacker, Erich: *Einleitung in die Geisteswissenschaften*. Tübingen 1920.
- Sauerland, Karol: *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs*. Berlin und New York 1972 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N. F. 45).
- Scherer, Wilhelm: *Rezension von: Grimm, Leben Raphaels*. In: *Scherer, Wilhelm: Kleine Schriften zur neueren Litteratur, Kunst und Zeitgeschichte*. Bd. 2. Hg. von Erich Schmidt. Berlin 1893, S. 187.
- Schlink, Wilhelm: *Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer*. In: *Osinski, Jutta/Saure, Felix (Hg.): Aspekte der Romantik. Zur Verleihung des Brüder Grimm-Preises der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999*. Kassel 2001 (Schriften der Brüder Grimm-Gesellschaft, N. F. 32), S. 73–93.
- Schmarsow, August: *Raphael und Pinturicchio in Siena. Eine kritische Studie*. Stuttgart 1880.

- Scholl, Christian: Publikum und Kanon im 19. Jahrhundert. Von Peter Cornelius zu Caspar David Friedrich. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 36 (2009), S. 327–353.
- Shearman, John: Raphael in Early Modern Sources (1483–1602). 2 Bde. New Haven und London 2003 (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana).
- Springer, Anton: Rezension von: Raphaelstudien. (H. Grimm, das Leben Raphael's von Urbino. Berlin 1872). In: Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 65–80.
- Springer, Anton: Raphael's Jugendentwicklung und die neue Raphaellitteratur. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 4 (1881), S. 370–400.
- Strasser, René: Herman Grimm. Zum Problem des Klassizismus. Zürich 1972 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur und Geistesgeschichte, Bd. 40).
- Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin 1859.
- Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. 2 Bde. Leipzig 1921/1924.
- Wölfflin, Heinrich: Zur Erinnerung an Herman Grimm. In: Wölfflin, Heinrich: Kleine Schriften (1886–1933). Hg. von Joseph Gantner. Basel 1946, S. 194–197.

Abbildungsnachweis

- 1 © British Museum.
- 2 © Münzkabinett, SMPK.