

PETER SPRENGEL

Ein Amerikaner als Romführer

Herman Grimms Romanfragment
›Der Landschaftsmaler‹ (1858/59)
und die Wende zur Kunstgeschichte

Zwischen Dichtung und Wissenschaft

Herman Grimm (1828–1901) ist erst spät aus dem Schatten seines Elternhauses hervorgetreten.¹ Durch langanhaltende Kränklichkeit im Abschluss seiner Ausbildung behindert (das Jurastudium blieb unvollendet), hat er sich seit den frühen 1850er Jahren als Dramatiker, Novellist, Lyriker, Kritiker und Essayist betätigt – letztlich ohne durchschlagenden Erfolg.² Aus der Unklarheit seiner damaligen Lebenssituation, die auch das unentschiedene Liebesverhältnis zu seiner Jugendfreundin und späteren Frau Gisela von Arnim einschloss, suchte er sich nach bekanntem Muster durch Reisen nach Italien zu befreien.³ Ein erster auf Oberitalien beschränkter Anlauf 1856 – in der Begleitung des Violinisten Joseph Joachim, seines Konkurrenten in der Gunst Giselas⁴ – führte zu keinem Erfolg. Um so nachhaltiger wirkte sich die halbjährige Romreise (mit Abstechern nach Florenz, Neapel und Albano) 1857

- 1 Vgl. auch Bernhard Lauer, Herman Grimm (1828–1901) als Dichter, Zeichner, Kritiker – Eine bio-bibliographische Übersicht, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 17/18 (2015), S. 9–48.
- 2 Vgl. die detaillierten, auch einen Großteil der Rezensionen verzeichnenden, Nachweise (auch zum späteren Werk) in: Deutsches Schriftstellerlexikon 1830–1880, bearb. von Herbert Jacob, Bd. 3.1, Berlin 2000, S. 441–456.
- 3 So strebt schon der Zweiundzwanzigjährige einen längeren Rom-Aufenthalt an; vgl. den Briefwechsel Herman Grimms mit seinem Vater Wilhelm vom 15./16.8. 1850 in: Brüder Grimm, Briefwechsel mit Herman Grimm, hrsg. von Holger Ehrhardt, Kassel und Berlin 1998 (= Werke und Briefwechsel. Kasseler Ausgabe, Briefe 1), S. 197–203.
- 4 Vgl. Joseph Joachim, Briefe an Gisela von Arnim 1852–1859, hrsg. von Johann Joachim, Göttingen 1911.

aus.⁵ Es gilt als ausgemacht, dass Grimm dem fünfwöchigen Aufenthalt in Florenz entscheidende Anregungen für die Michelangelo-Biographie verdankt, die seinen Durchbruch als renommierter Kunsthistoriker und Schriftsteller mit internationaler Resonanz nach sich zog.⁶ Frühe Briefe aus Rom, der ersten italienischen Reisestation (denn Grimm war von Marseille zu Schiff angereist), zeigen andererseits, dass er schon am Tiber mit Bibliotheksstudien beschäftigt war und die vitalisierende Kraft dieser Stadt intensiv empfand: »Es ist hier ein Leben, das unvergleichlich ist«; »wäre ich allein auf der welt, so würde ich kein mittel scheuen, hier zu bleiben *vielleicht für immer*.«⁷

Erstreckt sich Herman Grimms persönliche Goethe-Nachfolge, zu der noch Näheres zu sagen ist, also auch darauf, dass er in Rom eine Neujustierung seiner kreativen Aktivitäten vornahm und sich dort gleichsam (wie Goethe von seiner malerischen) von seiner dichterischen Laufbahn verabschiedete? Tatsächlich sollte Grimm nach seiner Rückkehr kein einziges Drama und keine Novelle mehr veröffentlichen. Dass aber die Annahme eines generellen Seitenwechsels, einer ausschließlichen Hinwendung zur Wissenschaftsprosa, zu pauschal und den Verhältnissen nicht angemessen wäre, zeigt schon die Dichtungsnähe der essayistischen Produktion, die bei Grimm jetzt erst richtig Fahrt aufnimmt – mit zahlreichen Essaybänden ab 1859 – und letztlich wohl seinen wichtigsten Beitrag zur Literaturgeschichte darstellt. Ein klares Gegenargument liefert aber auch das Erscheinen seines dreibändigen Romans ›Unüberwindliche Mächte‹ 1867 – vier Jahre nach dem

- 5 Vgl. Hans-Joachim Mey, Die Italienreise Herman Grimms im Jahre 1857, in: Brüder Grimm Gedenken 3 (1981), S. 445–456; Grimm, Briefwechsel (Anm. 3), S. 320–413.
- 6 Herman Grimm, *Leben Michelangelo's*, 2 Bde., Hannover 1860–1863. Die von Grimm mehrfach erweiterte, bei der kumulativen Leipziger Promotion (1868) wie bei der Berliner Habilitation (1870) als Hauptschrift dienende Arbeit erfuhr bis in jüngste Zeit zahlreiche Neuauflagen. Zur Problematik einer angemessenen Einschätzung vgl. u. a. Sebastian Böhmer, Das romantische Erfolgsrezept – Die Verbürgerlichung der Romantik in Herman Grimms ›Leben Michelangelo's‹, in: *Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft* 17/18 (2015), S. 141–174.
- 7 Herman Grimm an Gisela von Arnim, 24.5.[1857], Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 1904; ders. an Jacob Grimm, 20.5.1857, in: Briefwechsel (Anm. 3), S. 334.

vorläufigen Abschluss der Michelangelo-Biographie, fünf Jahre vor der ersten Fassung des Raffael-Buchs.⁸

Der in der unmittelbaren Gegenwart spielende – noch die Schlacht von Königgrätz (1866) in die Handlung einbeziehende – Gesellschafts- und Gesprächsroman behandelt vorrangig die Gegensätze Adel – Bürgertum, Tradition – Moderne und Europa – Amerika. Dort ist die Braut des adligen deutschen Helden zu Hause, und dort spielen auch große Teile des zweiten und dritten Bands des Romans, der sich mit dieser interkontinentalen Fokussierung an ein Leitthema der damaligen Romanliteratur anschließt, das sich keineswegs nur oder hauptsächlich in der aktuellen Auswanderungsproblematik erschöpfte.⁹ Auch Ferdinand Kürnberger, der Verfasser des ›Amerika-Müden‹ (1855), ist bekanntlich nie in Amerika gewesen. Für Grimm scheint das Thema aber noch eine spezifische Virulenz besessen zu haben. Denn er bringt damit offenbar einen Motivkomplex zum Abschluss, den er erzählerisch schon ein knappes Jahrzehnt vorher zu gestalten versucht hat: in einem Rom-Roman, dessen interessanteste Figur von einem Amerikaner verkörpert wird.

Dieser Roman ist allerdings nie vollendet und nie veröffentlicht¹⁰ worden und auch der Forschungsliteratur anscheinend vollständig un-

8 Das Leben Raphaels von Urbino. Italiänischer Text von Vasari. Übersetzung und Commentar von Herman Grimm, Theil 1, Berlin 1872. Zu den verschiedenen Versionen der auf eine umstrittene Deutung der ›Schule von Athen‹ zulaufenden Arbeit vgl. René Strasser, Herman Grimm. Zum Problem des Klassizismus, Zürich 1972 (= Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 40), S. 97–106. Als »Meilenstein der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert« beurteilt von: Wilhelm Schlink, Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer, in: Aspekte der Romantik, hrsg. von Jutta Osinski und Felix Saure, Kassel 2001 (= Schriften der Brüder Grimm-Gesellschaft 33), S. 73–93, hier: S. 89.

9 Vgl. Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt, Nordamerika, USA, hrsg. von Sigrid Bauschinger, Horst Denkler und Wilfried Malsch, Stuttgart 1975; darin auf S. 205–217 auch eine Interpretation des Romans: Helmut Kreuzer, Herman Grimms ›Unüberwindliche Mächte‹. Deutschland und die Vereinigten Staaten in einem Adelsroman des bürgerlichen Realismus. Vgl. ferner Peter Sprengel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz, München 2020 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart VIII), S. 29–39.

10 Abgesehen von den in ›Unüberwindliche Mächte‹ übernommenen Anfangsseiten; vgl. Anm. 24.

bekannt. Eine Mitschuld daran trifft sowohl die Titelwahl des Autors als auch die archivarische Verzeichnung seines Marburger Teilnachlasses.¹¹ Grimm hat sich relativ spät dazu entschieden, die im Februar 1858 zunächst titellos als Fortsetzung der Novelle ›Der Landschaftsmaler‹¹² (1856) begonnene Erzählung direkt nach ihrer Vorlage zu benennen; erst die im Frühjahr 1859 beschriebenen beiden Hefte (die zweite Version von Heft 3 und das vierte Heft¹³) tragen auf dem Etikett die Aufschrift »Landschaftsmaler« bzw. »Der Landschaftsmaler«. Der Katalog des Marburger Grimm-Bestandes verzeichnet die fünf Hefte mit insgesamt 393 großenteils vollgeschriebenen Seiten demnach mit einigem Recht unter dem Titel ›Landschaftsmaler‹ (mit dem schon etwas problematischeren Zusatz: »Novelle. Entwurf«), gibt die Entstehungszeit aber nur unvollständig mit »1858« an und verwirrt Leserinnen und Leser vollständig, wenn darunter in kleinerer Schrift der Nachweis erscheint: »Druck in: Herman Grimm, Novellen, 1956 (!)«. ¹⁴ Die doppelte Fehlinformation ist dem durch Grimms Arbeitstitel nahegelegten Missverständnis geschuldet, dass es sich um Entwürfe handle, die mit dem vorgängigen Druck der gleichnamigen Novelle eigentlich abgegolten seien. Wie wenig das zutrifft, soll im folgenden gerade gezeigt werden.

11 Alles Folgende bezieht sich auf: Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 180. Bei Zitaten aus dem unpaginierten Manuskript wird im Folgenden nur die Seitenzahl der digitalen Präsentation in Klammern angegeben. Vgl. <https://arcinsys.hessen.de/arcinsys/detailAction.action?detailid=v1632546> (letzter Zugriff 15.6.2024). Zitiert wird jeweils nach der letzten entzifferbaren Fassung; Korrekturen werden dabei in eckigen Klammern nur mitgeteilt, wenn sie besonderen Aufschluss versprechen.

12 Herman Grimm, *Novellen*, Berlin 1856, S. 285–414.

13 Heft 4 ist auf dem Umschlag auf »März 1859« datiert (299); da ein direkter Zusammenhang zwischen der zweiten Version von Heft 3 und den Eintragungen in Heft 4 besteht, ist anzunehmen, dass dieses undatierte Heft unmittelbar vorher ausgefüllt wurde. Der Beginn der Eintragungen in den ersten drei Heften ist jeweils genau datiert: »25 Februar 1858« (2), »5 März 1858« (102), »25 März 1858« (344).

14 Verzeichnis des Nachlaßbestandes Grimm im Hessischen Staatsarchiv Marburg, bearb. von Werner Moritz, Marburg 1988 (= *Quellen zur Brüder Grimm-Forschung* 1), S. 254.

Vor-Geschichte

›Der Landschaftsmaler‹, die umfangreichste und letzte der 1856 zu Herman Grimms einzigem Novellenband gebündelten Erzählungen, mochte sich als Anknüpfungspunkt für eine fiktionale Verarbeitung der Romreise schon aufgrund ihres dezidiert autobiographischen Charakters anbieten. Denn unschwer erkennt man im ländlichen Schauplatz der Novelle das märkische Wiepersdorf wieder mit dem Gutshaus der Familie von Arnim und dem von Bettina und ihren Töchtern zeitweise als Ausweichquartier genutzten Schlösschen Bärwalde in der Nähe; Grimm hat dieses Ensemble bei einem Sommeraufenthalt 1847 (bei dem er auch zeichnet und malt) kennengelernt und in seinem Tagebuch damals bereits mit einer Dreiecksproblematik verknüpft.¹⁵ Inzwischen hat sich die Konkurrenz für den landschaftsabbildenden Künstler auf dem Lande – so lässt es die Phantasie des Autors erscheinen – noch verschärft. Denn seine Novellenheldin Lilli, die Tochter des örtlichen Gutsbesitzers, ist mit einem Geigenspieler (!) regelrecht verlobt, so dass sich die Annäherungsversuche des Landschaftsmalers Friedrich eigentlich verbieten; darauf wird dieser vom Pfarrer des Dorfs auch in aller Freundschaft nachdrücklich hingewiesen. Gleichwohl droht am Ende der Novelle ein emotionaler Ausbruch, den die Ankunft des Verlobten, in dem der Maler einen Freund erkennt, im letzten Moment verhindert. Dass das Novellen-Ende kein endgültiges sein musste und dass Grimm überhaupt zwischen Novellenform und Fortsetzbarkeit keinen Widerspruch erblickte, legt seine Aussage in einem Brief vom Oktober 1856 nahe: »Einige meiner erschienenen Novellen erhalten noch Fortsetzungen.«¹⁶

Übrigens ist schon in der Novelle von 1856 das Italien-Thema angelegt. Friedrich hat als junger Maler, wie er Lilli erzählt, einen Preis gewonnen und wurde nach Italien geschickt, ohne dort aber ins richtige Verhältnis zu den »großen Gemälden der alten Meister« zu kom-

15 Vgl. Holger Ehrhardt, Das Tagebuch Herman Grimms aus dem Jahre 1847, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 5 (1995), S. 33–105. Der damalige Konkurrent Grimms ist sein Freund und Hausnachbar Gebhard von Alvensleben.

16 Herman Grimm an eine unbekannte Redaktion, 27.10.1856 (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 2045). Der Kontext zeigt, dass Grimm dabei primär an die im ›Morgenblatt‹ vorabgedruckten Novellen dachte; s. u. mit Anm. 74 und 75.

men.¹⁷ Dennoch oder mittlerweile ist Goethes ›Italienische Reise‹ sein Lieblingsbuch:

Das Buch, in dem er lesen wollte, war eines seiner liebsten, Goethes italienische Reise, die er stets mit sich führte und so zu sagen immer las; am meisten vielleicht, ihm unbewußt, deshalb, weil in dem Werke eine Stimmung der Ruhe und edler, unbefangener Betrachtung herrscht, der sich hinzugeben, allein schon die größte Wohlthat ist. [...]

So ging Goethe von Ort zu Ort in dem schönen Lande vorwärts, etwa wie heute ein Botaniker oder Geologe nach Italien bereisen könnte, überall Bekanntes vorfindend und das Unerwartete gleich an die rechte Stelle legend. [...]

Einzelne Seiten in dem Buche hatte Friedrich unzählige Male gelesen und las sie immer wieder, gleichsam mechanisch, wie man eine Hand voll Gold von neuem durchzählt, um sich so im Geiste noch einmal allmähig in seinen Besitz zu setzen. Seine Phantasie und die Erinnerung fühlten sich immer frisch angeregt. Die Farben sind überall so milde aufgetragen, daß sie den Gedanken nicht erschöpfen und uns die Freiheit geben, die eigene Stimmung auf das Freieste mit der des Dichters zu verschmelzen.¹⁸

Das »uns« rutscht hier nicht zufällig in den Satz; es ist offenkundig die Position des Autors Herman Grimm, die sich in diesem Erzählerkommentar preisgibt.¹⁹ Angesichts so gründlicher Vertrautheit mit Goethes Reisebuch darf es uns nicht wundern, wenn Friedrich auch die novellistisch verdichtete Episode von der schönen Mailänderin geläufig ist – eines der prominentesten Exempel für die Entsagungsethik des Goethe'schen Alterswerks. Vor dem Hintergrund seiner eigenen Liebesproblematik, nämlich dem gebotenen Verzicht auf eine nähere Bezie-

17 Grimm, *Novellen* (Anm. 12), S. 344. Die frühere Italienreise Friedrichs scheint Grimm in der Anfangsphase der Arbeit am Romanprojekt nicht bewusst gewesen zu sein; mehrere Korrekturen der ersten Abschnitte seines Manuskripts (15 u. ö.) dienen der Klarstellung, dass der vom Ich-Erzähler dargestellte Rombesuch sein zweiter Aufenthalt ist.

18 Grimm, *Novellen* (Anm. 12), S. 316 f.

19 Vgl. seinen eng an Goethes Reisebericht anschließenden Vortrag in der Berliner Singakademie: Goethe in Italien. Vorlesung gehalten zum Besten des Goethedenkmals in Berlin, Berlin 1861.

hung zu Lilli, gewinnt der Novellenheld neuartiges Verständnis für diese ihm bisher antipathische Erzählung:

Früher hatte er diese Episode niemals ohne ein Gefühl der Abneigung gegen den Dichter gelesen, welcher so kalt die Herrschaft über sein Herz bewahrt und sich mit so regelrechter Behandlung selbst zu curiren verstand. Wie sehr ihm auch Alles der Gerechtigkeit gemäß erschienen war, diese Art und Weise, das Verhältniß abzubrechen, welches leidenschaftlich und tragisch werden konnte, beleidigte ihn. Jetzt las er die Worte mit anderem Gefühl; die früher vermißte Leidenschaft sah er tief und glühend in ihm liegen, die freiwillige Verbannung ward zum bewunderungswürdigen Heroismus.²⁰

Goethe erzählt von seiner »Neigung für die Mayländerin« im Oktober-Bericht des ›Zweiten Römischen Aufenthalts‹, im Rahmen jener Villegiatur in Castel Gandolfo, die auch den Hintergrund für seine letzten ernsthaften Bemühungen um Fortschritte in der Landschaftsmalerei abgab.²¹ Damals, und wohl gerade durch jene »Neigung« veranlasst, entstand sein Gedicht ›Amor als Landschaftsmaler‹, das der Überschrift nach auch in die ›Italienische Reise‹ eingegangen ist.²² Man darf wohl vermuten, dass schon bei der Titelwahl für die Novelle diese Referenz eine Rolle gespielt hat – um wieviel mehr bei der Übertragung desselben Titels auf das neue Projekt eines hauptsächlich in Rom beheimateten Romans! Der Umstand allein, dass Friedrich auch auf italienischem Boden aus kommerziellen Gründen an der routinierten Fertigung von Landschaftsgemälden festhält, kann dabei kaum den Ausschlag gegeben haben. Wichtiger dürfte dem Goethe-Kenner Grimm die Anspielung auf die im Gedicht ausgedrückte – entstehungsmäßig in Italien verortete – künstlerische Selbsterfahrung vom Einfluss des Gefühls auf die Wahrnehmung der Welt gewesen sein.

20 Grimm, *Novellen* (Anm. 12), S. 359 f.

21 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München 1985–1998, hier: Bd. 15, S. 506–513.

22 Ebd., S. 611; vgl. Bd. 3,2, S. 10–14.

Einsam in Rom

Mit einem Gefühlsausbruch beginnt denn auch das Roman-Manuskript.²³ Die ersten Seiten, die Grimm ein knappes Jahrzehnt später als fiktives Tagebuch von Arthurs Mutter in den Roman ›Unüberwindliche Mächte‹ integriert hat,²⁴ sind der leidenschaftliche Ausdruck eines unglücklichen Bewusstseins, das sein Einsamkeitsgefühl auch auf das nächtliche Panorama des Kapitols überträgt. Diese Einsamkeit ist offenbar eine importierte, denn das Sprecher-Ich ist erst vor wenigen Tagen in Rom angekommen. Es vergewissert sich dieser ersten Tage im Rückblick: der Ankunft in Rom im Morgengrauen mit dem ersten Blick auf den Petersdom, der ersten Stunden im Wirtshaus, des ersten Gangs über das Forum Romanum zum Kolosseum und des ersten Osteria-Besuchs, bei dem sich sogleich eine für den Fortgang des Romans bestimmende Beziehung anbahnt. Denn der Erzähler wird dort von einem Mädchen namens (das aber erfahren wir erst viele Seiten später) Teresina bedient, deren Dienstfertigkeit, Musikalität und sporadische Präsenz zunehmend an die Mignon-Gestalt aus ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ erinnern.²⁵ Auch um Teresina scheint übrigens ein Geheimnis zu wittern, insofern sie im Ich-Erzähler ein Déjà vu-Erlebnis auslöst, das tief in seine Kindheit zurückreicht.

Überhaupt wird der Erzähler, der inzwischen als Maler mit Atelier und akademischer Schulung hinlänglich Profil gewonnen hat, bald von seiner Vergangenheit eingeholt. Der Panoramablick von seiner exponierten Wohnung in einem turmartigen Gebäude des Kapitols vermischt sich mit Erinnerungen an die deutsche Heimat: an die Abfahrt vom Dorf, wo Lilli wohnt, in Begleitung des »Predigers« (hier schließt die Vorgeschichte direkt an das Ende der gedruckten Novelle an), an die nachfolgende Etablierung als künstlerisch überschätzter Maler in der

23 Die Gattungsbezeichnung »Roman« wird hier auf eigene Verantwortung – vom Autor gibt es dazu keine Angaben – und gleichsam im Vorgriff benutzt. Sie wird sich sehr bald durch zahlreiche Gemeinsamkeiten mit dem Bildungsroman, später auch durch die Nähe zum Modell des romantischen (andere Werke als Subtexte integrierenden) Romans erhärten.

24 Herman Grimm, *Unüberwindliche Mächte*, 3 Bde., Berlin 1867, hier: Bd. 3, S. 243–246.

25 Zur auffälligen Beliebtheit von Mignon-Figuren im Bildungsroman der Jahrhundertmitte vgl. Sprengel, *Geschichte* (Anm. 9), S. 331–335.

Stadt (hier werden Motive der früheren Novelle erneuert), an die Begegnung mit Lillis Tante in Berlin, die offensichtlich nach dem Vorbild Bettina von Arnims gezeichnet ist, und die erneuerte Versuchung einer Kontaktaufnahme zur versagten Geliebten. »Ich war im Geiste ganz fort von Rom« (75) – mit diesem Eingeständnis wird der Anschluss an die Erzählgegenwart wiederhergestellt und uns zugleich das Bauprinzip des Romanentwurfs deutlich.

Denn offensichtlich ist Grimms ›Landschaftsmaler‹-Projekt als Konkurrenz zweier Sphären und Zeitebenen angelegt: die unglückliche Liebesvergangenheit Friedrichs konkurriert mit den ästhetischen (vielleicht auch sozialen und erotischen) Erfahrungen in der Kunst-Hauptstadt Rom, die zu einer künstlerischen Weiterentwicklung des Malers oder zu einer Veränderung seiner Persönlichkeit beitragen könnten. Beide Erwartungen werden durch die Parallelen zum Bildungsroman und zu Goethes ›Italienischer Reise‹ gestützt, gehen aber innerhalb der ausgeführten Teile des Manuskripts trotz einzelner positiver Momente letztlich nicht in Erfüllung. Dafür zeichnet sich eine Art dritter Weg ab: eine historisch fundierte Auseinandersetzung mit der Kunst der Renaissance, und für diesen Weg findet Friedrich einen höchst ungewöhnlichen Führer.

Auf einen gewissen Nachholbedarf in jener Hinsicht weist schon der Umstand hin, dass nach der anfänglichen Erwähnung der Peterskirche die Baudenkmäler und Kunstwerke der Renaissance und des Barock auf den ersten achtzig Seiten des Romanmanuskripts gänzlich zurücktreten. Das Rom, das wir mit den Augen des Ich-Erzählers erleben, ist der Schauplatz eines quirligen Volkslebens, das keine Grenzen zwischen privater Wohnung und öffentlicher Straße (11) und eine – dem Deutschen verlorene – vaterländische Gemeinschaft (28) kennt. In zweiter Linie ist es auch das Rom der Antike: des Kapitols, des Forums, des Kolosseums, des Pantheons und der Trajans- oder Marc-Aurels-Säule (hier macht sich schon eine Unschärfe, vielleicht auch eine Unsicherheit des Autors, bemerkbar²⁶). Ihren Höhepunkt und Abschluss erreicht diese Form der Antikerezeption bei einem abendlichen Aufstieg zum Quirinalsplatz mit dem sogenannten Dioskurenbrunnen. Wie

26 So wird auf Seite 13 »Säule des Trajan« nachträglich in »Säule des M. Aurel« verbessert; eventuell wäre diese Korrektur auch auf spätere Erwähnungen der Trajanssäule zu übertragen.

schon eingangs bei der Peterskirche,²⁷ wird die Wirkung der monumentalen Figuren – »Hier ist alles groß« (79) – dabei vom römischen Himmel freundlich unterstützt:

Ich stieg zum Quirinal hinauf, und hatte einen köstlichen Anblick. Im Westen ging die Sonne unter durch dunkles Gewölk hervorbrechend, daß ihr Licht einen wunderbaren gelblichen, goldnen Schein erhielt. Die beiden Heroen mit den Pferden waren wie durchleuchtet von ihr so heftig strahlte sie sie an. Ich wandte die Licht [lies: Augen] den Recken zu und sah die zwei Gestalten wie lebendige Götter dastehen, hinter ihnen nach Osten thürmte eine finstre Wolkenschicht auf, es sah aus als gingen die Helden Homer's wieder über die Erde. Ich hatte so oft Schillers Vers gelesen

Und die Sonne Homers siehe sie lächelt uns auch
ohne einen plastischen Inhalt für ihn zu finden, das war die Sonne
Homer's, die so zauberhafte Strahlen sandte. (78 f.)

Die emphatische Formulierung aus Schillers Elegie ›Der Spaziergang‹,²⁸ eher utopische Hoffnung als einen faktischen Befund ausdrückend, war im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem geflügelten Wort, ja – wie Wilhelm Raabes Erzählung ›Pfisters Mühle‹ demonstriert²⁹ – zur Lieblingsparole philiströser Selbstzufriedenheit herabgekommen. Auch im obigen Zitat ist eine ironische Distanzierung zu spüren; zu deutlich verdankt sich die Identifikation dieses Ich-Erzählers mit der Antike illusionären Beleuchtungseffekten und optischer Täuschung. Schon Grimms glänzender Kurzesay ›Die Venus von Milo‹ (1856) mündete in die Einsicht, dass die antike Kunst (und Dichtung³⁰) bei aller Faszina-

27 »Es dämmerte endlich [...] eine braungelbliche Wolkendecke verhüllte den Himmel [...]. Es wurde lichter und lichter an der Stelle des Horizonts wo die Sonne erscheinen wollte, ich sah eine braunrothe Masse emporragen, eine Kuppel, langgestreckte Dächer, kleine Kuppeln, es war die Peterskirche« (16).

28 Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, Bd. 1, hrsg. von Julius Petersen † und Friedrich Beißner, Weimar 1943, S. 266. Dort mit der Wortstellung »auch uns«.

29 Vgl. Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Dirk Göttsche, Florian Krobb und Rolf Parr, Stuttgart 2016, S. 204.

30 Als (wenig überzeugender) Widerruf der hier geäußerten Skepsis ist Grimms auf Januar 1857 datiertes Gedicht ›Homer‹ zu lesen: Morgenblatt für gebildete Leser (im folgenden nur: Morgenblatt), Nr. 7 vom 15.2.1857, S. 145 f.

tionskraft dem modernen Menschen letztlich unerreichbar bleibe: Das Gesicht der Göttin lächelt zwar – im Grunde aber eben nicht für uns.³¹

Transatlantischer Pakt

Grimms Landschaftsmaler scheint sich also auch da in seiner Subjektivität zu verirren, wo er sich nicht den Erinnerungen an seine unglückliche Liebe hingibt. Um in ein produktives Verhältnis zum Bildungspotential der Ewigen Stadt zu gelangen, bedarf er offenbar eines Mentors – im Sinne der Goethe'schen ›Lehrjahre‹ könnte man sagen: eines Eingreifens der Turmgesellschaft. Und tatsächlich kommt Friedrich noch am selben Abend auf der Aussichtsterrasse des Pincio ins Gespräch mit einer höchst ungewöhnlichen Persönlichkeit, die strukturell durchaus in Parallele mit ähnlichen wohlwollend auf Wilhelm Meister einwirkenden Figuren im klassischen Prätext gesehen werden kann. Wenn man übrigens bedenkt, dass bei Goethe aus dem Kreis der Turmgesellschaft heraus ein Kolonisationsprojekt in Amerika betrieben wird, erscheint die Herkunft von Friedrichs Gesprächspartner gar nicht mehr so erstaunlich. Jedenfalls fehlt es nicht an Anzeichen dafür, dass dem Zufall der Begegnung etwas nachgeholfen wird:

Während ich so stand war Jemand in meine Nähe gekommen und stützte sich gleich mir auf das steinerne Geländer. Es war ein Mann

31 Herman Grimm, Die Venus von Milo, in: Morgenblatt, Nr. 5 vom 3.2.1856, S. 105–107. Wieder in: H.G., Essays, Hannover 1859, S. 39–45. Grimm hat das Manuskript am 10.11.1855 abgeschlossen und einen Tag später an die Redaktion des ›Morgenblatts‹ gesandt (Begleitbrief in: Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar, im folgenden nur: DLA); eine frühere Fassung des Essays hat sich in einem Kollektaneenband erhalten (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 193, Scan 41–47). Der Subjektivismus des Protagonisten in ›Der Landschaftsmaler‹ zeigt sich auch im Umgang mit der Venus-Statue, die er gedankenlos schon während seines Studiums an der Akademie abgezeichnet hat; jetzt betrachtet er im Kerzenlicht die Gesichtsmaske an der Wand seiner Wohnung und fragt sich mit Bezug auf den antiken Bildhauer: »[...] und das Lächeln das diese Lippen umspielt hat es ihn glücklich gemacht in längst vergangenen Tagen oder ihn vernichtet weil er die Lippen niemals küssen durfte nach denen er arbeitete in Gedanken?« (41)

von etwas gedrungener Statur, starker Stirn aber hellen Augen und mit einem dichten Barte der das untere Gesicht bedeckte. Er hatte einen braunen leichten Filzhut auf wie man ihn auf Reisen allgemein trägt, sah im übrigen aber nicht danach aus, als verwendete er große Sorgfalt auf seine Kleidung.

Ohne bestimmte Absicht bald hier bald dort die Aussicht betrachtend war er mir zuletzt ziemlich nahe gekommen. Er nahm eine Cigarre und während er sie zwischen den Lippen hielt suchte er in der Tasche nach dem Feuerzeug. Ich hatte das meinige bei mir und bot es ihm an. Er benutzte es und dankte mit einigen englischen Worten. Sind Sie [lies: Sie] ein Engländer, sagte ich, ich hätte Sie für einen Deutschen gehalten. Ein Amerikaner antwortete er. Oh erwiderte ich das freut mich. Es entfuhr nur unwillkürlich. Kennen Sie Amerika? – Nein, aber ich liebe es. – Dann sind wir einer Meinung, war seine Antwort. (83 f.)

Friedrichs Liebeserklärung an Amerika bleibt im Romanmanuskript ohne direkte Motivation; es handelt sich vielleicht um eine jener Stellen, an denen Grimms eigene Position unverhüllt hervortritt (dazu noch später). Die Entwicklung des Gesprächs bezeugt eine eindrucksvolle Dialektik von Nähe und Ferne; der aus denkbar großer Entfernung herstammende Fremde kommt Friedrich äußerst schnell »nahe«. Nachdem man die Daten der jeweiligen Rom-Erfahrung ausgetauscht hat – der Amerikaner hält sich offenbar schon seit Jahren hauptsächlich in Rom auf –, gibt Friedrich zu erkennen, dass er in den drei Wochen seines jetzigen Rom-Aufenthalts bisher keine einzige Kirche oder Kunstsammlung besucht habe. Die Reaktion seines Gesprächspartners lässt Verständnis für die emotionale Blockade des Malers durchblicken, was diesen wiederum zu seiner eigenen Überraschung zu einem spontanen Freundschaftsbündnis mit dem Fremden veranlasst:

Er mußte am Ton meiner Stimme etwas gemerkt haben und sah mich an. Es war wohl nicht schwer in meinen Zügen zu lesen daß ich nicht glücklich bin. Die Zeit hat gute Weile gehabt es darauf einzugraben. Er schien mich zu prüfen. Doch es belästigte mich nicht. Sie leben wohl ein wenig als Einsiedler hier? bemerkte er endlich und lächelte. Ich nickte ihm zu daß er Recht hätte. Dann sind wir wieder in einem Falle war seine Antwort. Gott weiß was mich jetzt dazu antrieb, ich streckte ihm meine Hand entgegen und er drückte sie. Es

war nicht meine Gewohnheit so zu handeln, ich verwunderte mich über mich selbst, mich hätte unter anderen Umständen diese Art Bekanntschaft zu machen mit Mistrauen erfüllt, die innere Kraft die mich zuweilen handeln läßt hatte aber diesmal wieder das Regiment übernommen und ich folgte ihr. (85 f.)

Es ist ein Ausnahmeverhältnis, das hier begründet wird. Es läßt auf der einen Seite an das Bündnis von Faust und Mephistopheles in Goethes Drama, andererseits auch an Personenkonstellationen im expressionistischen Theater denken. In Walter Hasenclevers »Der Sohn« etwa steht plötzlich ein »Freund« auf der Bühne, der alles vom Helden zu wissen scheint und sein Handeln maßgeblich bestimmt.³² Den mythisch-mystischen Dimensionen des Amerikaners tritt bald seine nationale und biographische Verankerung an die Seite. Noch am selben Abend erfährt Friedrich von der früheren Kaufmannsexistenz seines neuen Freundes und der einschneidenden Wirkung, die eine öffentliche Vorlesung über Kunst auf ihn ausgeübt hat. Fortan widmete er sich nur noch seiner geistigen Ausbildung, die er in England, Deutschland, Frankreich und schließlich in Rom verfolgte. Dieser direkte Übergang von der Theorie zur Praxis und die Konsequenz ihrer Umsetzung beeindruckten Friedrich und werden von seinem Gesprächspartner selbst mit der Besonderheit der amerikanischen Kultur in Verbindung gebracht:

Amerika sagte er wenn man es mit den europäischen wohlgeordneten Königreichen vergleicht scheint ein unordentlicher Haufen von Menschen zu sein, die nichts bindet, die alle Tage sich trennen könnten, um sich untereinander aufzureiben, doch das ist nur der ärgste Anschein. Viele denken selbst bei uns so aber sie irren. Die Monarchien der alten Welt sind prächtige wohlausgerüstete Kriegsschiffe, wo jedes Ding seinen Platz hat und alles bis zum geringsten wohlangeordnet und aufgehoben ist. Kein Tropfen Wasser dringt durch die Ritzen, aber es kann das Schiff an einen Felsen geschleudert werden oder in Flammen aufgehen plötzlich und in die Tiefe versinken, Amerika dagegen ist wie ein ungeheures Floß wo die alten Balken sich bewegen und die Mannschaft bis an die Knie im Wasser steht, die Wellen fliegen drüber hinweg, aber es geht nicht unter. (90)

32 Walter Hasenclever, *Der Sohn*. Drama in fünf Akten, Leipzig 1914, S. 13.

Renaissance-Unterricht I: Wort und Bild

Zwischen dem so beschriebenen Amerika und der Kulturwelt, in die der Amerikaner Friedrich gleich vom nächsten Tag an einführt, besteht bis in die Wassermetaphorik³³ hinein eine gewisse Gemeinsamkeit. Denn es ist die Welt der Renaissance, in erster Linie aber die Kunst Michelangelos und Raffaels, die dem Maler jetzt geradezu systematisch verordnet wird. Gleich am nächsten Morgen greift der Amerikaner unter den Buchausgaben italienischer Klassiker auf dem Boden von Friedrichs Wohnung eine noch ungeöffnete Ausgabe von Michelangelos Gedichten heraus: »Haben Sie die gelesen? [...] Gut, dann lesen Sie sie, fuhr er fort, es lohnt sich der Mühe.« (93) Friedrich wird das tun und sich für ein Sonett dabei so sehr begeistern, dass er Teresina bittet, es ihm vorzulesen (114) – ohne zu bedenken, dass das elternlos aufgewachsene Mädchen natürlich Analphabetin ist. Während seines späteren Aufenthalts in Albano wird Teresina heimlich lesen lernen und ihn eines Tages mit der Lesung eben jenes Sonetts überraschen, das er ihr seinerzeit vorgelegt hat. Es handelt sich um das Sonett »Sento d'un freddo aspetto un fuoco acceso«,³⁴ das Grimm in eigener Übersetzung in den Erzähltext aufnimmt:

Bist du von Eis und deine Augen lassen
mich doch in Gluth gerathen und verbrennen
Und deine beiden zarten Arme können
Mich überwält'gen ohne mich zu fassen?

Dein Herz das keiner so wie ich empfunden
Unsterblich selber, wünscht es daß ich sterbe
Du weißt wohl wie ich ohne Dich verderbe
Und wie mich schmerzen meine Wunden.

Wie kann mit soviel Lieblichkeit vereint
soviel Beleidigung wohnen, wozu frommt
dies Leben mit dem Tode zum Begleiter?

33 S. u. mit Anm. 60.

34 Michelagnolo Buonarroti il Vecchio, Rime. Col commento di G. Biagioli, Parigi 1821, p. 30.

Heiß wie die Sonne auf die Erde scheint
 blickst Du mich lächelnd an, der Frühling kommt
 Doch kalt im Aether wallt die Sonne weiter. (236 f.)

Es lassen sich rund fünfzig Gedichte Michelangelos zählen,³⁵ mit deren Übersetzung Grimm seine Schriften über ihn anreicherte – angefangen mit dem frühen Essay ›Rafael und Michelangelo‹ von 1857³⁶ –, die er gelegentlich aber auch separat veröffentlichte. Das Sonett aus dem ›Landschaftsmaler‹-Manuskript steht also in einer langen Reihe. Seine Funktion im Roman ist allerdings ambivalent. Dient es einerseits als Zeugnis für Friedrichs Hinwendung zum Erbe der Renaissance, so kann es andererseits seiner Trauer um den Verlust von Lilli Ausdruck verleihen, wie umgekehrt im Munde Teresinas ihrer unbeachteten Liebe zum Maler.

Der Amerikaner führt Friedrich zur Villa Farnesina am rechten Tiberufer und in die Kirche San Pietro in Vincoli. Geht es hier um Michelangelos Grabmal für Papst Julius II. mit der berühmten Moses-Figur, so dort um ein in wesentlichen Zügen von Raffael entworfenes und teils auch ausgemaltes repräsentatives Gesamtkunstwerk. Schon Grimms Brief an Gisela von Arnim vom 12. Juni 1857 beklagt allerdings den teilweise ruinösen Zustand der Anlage;³⁷ so waren beispielsweise im Gartensaal die Fenster zum Tiber vermauert. Wie der Autor selbst hält sich der Erzähler seines Romans vor allem an die Fresken Sodomas (nach Skizzen Raffaels) im Obergeschoss, deren inneren Zusammenhang er betont (hier der militärische Triumph Alexanders über den Perserkönig, dort seine Hochzeit mit der Tochter eines baktrischen Satrapen), von deren genauerer Beschreibung er aber schon deshalb ab-

35 Franziska Kraft zählt allein 47 lyrische Übertragungen: Herman Grimm als Michelangelo-Übersetzer – Eine poetische Neuinszenierung des Renaissance-Künstlers, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 17/18 (2015), S. 173–194, hier: S. 175. Nicht eingerechnet ist die im ›Morgenblatt‹ (Nr. 20 vom 16.5.1858, S. 473) erschienene und die in Albano am 17.8.1857 angefertigte Übersetzung (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 387).

36 Herman Grimm, Rafael und Michelangelo, in: Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte 2 (1857), S. 79–89, 196–206, 325–336. Wieder in: Essays (Anm. 31), S. 175–260. Darin sind allein schon sechs (bzw. im Neudruck sieben) Übersetzungen enthalten.

37 Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 1905.

sieht, weil er sich durch die Gegenwart des Amerikaners gestört fühlt: »ich muß allein sein« (104). Bereits in der unteren Halle fiel Friedrich das eigentümliche Verhalten seines Begleiters auf:

Mein Amerikaner zog ein Taschenbuch heraus, suchte sich einen bequemen Platz und fing an zu schreiben. Ich fragte ihn was er schriebe, denn er sah von Zeit zu Zeit zur Decke als zeichnete er vielmehr die Figuren ab. Er erklärte mir er gebe nichts auf Copien von Bildern [...]. Er beschreibe deshalb die Kunstwerke die er sähe so genau als möglich und habe gefunden daß diese Aufzeichnungen für ihn selbst wenn er sie wiedergelesen und bei andern die niemals die Werke selbst gesehen ein so genaues Gefühl von ihnen gegeben haben daß er nun Alles in Worten darzustellen suche was irgend der Mühe werth sei. Er erinnerte mich an die Beschreibungen des Philostratos. Welchen Werth diese besäßen. Ich mußte das zugeben, ich kannte sie zufällig. Er behauptete in seiner unbekümmerten praktischen Art ein Erdbeben könne plötzlich oder eine Feuersbrunst oder die Zeit allmählig diese kostbaren Dinge zerstören, dann wären doch immer noch seine Beschreibungen vorhanden um die Menschheit dafür zu begeistern. (101, 103 f.)

Selten wohl sind die Chancen und der mögliche Nutzen einer Bildbeschreibung so optimistisch beurteilt worden. Der Ich-Erzähler scheint zwar leise Zweifel zu hegen, ob das Verfahren der Ekphrasis³⁸ wirklich in gültiger Weise für den Verlust eines Bildes zu entschädigen vermag, und doch sind die »Eikones« des älteren Philostrat lange Zeit gerade so wahrgenommen worden: als authentische und zur Reproduktion einladende Zeugnisse für verlorene Gemälde der griechisch-römischen Antike. Friedrich scheint sie oder Goethes Aufsatz³⁹ darüber zu kennen und zu schätzen und erweist sich darin als getreues Spiegelbild seines

38 Zu den grundsätzlichen Aspekten vgl. Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995.

39 Philostrats Gemälde, in: Ueber Kunst und Alterthum 2.1 (1818), S. 27–144. Vgl. auch Christoph Michel, Goethe und Philostrats »Bilder«. Wirkungen einer antiken Gemäldegalerie. Mit einem Anhang: Moritz v. Schwinds »Philostratische Gemälde« in der Kunsthalle zu Karlsruhe, in: Jahrb. FDH 1973, S. 117–156; Ernst Osterkamp, Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen, Stuttgart 1991, S. 185–223.

Schöpfers, der ganze zwei Seiten des oben erwähnten Briefs an Gisela von Arnim mit einer detaillierten Beschreibung der beiden Sodoma-Fresken füllt und anschließend bemerkt: »man denkt an die Beschreibung der griechischen Bilder die wir in Wiepersdorf lasen.«⁴⁰ Natürlich sieht sich auch der künftige Kunsthistoriker Grimm immer wieder vor die Aufgabe gestellt, Werke der bildenden Kunst in Worten wiederzugeben, auch wenn er als akademischer Lehrer dabei gern – und zwar als Vorreiter eines solchen Medieneinsatzes – die Projektionstechnik des Skioptikons zu Hilfe nahm.⁴¹ Auch das Farnesina-Kapitel seines Raffael-Buchs kommt übrigens nicht ohne ein längeres Philostrate-Zitat aus.⁴²

Als Höhepunkt Grimm'scher Beschreibungskunst gilt allgemein die Passage über Michelangelos Moses-Figur in seiner Künstlerbiographie. Der entscheidende Konjunktiv darin kündigt sich schon im Romanmanuskript an: »Es ist als wollte er [sc. Moses] eben in einer donnernenden Rede auf das ungehorsame Volk losbrechen.«⁴³ (118) Im übrigen aber hält sich der Erzähler sehr bedeckt – offensichtlich unbeeindruckt von den ausführlichen Erklärungen seines Begleiters über die langjährigen Auseinandersetzungen mit dem päpstlichen Auftraggeber, die Michelangelos Leben »vergiftet« (116) hätten, und von der schlecht beleuchteten Marmorgruppe selbst:

Mein Amerikaner erzählt mir Alles aufs genaueste er hat die Dokumente beisammen die sich auf diese Streitigkeiten beziehen, beide

40 Wie Anm. 37.

41 Vgl. Rainer Zuch, Zwischen Wissenschaft und Offenbarung – Herman Grimm und das Skioptikon, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 17/18 (2015), S. 193–210.

42 Herman Grimm, Das Leben Raphaels, Stuttgart und Berlin 1903, S. 198. Grimm verhält sich jedoch kritisch zur Behauptung, Raffael habe im ›Triumph der Galathea‹ das von Philostrate beschriebene Gemälde reproduziert.

43 Später schreibt Grimm: »Er sitzt da, als wollte er eben aufspringen [...]« (Leben Michelangelo's [Anm. 6], Bd. 1, S. 405). Zur Bedeutung des Konjunktivs bemerkt Böhmer: »Grimm weicht nun in die konjunktivische Sprache einer eingeschränkten Gültigkeit der individuellen Imagination aus [...]. Doch drückt sein Konjunktiv niemals Deutungsvorbehalte aus. Er erklärt sich durch Grimms Ablehnung wissenschaftlicher Kriterien und Maßstäbe, nicht nur für die Beurteilung eines Werks, sondern auch für dessen Anschauung selbst und bedient sich des Primats vom *Bilderleben* gegenüber dem *Bildbeschreiben* klassischer Manier« (Das romantische Erfolgsrezept [Anm. 6], S. 148).

Theile waren in ihrem Rechte, behauptet er. Von Michelangelos' eigener Hand ist jetzt nichts daran als die Statue des Moses, eine ungeheure Arbeit die seinen Nahmen als er noch im Beginn war befestigte. Ich war Anfangs nicht besonders erbaut von diesem Werke. Sie [sc. die Statue] steht eigentlich in gar keinem Lichte, in einer un günstigen Dämmerung und da sie sehr fein gearbeitet und der Marmor an vielen Stellen polirt ist, dazu unrein geworden ist so muß man sie wohl genau kennen ehe man von sich sagen kann daß man sie gesehen habe. (117 f.)

Als Gipfel und Erfüllung des Besuchs von S. Pietro in Vincoli bewertet Friedrich – darin ganz Landschaftsmaler – dagegen den Ausblick auf das Kolosseum und die Albanerberge, der sich ihm von einem dahinter gelegenen Klostergebäude eröffnet: »[...] ganz dicht unter uns ein Artischockenfeld dessen bläulich grüne harten Blätter ineinander griffen, Alles ringsum von der Sonne überwältigt« (119).

Ein solches Ausweichen vor den harten Anforderungen der Kunstbetrachtung zeigen schon Friedrichs Aufzeichnungen vom Farnesina-Besuch:

Als ich so dastand und an die Zeiten dachte wo hier Rafael und seine Genossen ein und ausgegangen waren, empfand ich die Verlassenheit die nun schon Jahrhunderte hier herrschen mochte um so stärker als die Bilder noch so frisch in den Farben und der Garten draußen so üppig unter den Fenstern lag. Es regte sich nichts. Auf einmal kam eine weiße Katze durch die Thüre und schlich behutsam durch zur anderen Thüre wieder hinaus. Mir fiel das Märchen von der Prinzessin ein die als weiße Katze mutterseelenallein in ihrem Palaste hauste. (110 f.)

Friedrich erinnert sich an das Märchen ›La chatte blanche‹ von Marie-Catherine d'Aulnoy, das sich mit dem Märchen ›Der arme Müllerbursch und das Kätzchen‹ aus der Sammlung der Brüder Grimm berührt.⁴⁴ In seiner Phantasie und der Bildsprache des Romanentwurfs wird das einsame Tier in der Villa zu einem Symbol des entschwundenen Kunstgeists.

44 Kinder und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Große Ausgabe, Bd. 2, Göttingen 61850, S. 114–118 (Nr. 106).

Renaissance-Unterricht II: Leben und Kunst

Zwischen Friedrich und seinem »Cicerone«⁴⁵ (116) besteht eine geheime Verbindung, aber keine Übereinstimmung. Bald schon kommt es zu Spannungen, die sich in ambivalenten Bewertungen äußern: »Er hat sich eine Art Oberherrschaft über mich angemäßt, man könnte eben so gut sagen: er hat sie aus Freundlichkeit übernommen.« (111 f.) Nach kurzer Zeit hat der Maler genug von der Gängelung durch seinen Führer, und er verleugnet sich, wenn dieser bei ihm anklopft:

Wir sind einige Tage so gegangen. Es ist mir unerträglich geworden. Es war ein Effort den ich zu machen versuchte, nun rächt sich mein Herz das ich betäuben wollte. Ich kann nicht mehr. Der Amerikaner ist mir zuwider. Er geht wie der klare Verstand umher, er sieht und spricht so deutlich wie ein Daguerrotyp die Dinge zeigt aber auch so nüchtern, es ermüdet mich allmählich, es beleidigt mich. Sind wir der Dinge wegen da oder sind sie unsretwegen da? Ich habe mich losgemacht. (121)

Paradoxerweise wird allerdings gleich der erste Kunstgenuss, den sich der Romanheld nach seiner Befreiung vom Amerikaner verschafft, ihn wiederum mit diesem zusammenführen. Friedrich besucht die Kirche S. Pietro in Montorio und konzentriert sich vor allem auf das Wandgemälde Sebastiano del Piombos (nach einem Entwurf Michelangelos) in der Cappella Borgherini:

Das Bild des Sebastian stellt einen gezeißelten Christus dar. Ich fuhr über einige Stellen die ich erreichen konnte mit angefeuchteten Fingern und sah auf einige Augenblicke den alten Glanz der Farben. Es ist in Öl auf die Wand gemahlt. Michelangelo giebt in seinen Compositionen Momente die schmerzlich ergreifen ohne zu versöhnen er drückt einen Kampf aus wo man nicht deutlich genug den Sieg fühlt um beruhigt zu sein. Es ist mir aufgefallen daß sich Künstler die in

45 Die Wortwahl impliziert eine Anspielung auf Jacob Burckhardts »Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens« (Basel 1855), die jedoch nicht als Zustimmung missdeutet werden darf. Vielmehr muss sich Grimm in einem Brief aus Rom 1857 sehr kritisch über Burckhardts Buch geäußert haben; vgl. Wilhelm Hemsens Antwortbrief aus München vom 19.7.1857 (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 2897).

ihren Compositionen das Übermenschliche ergreifen durch nicht[s] soweit erheben können um die Verklärung des Leidens darzustellen das sie schildern. Wie im Prometheus des Aischylos auch nichts übrig bleibt als die Vernichtung. Es sind Titanen die nicht sterben sondern zerstört werden. (135)

Nach diesen einleitenden Bemerkungen, die Grimm bei der Bearbeitung seines Manuskripts noch durch einen Bleistift-Zusatz über den heidnischen Charakter dieses Titanenkampfes erweitert (137), wendet sich Friedrich en détail dem Aufbau des Gemäldes zu. Seine differenzierte Beschreibung geht weit über die Angaben in Grimms künftigen Buchpublikationen hinaus:⁴⁶

Christus steht vor der Säule, die Hände hinter ihr gebunden so daß er sie gleichsam nach rückwärts umwindet. Er drängt sich vor, der Kopf neigt sich gebeugt im Profile nach der rechten Seite. Die rechte Schulter und ein Theil der Rückenlinie die sichtbar ist, ziehen sich aufwärts, die Brust knickt über der linken Hüfte etwas zusammen.⁴⁷

Das linke Bein tritt vor, das rechte ganz zurück, tief hinter die Säule. Man sieht einen Körper vor sich der fest an etwas geheftet ist gegen das er sich stemmen möchte wenn er einen Anhalt fände, aber er findet ihn nicht. Man sieht den rechten Arm in einer kühnen Verkürzung nach hinten ausgestreckt, und den Strick der das Handgelenk fesselt Man sieht es ist unmöglich sich loszumachen. In diesem einzigen Arme liegt [> lässt sich⁴⁸] die ganze Qual der fruchtlosen Anstrengung erkennen. Der Ellenbogen dreht sich nach oben und das Gelenk der Hand, wo die Fessel liegt, ist eingeknickt.

Die Malerei ist vortrefflich. Christus ist nackt, nur ein Gewand um die Hüften, die Peiniger neben ihm sind dunkler im Fleishton gehalten, so daß er trotz der nachgedunkelten Farbe licht und rein von ihnen absticht. Die Venetianische weiche Färbung ist eben so unverkennbar, als die strenge der florentinischen Zeichnung. (136, 138)

46 Sie zwingt daher auch zu einer Revision der geläufigen Vorstellungen über die Eigenart von Grimms Kunstbeschreibungen; Strasser zufolge liegt deren Schwerpunkt in der Schilderung persönlicher Gefühle und Stimmungen (Klassizismus [Anm. 8], S. 48–51).

47 Der mehrfach korrigierte Satz wurde nach der vorletzten Arbeitsstufe wiederhergestellt.

48 Unvollständige Korrektur.



*Abb. 1. Sebastiano del Piombo, Geißelung Christi
(San Pietro in Montorio, Rom; Bild: Wikisource).*

Friedrich richtet den Blick noch auf die darüber befindliche Himmelfahrtsdarstellung, als er auch schon Gesellschaft bekommt – auf eben jene magische Art, die oben durch die Parallele mit Hasenclever erläutert wurde:

Ich hatte eine Zeitlang vor dem Bilde gesessen als mein Amerikaner in die Kirche eintrat mir die Hand drückte sich neben mich setzte und das Bild ansah wie ich. Er zog einen Theil Vasari aus der Tasche und schlug die Stelle auf wo von ihm die Rede ist. Wie lebendig wurde die Kirche plötzlich durch das was ich hörte und doch war alles nur eine Täuschung denn das Bild ward nicht schöner als es vorher [war.] Und ich nicht klüger wenn ich mich genau bedenke. (140 f.)

Es folgt eine Zusammenfassung von Vasaris Bericht über die Auftragsvergabe an Michelangelo und Sebastiano und über den Effekt, den die

gelungene Ausführung auf die Konkurrenz zwischen Michelangelo- und der Raffael-Partei in Rom hatte.⁴⁹ Danach geht es äußerst kontrovers weiter:

Es liegt ein ganzes Drama in dieser Erzählung. Wer aber weiß ob es wahr ist. Vasari ist ein Schwätzer, ich habe gegen seine Erzählungen dasselbe Misstrauen das ich gegen seine Bilder habe.

Ich sprach dies gegen meinen Begleiter aus. Er gab mir Recht. Trotzdem ist er unschätzbar, fuhr er fort, denn man liest oft ganz deutlich die Wahrheit zwischen den Zeilen. Es ist notwendig die Geschichte jener Männer genau zu kennen, wenn man ihre Bilder verstehen will. Ich verneinte das mit Heftigkeit, Sie werden es selbst erfahren antwortete er ruhig nachdem er mich hatte ausreden lassen. Freilich aber die Geschichte liegt oft wo anders als wo man sie bisher gesehen und gesucht hat. Jede Natur hat ihren Schwerpunkt an einer anderen Stelle. Den muß man herausfinden und darstellen. Dann wird ihre Geschichte nützlich. Es ist freilich nichts gewonnen wenn man alle die Klatschgeschichten über Michelangelo aus dem Vasari herausliest und zusammenstellt, das giebt noch keine Ahnung von dem Leben dieses Mannes, sie bilden keinen Commentar zu seinen Bildern. Was Vasari von seinem Leben erzählt ist sein Leben nicht. Aber sehen Sie einmal diesen Körper an wie er ohnmächtig an der Säule steht und seine Kraft furchtlos ist, sehen Sie wie droben die Jünger gestürzt sind, wie Christus emporwirbelt, wer so gewaltige Dinge durch bloße Linien ausdrückte, der muß eine Seele gehabt haben die es erfuhr was es heißt sich fruchtlos zu stemmen gegen die Übermacht. (143–145)

Pro oder contra Vasari? Das Streitgespräch geht freilich weit über die Frage nach der Vertrauenswürdigkeit einzelner Künstlerviten hinaus. Es dreht sich letztlich um Sinn und Nutzen biographischer Daten für das Verständnis von Kunst und Künstlern. Dass gerade Herman Grimm an einem Scheitelpunkt seiner Entwicklung ein solches Kunstgespräch in seinen Roman einbaut, entbehrt nicht einer gewissen Paradoxie oder Pikanterie – gilt er doch nicht nur mit seinen Beiträgen zur italieni-

49 Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, vol. 2, Roma 1759, p. 470 f.

schen Kunstgeschichte, sondern auch mit seinen Vorlesungen über Goethe⁵⁰ geradezu als Hauptvertreter der biographischen Richtung in Kunstwissenschaft und Philologie. Nicht umsonst hat er seine Bücher immer weiter überarbeitet und aktualisiert: um nämlich die zu seiner Zeit zugänglichen historischen und biographischen Quellen maximal auszuschöpfen. Damit steht er in seiner Generation wissenschaftsgeschichtlich gesehen keineswegs allein. Und doch unterscheidet sich Grimms Umgang mit dem biographischen Material deutlich von dem seiner Kollegen. Während die meist jüngeren Anhänger des Positivismus den Künstler oder seine Produktionen aus den äußeren Fakten seines Lebens ableiten zu können glaubten und ein Generationsgenosse wie der renommierte Kunsthistoriker Anton Heinrich Springer im Zeichen Hegels von einem dialektischen Antagonismus zwischen dem produktiven Subjekt und seiner Umwelt ausging, bleibt in Grimms Denken letztlich ein unüberbrückbarer Abstand zwischen Außen und Innen bestehen.

Grimms kunstgeschichtliche Studien misstrauen vorgefertigten Überlieferungen à la Vasari und favorisieren stattdessen Briefe und andere Selbstaussagen (im Falle Michelangelo z. B. seine Sonette) als Material für die Rekonstruktion einer individuellen Entwicklung. Aber selbst solche höchstpersönlichen oder privaten Dokumente reichen für sein Verständnis nicht an den Kern des Gegenstandes: das künstlerische oder gegebenenfalls das dichterische Werk heran. Gleich eine seiner ersten Veröffentlichungen macht das in aller Schärfe deutlich: der Essay ›Lord Byron‹, den Grimm 1856 für Cottas ›Morgenblatt‹ schrieb, nachdem ihm zufällig Teile von Friedrich Johannes Fabers Artikel über Leigh Hunts persönliche Abrechnung mit Byron⁵¹ in derselben Zeitschrift zu Gesicht gekommen waren. Es gehe ihm, schreibt Grimm an die Redaktion in der damals noch von ihm bevorzugten Kleinschreibung seines Vaters und Onkels, nicht um eine Entgegnung, sondern

50 Herman Grimm, Goethe. Vorlesungen, gehalten an der Königlichen Universität zu Berlin, 2 Bde., Berlin 1877.

51 [Friedrich Johannes Faber,] Lord Byron, in: Morgenblatt, Nr. 5 vom 3.2.1856, S. 108–114; Nr. 6 vom 10.2.1856, S. 131–136; Nr. 7 vom 17.2.1856, S. 156–161. Den Namen des Verfassers verdanke ich (wie weitere Informationen zum Cotta-Archiv) der freundlichen Auskunft von Helmuth Mojem, Marbach am Neckar.

um eine Reflexion »der art, das leben großer dichter zu betrachten«. ⁵²
Das Votum des Byron-Essays ist eindeutig:

Das wahre Leben eines großen Mannes liegt nicht in den Erlebnissen seines Privatcharakters, sondern spricht sich in den Worten und Thaten aus die er an die Welt richtete. [...] Nicht was ihn mit uns auf eine Höhe stellt, sondern was ihn unerreichbar macht, ist unser Eigenthum an ihn. Raphaels Verhältnis zur Fornarina, Goethes zu Christiane Vulpius, Byrons Ehescheidungsproceß haben kein Forum mehr. Byron ist ein Dichter für uns, nichts weiter. ⁵³

Man kann nicht behaupten, dass Grimm sich in Zukunft selbst strikt an diese Regeln gehalten hätte. Fast liegt ein tragischer Schatten über seinen Biographien, die verfasst sind ohne den letzten Glauben an das biographische Prinzip. ⁵⁴ Es ist denn auch eine fragile Versöhnung, zu der seine Romanfiguren am Ende der Diskussion gelangen. »Es ergriff mich«, schreibt Friedrich, »wie dieser ehemalige Kaufmann so unbekümmert in die Tiefe der Dinge eingriff« (145).

Goethe-Nachfolge und Renaissance-Unterricht III: Der große Mann und seine Epoche

Unmittelbar nach der geschilderten Aussprache lädt der Amerikaner Friedrich zu einem Sommeraufenthalt in Albano ein. Dieser nimmt den Vorschlag dankbar an – nicht nur wegen der zunehmenden Hitze in der Stadt, sondern auch als Chance, seine eigentliche Tätigkeit als Landschaftsmaler wiederaufzunehmen (146). Nach einer längeren Erinnerungsschleife, die uns in Friedrichs deutsche Vergangenheit und unglückliche Liebesgeschichte zurückversetzt (149–180), hören wir denn auch von der Umwandlung seines Zimmers in Albano in ein Atelier

52 Herman Grimm an die Redaktion des Morgenblatts, 19.3.1856 (DLA).

53 Herman Grimm, Lord Byron, in: Morgenblatt, Nr. 19 vom 11.5.1856, S. 433–443, hier: S. 438. Der Aufsatz wurde unter der Überschrift »Lord Byron und Leigh Hunt« in Grimms erste Essaysammlung aufgenommen: *Essays* (Anm. 31), S. 47–62.

54 So erstrebt Grimm bei der Überarbeitung seines Raffael-Buchs eine »ganz neue Sorte Biographie, bei der vom Biographischen völlig abstrahirt wird« (an Wilhelm Scherer, 13.1.1877; Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Nachlass Scherer 449).

(187) und zahlreichen Spaziergängen in die Umgebung, die sich alsbald mit Goethe-Reminiszenzen überlagern. Tatsächlich berichtet die ›Italienische Reise‹, die Friedrich hier »zum 1000 und dreizehnten Male« liest (256), ja nicht nur von der Villeggiatur im benachbarten Castel Gandolfo und Goethes eigenen Bemühungen um Fortschritte in der Landschaftsmalerei, sondern auch von einem kurzen Zwischenstopp in Ariccia auf der Fahrt nach Neapel am 22. Februar 1787:

Wir kamen durch Albano nachdem wir vor Gensano an dem Eingang eines Parks gehalten hatten, den Prinz *Chigi*, der Besitzer, auf eine wunderliche Weise hält, nicht unterhält; deshalb auch nicht will daß sich jemand darin umsehe. Hier bildet sich eine wahre Wildnis: Bäume und Gesträuche, Kräuter und Ranken wachsen wie sie wollen, verdorren, stürzen um, verfaulen. Das ist alles recht und nur desto besser. Der Platz vor dem Eingang ist unsäglich schön. Eine hohe Mauer schließt das Tal, eine vergitterte Pforte läßt hineinschauen, dann steigt der Hügel aufwärts wo dann oben das Schloß liegt. Es gäbe das größte Bild, wenn es ein rechter Künstler unternehme.⁵⁵

Dem Wanderer auf Goethes Spuren ist siebzig Jahre später – womit sich übrigens, wenn man die Zahl genau nimmt, eine präzise mit Grimms eigener Reise übereinstimmende Datierung (1857) ergibt⁵⁶ – gleichfalls kein Betreten des Parks um den Palazzo Chigi gestattet:

Ich habe die italienische Reise Goethes wieder vorgenommen. Gestern stieg ich bei Aricia den steilen Weg nach dem Garten Chigi hinauf und betrachtete mir das Schloß auf der Höhe zum erstenmal genauer. Bernini hat es gebaut. Es hat keine architektonische Schönheit aber es hat das was hier alle Bauwerke besitzen, man könnte sich kaum denken daß es fehlte. Es muß dastehen. Gegenüber liegt die Kirche, und gleich daneben beginnt die ungeheure Brücke die den Abgrund zwischen Albano und Aricia so gewaltig ausfüllt.

Als ich den Weg zum Schlosse heranstieg und an der verschlossenen verwitterten Eisernen Gitterthüre des Parkes vorbei kam fiel mir ein daß ich bei Goethe gelesen er sei denselben Weg gegangen. Es

55 Goethe, Sämtliche Werke (Anm. 21), Bd. 15, S. 215.

56 Zum selben Ergebnis führt auch eine andere Berechnung; s. u. mit Anm. 90.

kann damals nicht viel anders als heute gewesen sein. Die Bäume nicht dieselben freilich, aber der felsige Weg und das Schloß. Sein Auge sah wie meines die eisernen Schnörkel des Gitterwerkes an, und blickte hinauf zum Thore der Stadt durch das einer gerade auf den Brunnen sieht, einen breiten antiken Sarkophag in den das Wasser hinabsprudelt. Es fehlen 30 Jahre so sind es 100 daß er da gegangen ist.

Ich schlug die Stelle auf. Es war auf der Reise nach Neapel als er Rom zum erstenmal verließ. Welch ein Mann. Er allein hat Italien mit der richtigen Farbe gemalt [...]. (196 f.)

Herman Grimm hat bekanntlich stets Wert darauf gelegt, dass ihm – nicht nur als Schwiegersohn Bettina von Arnims und Vertrauter Marianne von Willemer⁵⁷ – ein besonderer, auf (wenn auch indirekten) persönlichen Beziehungen basierender Zugang zu Goethe gegeben sei. Und er hat spezielle literarische Techniken entwickelt, die Augenblicke seines Lebens, in denen ihm diese Nähe am intensivsten erfahrbar wurde, als mystische oder eucharistische Höhepunkte zu gestalten.⁵⁸ Das obenstehende Zitat aus dem ›Landschaftsmaler‹-Manuskript, in dem Grimm freilich nicht im eigenen Namen spricht, ist im Vergleich eher sachlich ausgefallen, weist mit der landschaftlichen Rahmung, dem Kunstsymbol des Gitterschnörkels und dem Taufwasser im Sargbrunnen aber eine grundsätzlich vergleichbare Poetisierung auf.

Kein Zweifel, Friedrich kommt Goethe in Albano näher als in Rom (über das dieser, wie er meint, ohnehin wenig Objektives sagte⁵⁹), und auch die anderen Themen des Rom-Aufenthalts bleiben auf dem Lande präsent. Dafür sorgt schon die Gegenwart des Amerikaners, der »nie müßig« ist und einen ganzen Koffer voll Bücher nach Albano mitbringt (187). Von diesen Büchern werden Friedrich einige auf den Tisch gelegt – vor allem florentinische Geschichtsschreiber, neben denen Vasari ihm als »elendes Werkzeug« erscheint (195). Dazu gehört offenbar die »poetische Prosa« von Dantes Freund Dino Compagni (264). Immerhin

57 Vgl. Im Namen Goethes. Der Briefwechsel Marianne von Willemer und Herman Grimm, hrsg. von Hans Joachim Mey, Frankfurt am Main 1988.

58 Vgl. Stefan Knödler, »Eine Art von Erbschaft«. Zur Gegenwart Goethes bei Herman Grimm, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 17/18 (2015), S. 49–59.

59 »Er spricht wenig über Rom immer nur über sich aber die römische Luft weht aus den Linien heraus« (198).

wird auch Vasari gelesen: der Amerikaner leiht Friedrich sein eigenes annotiertes Exemplar (195). Überhaupt lernt Friedrich im näheren Umgang die Arbeitsweise seines Freundes näher kennen. Er liest einige Artikel »in amerikanischen Blättern« (198), aus denen der Amerikaner ein Buch machen will, und erfährt von seinem in Vorbereitung befindlichen Aufsatz über Italien (199).

Seinen letzten großen Aufschwung nimmt das Renaissance-Thema aber erst wieder auf römischem Boden. Das gilt freilich nicht für die letzte Fassung des Manuskripts. Denn in dieser ist der ursprüngliche Inhalt von Heft 3 (zu dem die nachfolgenden Gesprächspassagen gehören) durch eine abweichende Version mit neuem Personal – dazu bald mehr – und ohne diese Dialoge ersetzt. Innerhalb des Textcorpus, das im Frühjahr 1858 verfasst wird, stehen die folgenden Unterhaltungen jedoch absolut gleichrangig neben den bisher referierten Diskursen; die im Cafè nuovo im Erdgeschoss des Palazzo Ruspoli (im Rahmen eines Rom-Ausflugs von Albano aus) lokalisierten Unterhaltungen setzen sie als logische Ergänzung fort. Die schwärzliche Fassade und der spärlich sprudelnde Springbrunnen des Palastes bilden den Ausgangspunkt der Betrachtung. Friedrich stellt sich vor, wie die heute so herabgekommene Architektur »zu den Zeiten Michelangelo's« gewirkt haben muss, »als die Gebäude neu erbaut« waren und Herrschaften mit fürstlichem Gefolge in ihnen wohnten. Von da ist es nicht weit zu allgemeineren Bemerkungen über Größe und Geist einer auf singuläre Weise »liquiden«,⁶⁰ nämlich offen durcheinandersprudelnden (statt in verborgenen Leitungen kanalisierten) Epoche:

Diese Zeiten scheinen mir immer größer und bedeutender je länger ich in den Schriftstellern lese die aus ihnen geschrieben haben. Und so bunt das Leben war das man zur Schau trug so bunt und offenkundig in ihrem Auftreten waren die Charaktere der Männer. Heute fließen die Schicksale wie lauter vermauerte gehauene (?) Wasserleitungen blind durcheinander, damals nur offnes Gewässer wo jeder Strom und jedes Bächelchen sich frei sein bequemes Bette suchten. Es hing vom Talent und der Kraft eines jeden ab welchen Rang er einmal stellte. Verborgen blieb nichts, der Große scheute die Sonne

60 In Abwandlung der Rolle des Wassers im oben angeführten Schiffsgleichnis; vgl. Anm. 33.

nicht, die Verbrechen wurden offen begangen, selbst die gräulichsten. Darin gleicht jene Epoche dem Alterthume, daß man daß (?) Schöne und Erhabene (?) bewunderte, das Häßliche und Gemeine aber passieren ließ ohne ein Geschrei über Schamlosigkeit und Verderbnis zu erheben. Wo es geschah fand es keinen Anklang, es kümmerte sich jeder um sich allein. Eine heidnische Gleichmuth erfüllte die Gemüther [...] wo es sich um Leben und Tod handelte. (353, 355, 357)

Zwei Jahre bevor Jacob Burckhardt die Vorstellung von der Renaissance als quasi moralfreiem Entfaltungsraum selbstherrlicher Akteure populär machte,⁶¹ sind hier schon wesentliche Elemente eines solchen Epochenpanoramas vereinigt. Freilich stützen sich Grimm (oder Grimms Held) und Burckhardt auf ähnliche Quellen: »Ich theilte meine Bemerkungen dem Amerikaner mit dem ich im Café ein Rendezvous gegeben. Er hatte mich fast gezwungen die Bücher zu lesen aus denen ich auf solche Gedanken gerieth. Varchi und Nardi's Aufzeichnungen, dazu den Vasari, der tief unter ihnen steht.« (356) Die frühen historiographischen Werke von Benedetto Varchi und Jacopo Nardi bieten auch reichhaltiges Material zur schillernden Figur des Kardinals Ippolito Medici, den der Amerikaner anschließend als »Typus« der damaligen Zeit anführt (357).

Die anekdotische Überlieferung, dass Michelangelo ein großzügiges Geschenk Ippolitos angenommen haben soll, lenkt das Gespräch auf den Großmeister der Renaissance zurück: auf den Anteil, den er am römischen Stadtbild seiner Zeit und der nachfolgenden Jahrhunderte besitzt, und ebenso an der allgemeinen Stilentwicklung überhaupt. Der Amerikaner versteigt sich dabei zur These, dass es ohne die Person dieses Künstlers keinen anschließenden Übergang zum Barock gegeben habe – er benutzt dafür die Bezeichnung »Rococco«,⁶² auch seine Verwendung des Epochenbegriffs »Renaissance« verdient Beachtung⁶³ –

61 Vgl. Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance. Ein Versuch*, Basel 1860.

62 Zur Geschichte des Begriffs um die Jahrhundertmitte vgl. Wolfgang Beyrodt, Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker. *Darstellung und Briefwechsel*, Bonn 1979, S. 114–121.

63 Sie widerlegt eine schwach begründete Behauptung Sebastian Böhmers: »Den Epochen-Begriff »Renaissance« konnte er [sc. Grimm] bei der Herausgabe des ersten Bandes des »Lebens Michelangelo's« 1860 auch schwerlich verwenden, haben diesen doch erst Jules Michelet zu Beginn der 1840 Jahre [...] und Jacob Burck-

und teilt dabei heftig gegen Kunsthistoriker wie Springer aus, die im Anschluss an Hegel von einer gesetzmäßigen Entwicklung der Kunststile ausgingen:⁶⁴

Rom wie es dasteht ist eine Schöpfung Michelangelo's [...] Nennt man Rom die Bühne auf der die Geschichte der Welt gespielt wurde so ist Michelangelo ihr Dekorateur gewesen. [...] Freilich wenn man bedenkt wie das Rococco, denn das ist der Styl der aus Michelangelo's Wirken sich bildete, überall herrschend ward und den Geschmack einer ganzen Epoche durchdrang, so sollte man glauben dieser Geschmack sei die sogenannte naturwüchsige Fortbildung der Renaissance, wie diese dann auch aus der sogenannten naturwüchsigen Wiederaufnahme der antiken Baukunst entstanden sei. Das ist ganz falsch. Naturwüchsig und Entwicklung aus sich sind die albernsten Worte die uns jemals eine falsche Anschauung gaben. Die Renaissance läßt sich ebensovgt auf das Talent einzelner Baumeister zurückführen, wie das Rococco auf das alleinige Talent des Michelangelo. Ohne Michelangelo hätte es nie ein Rococco gegeben und wenn die Kunst sich noch sosehr aus sich entwickelt und noch so naturwüchsig gewesen wäre. Alles was geschehen ist ist durch ganz bestimmte Männer bewirkt ohne diese wäre es nicht erschienen in der Welt. (363–365)

Das einzige Zugeständnis, dass sich diese Ansicht der Kunstgeschichte als Abfolge des Wirkens ›großer Männer‹ abringen lässt,⁶⁵ besteht in der Anerkennung, dass es günstigere und ungünstigere Zeiten für die Entfaltung bestimmter Talente geben könne und Raffael und Michelangelo gewissermaßen Glück hatten: »Die Zeit in die sie fielen verlangte sehnsüchtig nach dem was sie ihr beide am besten und vollsten darreichen konnten.« (365)

hardt in der ›Cultur der Renaissance‹ (1860) erarbeitet« (wie Anm. 6, S. 165). Vgl. auch Matthias Bauer, Michelangelo Buonarotti im Kontext des Renaissance-Diskurses. Burckhardt, Nietzsche und Brandes, Grimm, Mackowsky und Ludwig, in: Der Renaissance-Diskurs um 1900, hrsg. von Thomas Althaus und Markus Fauser, Bielefeld 2017 (= Philologie und Kulturgeschichte 5), S. 27–69.

64 Vgl. Anton Heinrich Springer, Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung, Kunsthistorische Briefe, Prag 1857.

65 Vgl. Böhmer (Anm. 6), S. 155–164: Der »große Mann« als Kraft.

Das klingt schon fast wie im Hörsaal. Grimm muss bewusst geworden sein, in welchem Maße sich ihm der Diskurs der Romanfiguren unter der Hand akademisiert hat und die ursprünglich vorhandene Differenz zwischen dem rationalistischen Kunstkenner und dem melancholisch in sich befangenen Maler dabei verloren gegangen ist. Gewiss ließ sich Friedrichs gewachsene Sachkenntnis als positive Entwicklung des Protagonisten erklären, die nunmehr herrschende Dauer-Übereinstimmung zwischen ihm und seinem Mentor musste den Dialogen aber viel von ihrer Spannung nehmen und den Amerikaner auf weite Strecken wie eine innere Stimme oder ein klügeres Ich des Narrators wirken lassen. Gewiss, solche Züge eigneten ihm von Anfang an – nicht umsonst wurde oben der Vergleich mit der Turmgesellschaft in Goethes ›Wilhelm Meister‹ gezogen. Eine abschließende Erklärung des Ich-Erzählers, direkt an das obige Zitat zur Kunstgeschichte anschließend, bringt die verworren-verwirrende Situation auf den Punkt:

Was ich hier sage sind alles Dinge die mir mein Amerikaner gepredigt hat. Er hat eine so sonderbare Macht die Dinge eindringlich zu sagen daß man hinterher schwören möchte es seien alles die eigenen Gedanken die er nur ordnete ohne aber von sich hinzuzuthun. Er ist der Dichter für mich. Ich erinnere mich wenn er spricht mit andern daß ich diese Dinge ebenso beobachtet und dasselbe Gefühl ihm gegenüber gehegt hatte, ich hatte nur nicht den Muth mich auszusprechen. Vielleicht auch nicht die Gelegenheit. Man kann nicht sprechen in's Blaue hinein. Aber ich glaube fast dieser Mensch wäre im Stande wie der Heilige Antonius den Fischen zu predigen. Es gehört nur Glauben zu den Dingen. (366)

Veränderte Fortsetzung

Unmittelbar danach bricht der Text ab; die restlichen Seiten des (ersten) dritten Hefts füllen Entwürfe einer Dante-Übersetzung, die 1859 im ›Morgenblatt‹ erschien.⁶⁶ Als Grimm die Arbeit am Roman ein knappes Jahr später wieder aufnahm, verwarf er die zuletzt geschriebenen zwan-

66 Aus Dante (dat. Berlin, August 1859), in: Morgenblatt, Nr. 37 vom 11.9.1859, S. 879 f. Der Übersetzung liegt der zweite Canto des ›Purgatorio‹ zugrunde.

zig Seiten, eröffnete ein zweites Heft 3 und setzte mit Beginn des Rom-Ausflugs neu ein, wobei übrigens erstmals eine auktoriale Erzählsituation erprobt und in der dritten Person von Friedrich berichtet wird (eine Änderung, die nicht lange Bestand hat). Das *Cafè nuovo* dient jetzt nicht mehr als Schauplatz tiefsinniger kunstgeschichtlicher Betrachtungen, sondern der Zeitungslektüre und dem Auftritt einer neuen Figur, die als zweite Mentorgestalt den Amerikaner als Anreger und Welterklärer weitgehend ablösen wird.

Die neue Figur zeichnet sich durch gesteigerte Rätselhaftigkeit aus. Sie bleibt bis zum Schluss ohne Namen (die häufigste Bezeichnung lautet: »der alte Herr«), und selbst ihre Nationalität ist lange ungewiss: »Sein Gesicht schien in alle Völkergesichter zu passen. Doch waren seine Züge energisch, sein Mund ausgebildet und energisch geschlossen und die Augen scharf aber von liebenswürdiger Milde, sie hatten etwas anziehendes auf den ersten Blick.« (214) Später heißt es, sein Gesicht ähnele dem des Flussgottes Nil – nämlich der gleichnamigen Brunnenfigur auf dem Kapitol (218). Der weißhaarige Mann, ein Bekannter des Amerikaners, schließt sich den Freunden auf dem Weg zum Pincio an, wo diese – darauf wird ausdrücklich hingewiesen (215) – sich seinerzeit kennengelernt haben. Man steigt zur Aussichtsterrasse hinauf, stützt sich auf die Balustrade und blickt in die Weite. Nicht ohne Feierlichkeit wird der für Friedrich Unbekannte hier und jetzt als Nachfolger seines bisherigen Romführers implantiert:

Der Schein des Abendhimmels fiel dem Fremden in's Gesicht und jetzt bemerkte man sein Alter erst. Er mußte in den sechszigen sein. Er blickte über die Stadt nach der Peterskirche hinüber wie ein Lootse über das Meer, der in geheimem Einverständnis mit den Wellen und dem Winde zu stehen scheint.

Sie schwiegen noch immer.

Was mir so seltsam ist, begann jener jetzt zuerst und zwar italienisch, wenn man da hinüber und hinabsieht und so recht einen Begriff von Rom zu haben glaubt und von Rafael und Michelangelo und den andern, da denkt man gar nicht daran daß zu den Zeiten auch nicht eine Spur von alledem vorhanden war was wir gewahren. Weder die Terasse wo wir stehen, da waren wilde Weinberge noch [zu Göthe's Zeiten>] vor Kurzem, noch die Peterskirche noch alle die 1000 Kuppeln und Palastkrönungen drunten.

Aber wenn es dämmerig wird und die Massen verschwimmen und der Fluß glänzt und die Linie der Hügel darüber wird so scharf und gleichsam als strahlte sie ein wenig, dann kann man denken solchen Blick hätten jene auch gehabt und dabei empfunden was uns durch die Seele zieht.

Er sah nachdem er gesprochen Friedrich freundlich an als kannte er ihn lange und sah dann wieder vor sich gerade aus.

Diese Worte drangen in das Herz des Malers seltsam ein. Ein ganz wunderliches Gefühl bemächtigte sich seiner. Wie oft hatte er ausgesprochen: Rafael und Michelangelo, mit wie großem Respekte, wie es ihm vorkam, und wie durchdringend feierlich klangen diese Namen plötzlich aus dem Munde dieses Mannes. Es schien als lägen Geheimnisse hinter ihnen die ihn lockten und beunruhigten. (215–218)

Die romantische Aura hält näherer Prüfung kaum stand. Soll man der Intonation der Künstlernamen wirklich so viel Gewicht beilegen?⁶⁷ Die Bemerkung des Fremden jedenfalls über die Historizität des Erscheinungsbildes der Stadt ist zwar zutreffend, aber eher banal und beispielsweise auch schon in Grimms zweitem Brief aus Rom an Gisela enthalten.⁶⁸ Auch weicht der romantische Anschein bald einer eher pragmatischen Funktion: Der »alte Herr« bietet den Freunden Quartier in seiner geräumigen Wohnung in Albano an, so dass sich eine längere – bis zum Ende des Romanfragments anhaltende – Lebensgemein-

67 Herman Grimm allerdings tat es. In seinem zweiten Cornelius-Essay (s. u. mit Anm. 85) heißt es: »Wir haben heute kaum ein Stück Arbeit, das wir mit Sicherheit für eine eigenhändige Arbeit des Phidias erklären könnten, aber der bloße Namen des Mannes, welch ein Klang! als sagte man Frühling, Sonne, Ruhm, Liebe, Glück, wo jedes Wort nichts bestimmtes und doch Alles bedeutet. Oder wenn wir Rafaels Namen aussprechen – es ist als rissen die Wolken und es verwandelte sich ein trüber Herbsttag in einen lachenden Junimorgen« (Morgenblatt, Nr. 12 vom 20.3.1859, S. 265 f.).

68 An Gisela von Arnim, 12.6.1857 (wie Anm. 37). Damals konnte Grimm nicht wissen, wie schnell sich der Panoramablick auf Rom wiederum ändern sollte; in seiner Protestschrift gegen die Modernisierung der italienischen Hauptstadt wird der Ausblick vom Pincio mehrfach erwähnt. Vgl. Herman Grimm, Die Vernichtung Roms, in: H. G., Fünfzehn Essays. Vierte Folge: Aus den letzten fünf Jahren, Gütersloh 1890, S. 250–271; ferner Rotraut Fischer und Christina Ujma, Römische Querelen um den Preis der Moderne. Gisela und Herman Grimm, Ferdinand Gregorovius und Fanny Lewald über den Umbau Roms, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 13/14 (2003/04), S. 95–114.

schaft in ländlicher Umgebung und vielfache Gelegenheit für gute Ratschläge ergeben. Er übt (mit heimlichem Beifall des Künstlers selbst) Kritik an Friedrichs neuestem Landschaftsgemälde (226) und fordert ihn wiederholt zur Übernahme sozialer Verantwortung auf: »Sie sollten deutlicher erkennen wozu Sie da sind und Ihre Gaben ruhiger ausbilden.« (335)

Er selbst geht im Kleinen mit gutem Beispiel voran, indem er der Analphabetin Teresina das Lesen beibringt. Als Italiener mit französischer Staatsangehörigkeit, der als junger Offizier unter Napoleon gedient hat, unterstützt er die Bemühungen der italienischen Einigungsbewegung. In drastischen Worten schildert er die demoralisierenden Folgen der Fremdherrschaft für seine Heimat (»Wer nicht lügt der ist verdächtig«) und versucht Friedrich die Vorteile seiner Lage – auch als Verpflichtung – bewusst zu machen: »Sie haben ein freies Vaterland. Sie werden da doch irgendwo die Stelle finden, wo sie hingehören, und wenn Sie einmal an der Stelle stehn so arbeiten Sie Ihr Theil zum Wohle des Ganzen.« (268)

Dennoch kommt der romantische Anstrich nicht ganz von ungefähr. Vielmehr häufen sich im letzten Viertel die Anzeichen dafür, dass der Roman eine über die Handlungsebene hinausgehende Rundung erhalten soll. Denn die Handlung selbst stagniert: Friedrich macht keine erkennbaren Fortschritte als Maler, auch die Nachricht von Lillis Verheiratung verschafft ihm keine Erleichterung; wenn er am Schluss im Zuge einer bevorstehenden Erbschaft nach Deutschland gerufen wird, kann das unter diesen Umständen kaum als befriedigender Abschluss gelten. Als eine Art von ästhetischem Ausgleich mag dagegen die Aufnahme von Gedichten (Michelangelos Sonett!), Volksliedern oder volkstümlichen Erzählungen in das Romanmanuskript bewertet werden. Im vorliegenden Zustand sind sie teils nur als Lücke zur späteren Auffüllung angedeutet, wie die »Geschichte des Bildhauers«⁶⁹ (248). Diese ist in der Fiktion unseres Textes der alten »Sora Teta« als Binnenerzählerin in den Mund gelegt, die Friedrichs (wie Grimms⁷⁰) römische Wohnung in Ordnung hielt und ihm nach Albano als Köchin folgte. Jetzt

69 Als Idee möglicherweise durch Mitteilungen des Bildhauers Carl Hassenpflug angeregt, eines Cousins von Grimm, dem dieser in Rom begegnete; vgl. Grimm, Briefwechsel (Anm. 3), S. 340 u. ö.

70 Vgl. an Gisela von Arnim, 24.5.[1857] (wie Anm. 7).

entwickelt sie sich zu einem vergleichbaren Medium volkstümlicher Überlieferungen, wie die Brüder Grimm es in Dorothea Viehmann fanden oder zu finden glaubten.

Punktuell hat es sogar den Anschein, als wolle Grimm in den entstehenden Roman bereits vorliegende eigene Erzählwerke mindestens als Verweistext, vielleicht aber auch dem ganzen Inhalt nach integrieren – dann wäre ›Der Landschaftsmaler‹ ähnlich dem Jean-Paul’schen ›Papierdrachen‹⁷¹ eine Art Supertext, in dem neben der schon in Anspruch genommenen Novelle ›Der Landschaftsmaler‹ auch andere Teile des alten Novellenbandes ihren Platz fänden. Solche zugegebenermaßen kühnen Vermutungen werden durch eine Passage kurz vor Ende des Manuskripts gestützt. Man muss dazu wissen, dass schon zu Beginn eine Verbindung zwischen Friedrichs ›Mignon‹ Teresina und seiner Familiengeschichte angedeutet wird: Ihr Gesicht erinnert ihn an ein Gemälde, das er in einem Traum seiner Kindheit in einem Schloss-Saal erblickte. Nun gibt es in Grimms Novellenband die Erzählung ›Cajetan‹,⁷² die in Form einer tragischen Liebesgeschichte aus dem 18. Jahrhundert vom Besuch eines venezianischen Malers auf einem sächsischen Schloss und seiner Anfertigung eines Mädchenporträts erzählt. Diese Novelle soll oder sollte offenbar als Prätext oder Textbestandteil in den ›Landschaftsmaler‹-Roman eingehen.

Das gilt auch für ihre von der »Poesie des Schicksals« handelnde Fortsetzung,⁷³ die Grimm in erster Fassung schon im August 1854 beendet hatte. Nicht umsonst erfolgte der Erstdruck von ›Cajetan‹ im ›Morgenblatt‹ Anfang 1855 unter dem Titel ›Geschick und Fügung. Eine Erzählung in zwei Novellen‹.⁷⁴ Als die Ablieferung der zweiten Novelle anstand, musste der Verfasser jedoch passen.⁷⁵ Die heute nur unvollständig (deshalb auch ohne Titel) erhaltene epigonal-romanti-

71 Vgl. Helmut Pfotenhauer, Das Leben schreiben – das Schreiben leben. Jean Paul als Klassiker der Zeitverfallenheit, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36 (2000/01), S. 46–58, hier: S. 51 f.

72 Novellen (Anm. 12), S. 45–94.

73 Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 178, Scan 20–43, hier: Scan 43. Das Ende der Erzählung liegt in zwei Fassungen vor, der Anfang fehlt.

74 Morgenblatt, Nr. 5 vom 28.1. und Nr. 6 vom 4.2.1855.

75 Vgl. Grimms Briefe an die Redaktion des Morgenblatts vom 10.1., 20.1. und 27.2.1855 (DLA).

sche Fortsetzung genügte seinen gewachsenen Ansprüchen nicht mehr, und zu einer grundlegenden Erneuerung fehlte ihm 1855 Zeit und/oder Kraft. Im Zuge der Wiederaufnahme des ›Landschaftsmalers‹ und der schwierigen Suche nach einem geeigneten Romanschluss scheint er jedoch darauf zurückkommen zu wollen. Ein mysteriöser Ring, der in dem 1854 niedergeschriebenen zweiten Diptychon-Teil neben dem Frauenbildnis eine zentrale Rolle spielte, wird zeitnah zur Arbeit am Roman neu datiert.⁷⁶

Auch in den letzten Passagen des Romanmanuskripts wird fieberhaft nach einem Ring gesucht, der familiäre Zusammenhänge aufklären soll. Dennoch hängt das nachfolgende Zitat daraus größtenteils in der Luft. Es haben sich nämlich keine Manuskriptblätter erhalten, auf denen erzählt würde, dass der »alte Herr« die Liebesgeschichte zwischen Cajetan und der von ihm gemalten Baroness Caroline vorträgt. Trotzdem ist der Stellenwert der ominösen Verknüpfung nicht zu unterschätzen. Sie unterstreicht nochmals die Bedeutung der namenlosen Figur und ihrer Verbindung zu Teresina wie auch deren Mignon-Charakter, denn selbstverständlich gehört zu einer richtigen Mignon eine unerwartete illegitime Herkunft. Doch hören wir selbst, was Friedrich an einem Regentag in Albano widerfährt:

Da fiel ihm etwas in die Hände das ihm der alte Herr mitgegeben, ein Stück Manuscript, die Fortsetzung seiner neulichen [Novelle>] Erzählung.

Während er die Blätter auseinanderbog um sie zum Lesen grade zu machen fing er jetzt zum erstenmale an über das nachzudenken was er an jenem Abend vernommen. Das Schloß in das Cajetan eingeritten trat ihm wie durch einen Zauber heraufgebaut vor die Phantasie als wäre er dort gewesen; Caroline als hätte er sie gekannt und in demselben Moment wo ihm der Name wiedereinfiel hatte Caroline Teresina's Gestalt angenommen und die beiden Frauengestalten

76 Die ursprüngliche Fassung hatte davon berichtet, dass in dem an einem 13. (!) Juni aufgefundenen Ring das Datum des 13. Juni 1698 eingraviert sei. Mit Bleistift hat Grimm beides korrigiert: Die Jahreszahl heißt jetzt »1750« und das Funddatum ist der 9. Juni (der unwahrscheinliche Zufall des identischen Kalendertags wird also zurückgenommen), noch mehr Gewicht aber hat der Zusatz: »und wir schrieben 1858« (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 178, Scan 26).

waren nicht mehr zu trennen voneinander, und zugleich überkam ihn das seltsame das Gefühl der Erinnerung an irgend etwas das ihn in der ersten Zeit jedesmal befallen wenn er Teresina begegnet; [*gestrichen*: und damit die Verwirrung immer größer ward] besann er sich jetzt auf etwas das ihm ganz entfallen war, aber ihn wie ein Schauer durchrieselte: er hatte den Ring gesehn von dem in der Erzählung die Rede war. (320, 322)

Ist der »alte Herr« womöglich ein Nachfahre des Malers Cajetan? Und steht Teresina – in irgendeiner Form aber auch Friedrich selbst – in verwandtschaftlicher Beziehung zu Caroline? Der Autor, der bald darauf die Arbeit am Manuskript endgültig aufgegeben hat, scheint es selbst nicht genauer gewusst zu haben.

Cornelius

Die beiden Mentorgestalten im ›Landschaftsmaler‹-Entwurf tragen, so haben wir gesehen, mythische Züge. Dennoch liegt beiden ein Bezug auf reale Personen zugrunde. Es sind in erster Linie dieselben, denen Grimm die nächsten nach der italienischen ›Wende‹ herausgegebenen Bücher widmet.⁷⁷

Die Figur des älteren Herrn, dessen Namen der Protagonist bei der ersten Vorstellung nicht versteht und der nie nachgetragen wird, ist offenbar als Hommage an den Maler Peter von Cornelius angelegt, den Grimm ab Mitte August 1857 mehrere Wochen in seiner Sommerwohnung in Albano oder genauer in Ariccia (im zweiten Stock des Palazzo Musagnola an der Nordwestecke dieses Nachbarortes von Albano) besuchte.⁷⁸ Cornelius scheint auch den plötzlichen Abbruch von Grimms Rom-Aufenthalt miterlebt zu haben, der zwei Monate später durch die

77 Die ›Essays‹ von 1859 (Anm. 31) sind »Emerson in herzlicher Verehrung« gewidmet; das ›Leben Michelangelo's‹ (Anm. 6) ist »dem Director Peter von Cornelius verehrungsvoll zugeignet«.

78 Vgl. Grimms Brief aus »Albano« vom 31.8.1857 (Briefwechsel [Anm. 3], S. 392 f.) und seine retrospektive Schilderung in: Herman Grimm, Fünfzehn Essays. Neue Folge, Berlin 1875, S. 500–502, ferner die Angaben zur Örtlichkeit in Aloys Flirs anonymem Korrespondenzbericht aus Rom: Allgemeine Zeitung, Beilage zu Nr. 251 vom 8.3.1855, S. 4009 f.

Nachricht von einer bedrohlichen gesundheitlichen Krise Gisela von Arnims im böhmischen Teplitz ausgelöst wurde. Das lässt jedenfalls der Anfang seines ersten Briefs an Grimm nach dessen Abreise erahnen, der uns im übrigen eine Vorstellung von den dichterischen Projekten vermittelt, die diesen Autor – ungeachtet seiner zunehmenden Vertiefung in die Geschichte der Renaissance – damals noch beschäftigt haben müssen:

Mein lieber junger Freundschaftsnachwuchs!

Es ist nun bald ein Jahr als sie davon liefen wie jemand dem der Kopf brante; statt dessen hätten sie hier in Latium, in Ariccia im palazzo Musignano, die Ilias bequem fertig machen, und noch dabey die Landung des Aeneas in Lavinium in einem Drama zu Stande bringen können. Statt dessen ist er nun unter die Kunstschreiber gegangen, und will am Ende noch gar ein (Gott sey bey uns) Rezensent werden.⁷⁹

Im antiquiert-großväterlichen und zugleich herzlichen Tonfall des Briefs spiegeln sich eine langjährige, schon auf die Berliner Jahre des Künstlers zurückgehende Bekanntschaft⁸⁰ und die Empfänglichkeit des alternen Malers für die außerordentliche Verehrung, die ihm Herman Grimm von früh an entgegenbrachte.⁸¹ Allerdings spürt man auch die Reserve, die der generationsmäßig noch ganz der Goethezeit ange-

79 Peter von Cornelius an Herman Grimm, 15.9.1858; Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 769. Vgl. Grimms interpretierende Paraphrase des Epos: Homer, Ilias, 2 Bde., Berlin 1890–1895.

80 Briefe und Tagebücher Grimms bezeugen in den fünf Vierteljahren vor Cornelius' Umzug nach Rom (April 1853) einen engen, zeitweilig wöchentlichen Umgang: an Claudine Firnhaber von Eberstein, 13.2., 14.3. und 29.3.1852 (Klassik Stiftung Weimar, Archiv, Best. 3/822); Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 64, 6^r. Auch Grimms lyrischer Nachruf auf den 1853 verstorbenen Cornelius-Schüler Johann Martin Niederee (Deutscher Musen-Almanach 1854, hrsg. von O[tto] F[riedrich] Gruppe, S. 381–383) ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Die Bekanntschaft reicht übrigens bis in Grimms Jugendjahre zurück, in denen beide Familien in derselben Berliner Straße wohnten; vgl. Fünfzehn Essays. Neue Folge (Anm. 78), S. 498–500.

81 Grimms Beschäftigung mit Cornelius reicht über dessen Tod 1867 hinaus, geht aber mit zunehmender Distanzierung von dessen Illusionismus und Katholizismus einher. Vgl. den großen retrospektiven Essay ›Cornelius und die ersten funfzig Jahre nach 1800‹, in: Preußische Jahrbücher 35 (1875), S. 165–195 und 36

hörige Künstler der publizistischen Neuorientierung seines jüngeren Besuchers entgegenbrachte. Sie erscheint ihm tendenziell als Verrat an der reinen Kunst, die in seinen Augen von Italien verkörpert wird. Tatsächlich deuten sich schon in einem Brief, den Grimm Ende August 1857 aus Albano an die Familie richtet, leichte Spannungen mit seinem Gastgeber an.⁸² Dieser seinerseits nimmt im Herbst desselben Jahres gegenüber Theodor Brüggemann, dem Herausgeber der ›Kölnischen Zeitung‹, kein Blatt vor den Mund:

Hermann Grimm ist eine Zeitlang bei uns in Albano gewesen. Es konnte nicht fehlen, daß wir einigemal hart aneinander gerathen sind; er ist ein echter Berliner geworden und der Negation ganz verfallen. Italien hat zwar Eindruck auf ihn gemacht, aber ich glaube kaum, daß er widerhaltig sein wird; der Weg, den er eingeschlagen hat, führt nicht zum Ziel. Es wäre schade um ihn; er ist begabt und ein guter, liebenswürdiger Mensch.⁸³

Grimms erster Cornelius-Essay im ›Morgenblatt‹ ist auf den Juli 1856 datiert.⁸⁴ Er verteidigt den Fresko-Entwurf für die Altarnische des geplanten Dom-Neubaus in Berlin gegen den Vorwurf einer katholischen Tendenz. Große Kunst steht für Grimm über konfessionellen Differenzen, und als große Kunst gilt ihm die spätnazarenische Malerei von Cornelius allemal. Der im Februar 1859, also unmittelbar vor der Wiederaufnahme des ›Landschaftsmaler‹-Romans, entstandene Essay ›Berlin und Peter von Cornelius‹ schreckt denn auch vor Parallelen zu den

(1875), S. 309–331, in wesentlich erweiterter Form wieder in: Fünfzehn Essays. Neue Folge (Anm. 78), S. 360–524.

82 Demnach sah sich Grimm durch Cornelius »occupirt« und in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt; Briefwechsel (Anm. 3), S. 392.

83 Cornelius an Brüggemann, 5.11.1857, in: Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, hrsg. von Ernst Förster, Berlin 1874, Teil 2, S. 394–396, hier: S. 395.

84 Cornelius' neueste Arbeit, in: Morgenblatt, Nr. 30 vom 27.7.1856, S. 697–701 (gez. –n–m). Wieder in: Essays (Anm. 31), S. 63–74 (Die Erwartung des jüngsten Gerichtes von Cornelius). Zu Inhalt und Problematik des Entwurfs, der nicht mit dem thematisch verwandten Monumentalfresko des Künstlers in der Münchener Ludwigskirche zu verwechseln ist, vgl. Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999, S. 328–333 mit Abb. 117.

größten Namen der Kunstgeschichte nicht zurück.⁸⁵ Grimms Plädoyer für einen angemesseneren Umgang mit den Entwürfen für den nie realisierten, von Fontane noch nachträglich verspotteten⁸⁶ Freskenzyklus in der als Campo Santo geplanten Begräbnisstätte der Hohenzollern beim Berliner Dom konnte immerhin den Erfolg für sich in Anspruch nehmen, dass die Kartons 1859 in der Berliner Akademie der Künste ausgestellt wurden.⁸⁷

Derselbe Essay enthält übrigens ein kleines Versehen: Grimm, der kein gutes Gedächtnis für Jahreszahlen hatte,⁸⁸ datiert darin die Geburt von Cornelius auf 1787 (statt 1783).⁸⁹ Legt man diese irri- ge Annahme zugrunde und setzt man (wofür es ja Indizien gibt⁹⁰) als Zeitpunkt der erzählten Handlung denjenigen von Grimms eigener Rom- reise voraus, so könnte der Held in Cornelius – wenn er ihm denn auf dem Pincio begegnen würde – tatsächlich noch einen Sechziger erken- nen.⁹¹ Die Aussicht vom Monte Pincio Richtung Petersdom war übri- gens auf einem Lampenschirm abgebildet, der zur Ausstattung von

85 Herman Grimm, Berlin und Peter von Cornelius, in: Morgenblatt, Nr. 12 vom 20.3.1859, S. 265–277. Wieder in: Neue Essays über Kunst und Literatur, Berlin 1865, S. 70–104. Vgl. auch das in Anm. 67 angeführte Zitat.

86 In der Figur des durch »unentwegten Peter Cornelius-Enthusiasmus« auffallen- den »alten Malerprofessors« im »Stechlin« (Kap. 21). Den indirekten Bezugspunkt für die Klagen des Verehrers bildete die Reduktion der Cornelius-Exponate zu- gunsten der französischen Moderne in der Berliner Nationalgalerie.

87 Zur Ausstellung erschien die erläuternde Broschüre: Herman Grimm, Die Car- tons von Peter von Cornelius in den Sälen der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1859. Grimms Briefwechsel mit dem Museumsleiter Ignaz von Olfers vom 27./28.8.1859 zeigt, dass er sogar auf die Hängung der Bilder direkt Einfluss zu nehmen suchte (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 1993 und 4116). Wahrscheinlich ist Grimm auch der mit dem Symbol des Schützen gezeichnete, gleichfalls die Positionierung der Exponate kritisierende Artikel »Die Ausstellung der Cartons von Cornelius in Berlin« (Kölnische Zei- tung, Nr. 232 vom 22.8.1859) zuzuschreiben.

88 So lässt er in dem für das »Morgenblatt« bestimmten Manuskript des Byron- Essays das Geburtsjahr aus, um es separat nachzureichen; vgl. Herman Grimm an die Redaktion des Morgenblatts, 18.3.1856 (DLA).

89 Morgenblatt, Nr. 12 vom 20.3.1859, S. 273.

90 S. o. mit Anm. 56.

91 Peter von Cornelius war am 23.9.1783 geboren; die Begegnung auf dem Pincio fällt in die Zeit des Hochsommers.

Cornelius' Berliner Wohnung gehörte;⁹² dass der Erzähler des Romanfragments den »alten Herrn« gerade mit einer Betrachtung dieser Aussicht einführt, kann demnach als Schibboleth für Eingeweihte gelten. Der »energisch geschlossen[e]« Mund, den der Erzähler dem Fremden zuschreibt (214), stimmt auf jeden Fall mit den Porträts des alten Malers überein. Im übrigen aber hat der Autor fast alles getan, damit das Lesepublikum Cornelius gerade *nicht* erkennen konnte. Abgesehen davon, dass er dessen Nationalität und seine – zweite, der Familie Grimm freundschaftlich verbundene⁹³ – Ehefrau vertauscht bzw. verschweigt, gilt das natürlich vor allem für die Abstraktion vom Malerberuf. Der reale Cornelius war bis ins hohe Alter hinein so leidenschaftlich Maler, dass eine nach ihm gezeichnete Figur ohne dieses Metier tatsächlich nur noch eine mysteriöse Persönlichkeit ergeben konnte.

Anspielungen auf sein künstlerisches Schaffen waren unter diesen Voraussetzungen nur auf Umwegen möglich. Gleichwohl verzichtet der Erzähler nicht darauf. So ist die Schilderung des Gewitters, in das dieser auf einer gemeinsamen Wanderung mit dem »alten Herrn« gerät, offenbar als Hinweis auf ›Die apokalyptischen Reiter‹ (1846) zu verstehen, den ersten und künstlerisch vielleicht stärksten Entwurf aus der Reihe der Campo Santo-Fresken:⁹⁴ »Wären jetzt plötzlich fliegende Reiter aus den Abgründen dieser Wolke hervorgebrochen die sich öffnend und schließend über uns schwebte, hätten sie gekämpft und wären in ein gellendes Hurrah ausgebrochen, es hätte zu dem Anblicke gepaßt, der uns gewährt war« (244). Die ungewöhnliche Phantasie korrespondiert zugleich einem Gleichnis aus Goethes ›Iphigenie in Tauris‹,⁹⁵ das Cornelius nach Grimms Erinnerung auf einem Spazier-

92 Vgl. Fünfzehn Essays. Neue Folge (Anm. 78), S. 511: »Dann kam die allabendliche, dämmrige Lampe mit der Aussicht vom Monte Pincio nach der Peterskirche als Lichtschirm davor.«

93 Die gebürtige Römerin Gertruda von Cornelius wird von Grimms Mutter in mehreren Briefen begrüßt und ihre Erkrankung (die schon 1859 zum Tod führte) lebhaft bedauert; vgl. Briefwechsel (Anm. 3), S. 386, 394 u. ö.

94 Vgl. Büttner, Cornelius (Anm. 84), Bd. 2, S. 335 f. mit Abb. 157. Der in Reproduktionen weit verbreitete Karton wurde 1945 zerstört.

95 »Sie zogen aus, | Als hätte der Olymp sich aufgetan | Und die Gestalten der erlauchten Vorwelt | Zum Schrecken Iliions herabgesendet« (Vers 960–963, in: Goethe, Sämtliche Werke [Anm. 21], Bd. 3.1, S. 187).



Abb. 2. Julius Cäsar Thaeter, Stahlstich (1849) nach Peter Cornelius, *Die apokalyptischen Reiter* (1846) (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Volker-H. Schneider).

gang bei Albano im Gespräch zitiert und folgendermaßen kommentiert hat: »dann sah ich immer die schönsten Gestalten griechischer Helden vor mir, die aus dem Gebirge heruntergeritten kamen, als wenn sie wie aus einer ungeheuren Höhle herauskämen, die sich aufthat.«⁹⁶

Emerson/Thayer

Bleibt noch der Amerikaner. Dessen Namenlosigkeit wird gut hundert Manuskriptseiten nach seinem ersten Auftreten aufgehoben: »Mein Amerikaner heißt Ralph mit Vornamen. Es klang mir zuerst wie eine

96 Fünfzehn Essays. Neue Folge (Anm. 78), S. 502.

Person aus Schillers Räufern. Er sagte mir es sei bei ihnen ein ganz gewöhnlicher Name« (189).⁹⁷ Doch kaum so gewöhnlich, dass man in der Namensgebung des Romanfragments den Hinweis auf Ralph Waldo Emerson überhören könnte, den Hauptvertreter des von Carlyle und dem deutschen Idealismus inspirierten amerikanischen Transzendentalismus⁹⁸ und großen Erneuerer des Essays im Geist der Predigt! Grimm wurde zu einem seiner wichtigsten Multiplikatoren in Deutschland, nachdem er bei einem amerikanischen Freund auf einen Essayband Emersons gestoßen war. Schon im Januar 1855 schickte er einem Freund ein ähnliches oder das gleiche Buch;⁹⁹ im Oktober desselben Jahres schrieb er an die Redaktion des ›Morgenblatts‹:

ich lese seit einiger zeit die schriften des americaners Emerson mit dem allergrössten interesse. meiner meinung nach ist er einer der bedeutendsten männer unserer zeit. seine bücher sind bei uns so gut wie nicht bekannt. ich habe mehrfach mit buchhändlern über ihn gesprochen und sie zu einer übersetzung anzureitzen versucht, allein die sprache Emerson's ist so eigenthümlich, daß die arbeit sehr schwierig sein würde. trotzdem möchte ich mit allen mitteln dahin streben, seinen namen und seine schriften bekannter zu machen und zu diesem behufe hätte ich lust einen artikel aus seinem buche »Representative Men« zu übersetzen. dies buch, von welchem ich einen londoner schillingsabdruck (und zwar aus dem 12ten tausend) be-

97 Steht der Verweis auf Schillers Drama für die Redensart von den »böhmischen Dörfern«? Jedenfalls halten sich die Räuber dieses Schauspiels in den »Böhmischen Wäldern« auf (Nationalausgabe, Bd. 3: Die Räuber, hrsg. von Herbert Stubenrauch, Weimar 1953, S. 53). In der Liste der Dramatis personae findet sich übrigens kein Ralf und auch sonst kaum ein ungewöhnlicher Name (allenfalls Razmann oder Kosinsky), dagegen merkwürdigerweise ein »Grimm« und ein »Herrmann« – letzterer mit dem Zusatz: »Bastard von einem Edelmann« (ebd., S. 241).

98 Vgl. Sandra Richter, Eine Weltgeschichte der deutschen Literatur, Gütersloh 2017, S. 211–214.

99 Vgl. Tagebuch vom 6.1.1855: »Emerson's essays« (wie Anm. 80, die bei der Blattzählung übersprungene Seite befindet sich gegenüber von 71^r). Es könnte sich um den Band ›Essays. Second Series‹ (London 1844) gehandelt haben, denn dem darin befindlichen Essay ›Nominalist, and Realist‹ entnimmt Grimm Ende Februar oder Anfang März 1855 zwei Aphorismen (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. P 27, Scan 57).

sitze ist Ihnen wohl bekannt; es enthält betrachtungen über 6 hervorragende männer (aller zeiten), jeden als representanten einer grossen richtung aufgefasst. unter diesen zwei über Shakspeare als den dichter, und Goethe als den schriftsteller par excellence. erstren hätte ich lust zu übersetzen [...]. was den inhalt betrifft so enthält er für mich das wahrste, was über Sh. gesagt worden ist.¹⁰⁰

Im März/April 1856 bringt Cottas Zeitschrift Grimms Übersetzung des Shakespeare-Essays,¹⁰¹ die ein Jahr später zusammen mit dem deutschen ›Goethe‹ und einer ›Critic der Schriften Emerson's‹ in Buchform bei Rümpler (Hannover) erscheint.¹⁰² Zu diesem Zeitpunkt hat das ›Morgenblatt‹ schon eine Übersetzung von Emersons ›Goethe‹ aus anderer Feder gedruckt.¹⁰³ Es folgt gleich auf den ersten Seiten des Jahrgangs 1859 Grimms Essay ›Emerson. Ein Brief‹, entstanden ebenso wie der oben genannte zweite Cornelius-Essay zwischen den beiden Arbeitsphasen am ›Landschaftsmaler‹-Roman, nämlich im Dezember 1858.¹⁰⁴ Grimm spricht darin von dem Déjà vu-Gefühl, das beim erstmaligen Lesen Emersons über ihn gekommen sei. Er hat dieses Gefühl schon in seinem ersten Brief an den Verfasser ausgesprochen: »Überall glaubte ich meine eigenen, geheimsten Gedanken wieder zu finden, die Worte sogar, in denen ich sie am liebsten ausgedrückt haben würde.«¹⁰⁵ Diese Übereinstimmung betrifft auch bestimmte Inhalte: so den Glauben an die Mission des großen Mannes – eine geschlechtsneutrale Formulierung ist hier tatsächlich nicht möglich – und die Existenz einer

100 Herman Grimm an die Redaktion des Morgenblatts, 12.10.1855 (DLA).

101 Emerson, Shakespeare, in: Morgenblatt, Nr. 12 vom 23.3.1856, S. 265–269; Nr. 13 vom 30.3.1856, S. 297–301; Nr. 14 vom 6.4.1856, S. 318–322.

102 Ralph Waldo Emerson, Über Goethe und Shakespeare, Hannover 1857.

103 Emerson, Goethe, in: Morgenblatt, Nr. 46/47 vom 16./23.11.1856, S. 1081–1086 und 1117–1120. Irrtümlich Grimm zugewiesen in: Mey, Im Namen Goethes (Anm. 57), S. 32 und 45. Übersetzer war Grimms Freund Wilhelm Hensen, der Adressat der oben (mit Anm. 99) erwähnten Buchsendung.

104 Herman Grimm, Emerson. Ein Brief, in: Morgenblatt, Nr. 1 vom 2.1.1859, S. 1–9. Wieder in: Neue Essays (Anm. 85), S. 1–23.

105 Herman Grimm an Emerson, 5.4.1856, in: Der Briefwechsel Ralph Waldo Emerson / Herman Grimm und die Bildung von Post-mortem-Gemeinschaften, hrsg. von Thomas Meyer, Basel 2007, S. 23. Vor den okkultistischen Begleittexten dieser Edition kann nur gewarnt werden. In ihr fehlt der Brief Emersons an Grimm vom 12.3.1868 (Universitätsbibliothek Basel).

(angeblich die »germanische Race«¹⁰⁶ auszeichnenden) sozialen Elite jenseits von Geburtsadel und materiellen Privilegien. Grimm weiß sich mit Emerson auch in der Überzeugung von der versöhnenden Funktion großer Kunst einig und nennt als Beispiele Raffael und Goethe, aber auch Emerson selbst.

Dieser hat sich seinerseits nur selten über bildende Kunst geäußert, demungeachtet aber nach Grimms eigener Aussage die Entstehung des Michelangelo-Buchs nachhaltig beeinflusst. Nach Übersendung des ersten Bandes seiner Biographie schreibt er an Emerson: »Ich habe versucht, mein Buch über Michel Angelo in Ihrem Sinne zu schreiben, jedes Blatt so, dass es die Probe hielte, wenn ich es Ihnen vorläse.«¹⁰⁷ In seiner großangelegten Studie zur methodischen Entwicklung der Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert bemerkt Johannes Rößler dazu:

Eines solch expliziten Hinweises hätte es sicher nicht bedurft, denn zu deutlich sind die transzendentalistischen Bezüge im ›Leben Michelangelo's‹ angelegt. Drei Gesichtspunkte sind es, die dort fundamental in die Darstellungsauffassung eingreifen und in gegenseitiger Verschränkung das ideelle Gerüst bedingen: Produktionsästhetisch und künstlerbiographisch eine spirituelle Verbindung von Seele und Weltallheit; kunstphilosophisch ein naturverhafteter Symbolbegriff; narratologisch schließlich eine enge Verschränkung von Erzählverfahren und Rezeptionsästhetik, durch die der auktoriale Erzähler als Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart gestärkt wird. In ihrer Gesamtheit bilden die drei Kriterien einen anthropologischen Entwurf, der oft als irrational und unwissenschaftlich kritisiert wurde, in der konsequenten Ausführung aber eine durchaus zentrale ideengeschichtliche Stellung im späthistoristischen Denken beanspruchen darf.¹⁰⁸

106 Grimm, Emerson (Anm. 104), S. 5. Vgl. ebd., S. 6: »Der Streit wird der sein, daß diese *eine* Herrschaft eine germanische sey, der sich Slaven, Romanen, Mongolen, und wie die andern Stämme alle heißen, unterordnen.« Zu den rassistischen Tendenzen bei Grimm vgl. wegweisend: Peter Goldammer, Herman Grimm im Berliner Antisemitismusstreit, in: Weimarer Beiträge 39 (1993), S. 258–265.

107 Herman Grimm an Emerson, 25.10.1860; Emerson/Grimm, Briefwechsel (Anm. 105), S. 41.

108 Johannes Rößler, Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft, Berlin 2009, S. 159.

Blickt man von hier aus auf das Romanfragment zurück, das ja letzten Endes die Hinwendung zur Kunstgeschichte zum Thema hat, erhält die Einführung eines amerikanischen Mentors mit Namen Ralph einen geradezu umfassenden Sinn. Allerdings wird man kaum sämtliche der verschiedenen Ebenen in Betracht ziehen, auf denen Rößler, wie zitiert, einen Zusammenhang zwischen Emerson und Grimms Form der Kunstbetrachtung behauptet. Ein solcher Zusammenhang besteht im ›Landschaftsmaler‹-Manuskript vor allem auf der künstlerbiographischen Ebene, während die spirituelle Dimension in den Äußerungen der Romanfigur eher unterrepräsentiert ist. Hier dominiert auf weite Strecken doch ein faktengläubiger Positivismus oder empirischer Rationalismus.

Nun haben wir schon bei der anderen Mentorgestalt des Romans gesehen, dass unser Autor mit paradoxen Referenzen arbeitet, den intentionalen Verweis auf eine konkrete lebende Person schon aus Diskretionsgründen mit gegenläufigen, einer direkten Gleichsetzung widersprechenden Zügen kombiniert. Analoges lässt sich auch für die Figur des Amerikaners Ralph feststellen, allerdings tritt hier noch ein weiterer Aspekt hinzu. Denn möglicherweise ist die Hommage an Emerson als hybrides Konstrukt zusätzlich mit individuellen Zügen einer anderen Persönlichkeit ausgestattet: des amerikanischen Freundes, dem Grimm nach eigener Aussage¹⁰⁹ den ersten Zugang zur Essayistik Emersons verdankt. Es handelt sich dabei mit größter Wahrscheinlichkeit um den in Grimms Tagebuch von 1855 als persönlicher Kontakt und Lehrer/Helfer bei englischer Lektüre erwähnten¹¹⁰ ehemaligen Harvard-Bibliothekar Alexander Wheelock Thayer (1817–1897), der nach Europa bzw. Deutschland kam, um Material für sein Lebensthema, eine mehrbändige Beethoven-Biographie,¹¹¹ zu sammeln, und in seinen

109 Vgl. Grimm, Emerson (Anm. 104), S. 1: »Bei einem mir befreundeten Amerikaner fand ich vor Jahren einen Theil der Essays zufällig auf dem Tische liegen.«

110 Vgl. den Tagebucheintrag vom 24.5.1855: »Thayer bei mir um engl zu lesen« (wie Anm. 80, 80^v). Grimm hat im Februar/März 1854 englischen Sprachunterricht bei Walter Twight genommen, für den er auch ein Empfehlungsschreiben verfasste, und den Unterricht danach bei Dr. Abbot fortgeführt; vgl. Briefwechsel (Anm. 3), S. 265 und 376.

111 Alexander Wheelock Thayer, Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet [von Hermann Deiters], 3 Bde., Berlin 1866–1879.

Berliner Jahren 1849–1851 und 1854–1856 »einer der nahestehenden Freunde« der Familie Grimm wurde.¹¹²

Thayer war jedenfalls der Bote, dem Grimm 1856 seine erste Sendung an den amerikanischen Essayisten mitgab, und hat seinerseits dem überseeischen Mentor des Romanfragments einiges mitgegeben. Wird nicht die Ralph-Gestalt durch ihren speziellen Umgang mit Büchern definiert, die sie bei sich führt, empfiehlt, annotiert und weiterverleiht und von denen sie einen ganzen Koffer mit ins Sommerquartier nimmt? Entspricht ihre »gedrungene[] Statur« (83) – so paradox von der feingliedrigen Erscheinung Emersons¹¹³ abstechend – nicht ganz der unersetzten Figur¹¹⁴ Thayers? Schließlich ist auch Ralph um die Lebensgeschichte eines ganz Großen der abendländischen Kulturgeschichte bemüht, denn als scheiternde Geistes-Titanen ließen sich Beethoven und Michelangelo – wenn man sich denn einmal auf das Grimm geläufige Parkett solcher Mythisierungen begeben will – durchaus in manchem Betracht vergleichen. Ralph und sein Erfinder, der angehende Michelangelo-Biograph Grimm, teilen mit dem Beethoven-Biographen Thayer übrigens zusätzlich den Makel, dass sie sich dem Gegenstand ihrer Studien als Dilettanten, nämlich ohne ein reguläres akademisches Fachstudium nähern. Selbst als Berliner Ordinarius sollte Grimm den Ruch des Dilettanten nie ganz loswerden.¹¹⁵ In seinem Lob für Emer-

112 So Herman Grimm in seinem auf den 16.7.1897 datierten Nachruf: *National-Zeitung*, Nr. 431 vom 17.7.1897, Abend-Ausgabe, S. 1. Aus Triest, wo Thayer zuletzt als amerikanischer Konsul lebte, haben sich mehrere herzliche Briefe an Herman Grimm und seine Geschwister erhalten; Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 5245–5251.

113 Grimm attestiert ihm »eine hohe schmale Gestalt, mit dem unschuldigen Lächeln um den Mund, das Kindern und Männern höchsten Ranges eigen ist« (Emerson/Grimm, Briefwechsel [Anm. 105], S. 76).

114 »Alexander Thayer war ein kräftiger, breitschultriger, aber nicht hochgestreckter Mann« (wie Anm. 112).

115 Heinrich Wölfflin, der Nachfolger Grimms auf dem Berliner Lehrstuhl, schreibt nach der ersten Begegnung: »Der Mann hat das Gefühl, nicht als ganz vollwertig zu gelten, daher hie und da ein unangenehmes Renommieren, sonst durchaus nobel und gebildet« (zit. Matthias Memmel, Herman Grimm und Heinrich Wölfflin. Zwei Vertreter eines Faches, in: *Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft* 17/18 [2015], S. 91–109, hier: S. 95). Dass die Fachwissenschaft des 19. Jahrhunderts noch in größerem Umfang auf die Kooperation mit sogenannten Dilettanten angewiesen war, betont Ralf Erik Werner in: *Goethephilologie*

sons Fähigkeit zur Vereinfachung steckt daher immer auch ein Stück Selbstaffirmation und -legitimierung.¹¹⁶

Im Sommer 1858, Monate nach der Entstehung der ersten drei Hefte seines Romanentwurfs, in denen der amerikanische Romführer noch als einziger Mentor auf Friedrich einwirkt, erhalten Grimm und Gisela von Arnim – wiederum durch Thayer vermittelte – Antwort auf die verehrungsvollen und von Druckwerken begleiteten Briefe, die sie schon lange zuvor an Emerson gerichtet hatten.¹¹⁷ Der damit eröffnete transatlantische Dialog sollte viele Jahre anhalten und auch den Hintergrund für eine Erneuerung der Emerson-Referenz in Grimms Roman ›Unüberwindliche Mächte‹ bilden. Im Mittelteil dieses Amerika-Romans wird nicht nur eine längere Passage aus Emersons Essay ›Manners‹ zitiert¹¹⁸ (sowie der Anfang von ›Friendship‹¹¹⁹), sondern es tritt nun wirklich eine unverkennbare Emerson-Figur, wenn auch unter dem Namen Wilson, auf die Roman-Bühne.¹²⁰ Der ziellos nach New York verschlagene Protagonist wird von seinem hilfsbereiten Bekannten Smith zu einem merklich gealterten früheren Lehrer, Vortragsredner

zwischen Dilettantismus und Universität. Briefe Gustav von Loepers an Herman Grimm aus den Jahren 1870 bis 1889, hrsg. von R. E. W., Stuttgart 2021, S. 37–46.

- 116 Vgl. Herman Grimm, Fünfzehn Essays. Dritte Folge, Berlin 1882, S. XX: »Mit wunderbarem Scharfsinn reducirt er [sc. Emerson] die verwickeltesten Fragen auf einfache Formeln.«
- 117 Vgl. Emersons Briefe vom 29.6.1858 und die vorausgehenden Anschreiben in: Emerson/Grimm, Briefwechsel (Anm. 105), S. 23–28. An seinen Vater berichtet Grimm bei der Rückkehr aus Helgoland am 4.9.1858: »Was mich aber über Alles freute war ein Paquet das ich hier vorfand von Emerson, Thayer hat es mitgebracht, der also wieder da [...] ist. Emerson sendet mir alle seine Werke, 6 Bände und hat sehr herzlich dazu geschrieben.« (Briefwechsel [Anm. 3], S. 421 f.)
- 118 Unüberwindliche Mächte (Anm. 24), Bd. 2, S. 155–159. Zugrunde liegt: Ralph Waldo Emerson, Complete Works, vol. 1, London 1866, p. 204 f.
- 119 Unüberwindliche Mächte (Anm. 24), Bd. 2, S. 167 f. Zugrunde liegt: Ralph Waldo Emerson, Complete Works, vol. 1, a. a. O., p. 80 f.
- 120 Unüberwindliche Mächte (Anm. 24), Bd. 2, S. 259–290 und Bd. 3, S. 412–452. Zur Identifikation Wilson-Emerson vgl. auch Helmut Kreuzer, Ralph Waldo Emerson und Herman Grimm. Zur Rezeption des Amerikaners in Deutschland und zum Amerikabild in der deutschen Literatur, in: H. K., Aufklärung über Literatur, Bd. 2, Heidelberg 1993, S. 112–123, hier: S. 116. Es handelt sich um eine erweiterte Fassung des in Anm. 9 genannten Buchbeitrags.

und Journalherausgeber geführt,¹²¹ der in der »heiligen Einöde« der amerikanischen Wälder inmitten vieler Bücher das Leben eines Eremiten führt.¹²² Die Vergleiche, die Wilson zwischen europäischer und amerikanischer Kultur anstellt,¹²³ fallen ganz ähnlich aus wie die des uns bekannten Romführers.

Der Zufall wollte es, dass sich Emerson und Grimm 1873 gleichzeitig in Florenz aufhielten – dieser von seiner Frau, jener von seiner Tochter begleitet. Man besuchte sich wechselseitig, und hielt die Begegnung in Erinnerungen fest.¹²⁴ Der unmittelbarste Bericht entstammt einem Brief Grimms an Wilhelm Scherer aus Florenz vom 14. März 1873:

Am nächsten Morgen trat er [sc. Emerson] bei uns ein. Sein Haus in Concord war abgebrannt, er in Regen und Sturm in die Nacht hinaus, zum erstenmale krank in seinem Leben, a broken man, wie er sagte. Nun traten seine Freunde zusammen, und während sein Haus an derselben Stelle aufgebaut wird, genau wie es war, machte er sich mit seiner Tochter Helene nach Europa auf. Jetzt ist er auf dem Rückwege. Nur einen Tag hatte er noch für Florenz. Wir waren lange Stunden zusammen. Eine unerwartete grosse Freude für mich. Der Genius der englischen Sprache kam über mich und wir konnten uns mühelos zusammen unterhalten.¹²⁵

Ein oder zwei Romane?

Das Gewicht, das Emerson – mit großflächigen Zitaten und persönlichen, wenn auch maskierten Auftritten – für den Roman von 1867 gewinnt, wirft noch einmal die schon eingangs berührte Frage nach dem

121 Unüberwindliche Mächte (Anm. 24), Bd. 2, S. 243.

122 Ebd., S. 274.

123 Beispielsweise ebd., S. 271: »Ihr aber wohnt in einem alten Hause, das Ihr stützen müßt und ausbessern, weil Euch, wenn es einbräche, gar kein Obdach bliebe, und Euch der Biber-Instinct mangelt ein neues aufzuführen, wir aber wohnen unter Zelten die hin- und herschwanken, aber die wir, wenn sie der Sturm Morgens umrisse, Abends längst wieder aufgerichtet hätten [...]«. Die Passage wirkt wie eine Variante des oben angeführten Vergleichs zwischen Kriegsschiff und Floß.

124 Vgl. Emerson/Grimm, Briefwechsel (Anm. 105), S. 60 und 76.

125 Herman Grimm an Wilhelm Scherer, 14.3.1873 (wie Anm. 54).



Abb. 3. Ralph Waldo Emerson.

Foto von J. W. Black, Boston, mit Widmung (1872) für Herman Grimm
(Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. B 119).

inneren Verhältnis zwischen dem hier diskutierten Entwurf und dem veröffentlichten Erzählwerk auf: Ist das ›Landschaftsmaler‹-Manuskript als erster Entwurf für ›Unüberwindliche Mächte‹ zu verstehen? Baut Grimm möglicherweise bewusst die Anfangsseiten des früheren Textes in das spätere Werk ein, etwa weil er sich selbst beweisen will, dass jener in diesem aufgehoben sei?

Außer der Verklammerung durch den Emerson-Komplex ließen sich folgende Argumente für eine solche Ansicht ins Feld führen: Beide Werke oder Fassungen sind zumindest in wesentlichen Teilen als Reise-

roman angelegt und zeigen die Begegnung eines schwachen, in sich gefangenen Helden mit einer fremden starken Kultur. Beide Werke oder Fassungen zeigen aber auch als konkurrierenden Faktor die »unüberwindliche Macht« einer Liebesbindung. Diese ist im späteren Text als Liebe zu einer Amerikanerin unmittelbar in die Amerika-Erfahrung des Helden integriert und mit der Hoffnung auf künftige Erfüllung verbunden, wogegen sie im ›Landschaftsmaler‹-Manuskript der Vergangenheit und einer separierten räumlichen (nämlich der heimatischen deutschen) Sphäre angehört.

Die Aufforderung der zweiten Mentorgestalt, eines ehemaligen Offiziers, zu nutzbringender Betätigung des Protagonisten für dessen Vaterland verhallt im Marburger Manuskript ungehört; man kann sich vor dem Hintergrund der römischen Szenerie kaum vorstellen, was damit gemeint sein soll. Durch die Kriege der 1860-er Jahre änderten sich die Voraussetzungen, jedenfalls aus der Sicht eines (pro-)preußischen Autors, im Handumdrehen. Es ergab sich nunmehr eine neue starke Verbindung zum Amerika-Thema, insofern der amerikanische Sezessionskrieg der preußisch-österreichischen Konfrontation direkt vorausging und der Sieg der Nordstaaten und die damit verbundene Abschaffung der Sklaverei in der deutschen Öffentlichkeit allgemein begrüßt wurden. In Grimms Roman von 1867 korrespondiert dem (nur als Vorgeschichte referierten) Kriegstod des einzigen Bruders der weiblichen Hauptfigur im Kampf gegen die Südstaaten die Verwundung des männlichen Helden als Teilnehmer des preußischen Feldzugs in der Schlacht von Königgrätz.

Bestätigt sich damit die vom alten Herrn im ›Landschaftsmaler‹-Manuskript aus der florentinischen Geschichte abgeleitete Theorie, dass nie »Ruhe und Frieden«, wohl aber »Unruhe« und »Verbrechen« zur Grundlage einer »schönen Volksentwicklung« werden könnten (265 f.)? Gerade die Tatsache, dass erst die politischen Entwicklungen der Jahre nach 1860 die Konzeption der ›Unüberwindlichen Mächte‹ ermöglicht haben, spricht doch eher dafür, den Rom-Roman zwar als Vorstufe, aber als unvollendetes Werk sui generis einzuschätzen – als Ausläufer der Bildungsromantradition, in dem der Einfluss von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ und der ›Italienischen Reise‹ sowie des romantischen Romans mit Händen zu greifen ist. Gleichzeitig macht sich darin aber schon eine Umorientierung bemerkbar, die im späteren Roman so nicht mehr enthalten ist: die Abwendung von reiner Kunst

oder Dichtung zugunsten einer positivistisch untermauerten, wenn gleich immer noch ideell gedachten kunsthistorischen Biographik. Diese Wende geriet im ersten Anlauf sogar so radikal, dass sie dem Autor selbst unheimlich wurde und er den Einfluss des amerikanischen Mentors durch eine traditionellere Erzieherfigur auszugleichen versuchte.

Grimm selbst scheint vier Jahre nach Erscheinen der ›Unüberwindlichen Mächte‹ keinen Zusammenhang zwischen diesem Roman und dem ›Landschaftsmaler‹-Fragment gesehen zu haben. In einem Brief an Paul Heyse, der durch die Aufnahme seiner Novelle ›Das Kind‹ in dessen ›Deutschen Novellenschatz‹¹²⁶ veranlasst war, bekennt er sich zu einer tiefen Abneigung gegen das Lesen »eigne[r] Sachen«. Solche mit einem veränderten Standpunkt erklärbare Distanzierung vom früheren Schaffen betraf auch und insbesondere die hier als Romanfragment diskutierten Entwürfe in der Nachfolge der ›Landschaftsmaler‹-Novelle, die der Verleger im Hinblick auf künftige Weiterungen anscheinend nicht für Heyses Sammlung freigegeben hatte.¹²⁷ Grimm jedenfalls schreibt: »Wenn Hertz glaubt der Landschaftsmaler werde noch eine Fortsetzung bekommen, so irrt er sich. Sie liegt zum grossen Theile fertig da, aber ich kann es nicht über mich bringen, sie auch nur anzusehn.«¹²⁸

126 Vgl. *Deutscher Novellenschatz*, hrsg. von Paul Heyse und Hermann Kurz, Erste Serie, Bd. 6, München [1872], S. 275–356.

127 Um die Freigabe dieses seines »alten Liebling[s]« für den ›Novellenschatz‹ hatte Heyse den Autor am 4.6.1870 gebeten (DLA, Cotta-Archiv, Grimm, Herman: Faszikel I, 138).

128 Herman Grimm an Paul Heyse, 9.6.1871 (Bayerische Staatsbibliothek München, Heyse-Archiv VI, 13). Für die Mitteilung der Briefe von und an Heyse danke ich Volker Ehrhardt, Kassel.