



IN MEMORIAM WILHELM VON BODE

In dem schönen und herzensfrischen Begrüßungsartikel, den P. Schubring Bode zu seinem 70. Geburtstage gewidmet hatte, stand folgende Überlegung: „Bei komplizierten Menschen tut man in schwierigen Fällen gut, sich die Frage zu stellen: Wie wäre es, wenn du ihn nicht mehr hättest?“ Nun heute, wo Wilhelm von Bode ganz unerwartet, rasch und jäh, wie es schon seine Art war, von uns gegangen ist, sind wir leidvoll in die Lage versetzt, uns allen Ernstes zu fragen: Was war uns, und im besonderen den letzten deutschen Italienfahrern — denn so scheint es nun einmal zu stehen —, dieser bis zum Ende nordisch-jugendfrische und aufrechte Mann? Was war er uns und was wird er uns bleiben, jetzt, wo er nunmehr ganz in die Geschichte eingegangen ist?

Man hat ihn mit vielen nachdrücklichen Worten gefeiert, und es war besonders eindrucksvoll, wie vor der Leiche des unermüdlichen, nie Schonung seiner selbst wie anderer kennenden Kämpfers auch der Gegner ehrfurchtsvoll die Fahne senkte. Aus demselben England, mit dem er in eine der bittersten, wenn auch schließlich höchst ritterlich beigelegten Fehden seines Lebens geraten war, kam in der führenden Kunstzeitschrift ein wirklicher Old-Gentleman-Artikel, und aus dem letzten Gruß an den Meister und Freund, zu dem die Redaktion Eric Maclagan dort das Wort gab, erklingen die schönsten und herzenswärmsten Worte, die ich überhaupt über Bode gelesen habe.

Ja, Bode war wirklich ein ganzer Mensch und ein ganzer Kämpfer, schon von Jugend auf. Es ist erst ganz kurze Zeit her, daß der greise William Unger, Bodes engerer Landsmann, der seine ersten Schritte geleitet hat, ihm durch ein ganzes Leben verbunden geblieben ist und ihn nun auch noch überlebt hat, in seinem schönen Erinnerungsbuche (*Aus meinem Leben*, Wien 1929, S. 97) ein köstliches Augenblicksbildchen des blutjungen Braunschweiger Referendars gezeichnet hat, vor Rembrandt, der großen Liebe seines Lebens, schon damals ein Jung-Siegfried am Amboß, von einer Kühnheit, vor der dem älteren Künstler förmlich bange wurde. Nur ein paar Jahre noch, und jenes kaiserliche Deutschland entsteht unter Preußens Führung. Der Braunschweiger wird zum Berliner, der jene große Zeit als Mann miterlebt hat, sie auch noch in ihrem schmählich-bitteren Ende überleben mußte, und jedenfalls einer ihrer besten Repräsentanten war; wir nennen sie getrost und furchtlos eine große Zeit, da es, so wenig wie dies bei Bode jemals der Fall war, unsere Art nicht ist, mit dem Strome zu schwimmen und uns von dem Gekläff der Vielzuvielen einschüchtern zu lassen, die heute das Bein heben gegen alles, was sie gestern noch beschwänzelt hatten.

Den Niedersachsen, der Bode geblieben ist, den Angehörigen des doch wohl charaktervollsten der deutschen Stämme, mußte in seinem heimatlichen Braunschweig die Kunst der im Grunde stammverwandten Niederländer, vorzüglich des 17. Jahrhunderts, besonders bewegen. Seine ersten schon 1869 einsetzenden Publikationen gelten in der Tat ihnen, und sie sind ihm allezeit nahe geblieben. Ich erinnere mich noch wohl — freilich ist's lange her — wie ich mich gedrängt fand, ihm aus dem damals noch kaiserlichen St. Petersburg in überwallendem Entzücken von der wundervollen, im engen Privathause eines Sammleroriginals zusammengepferchten Holländer-Sammlung, des Staatsrates Semjonoff, zu schreiben, offen bekennd, daß weder der Historiker noch der Kritiker das Wort habe, sondern einzig der „dilettante“, der sich hier im heimlichen Garten ergehe; und wie ihm dann in einem seiner berühmten, stets eigenhändigen, nicht immer leicht lesbaren und kaum weniger als achtseitigen Antwortbriefe das Herz wirklich auf- und übergegangen ist. Was ist er ja überhaupt für ein Anreger und Pfadfinder gewesen! Er hat uns, als sich noch kaum jemand um ein Gebiet kümmerte, auf dem heute ein wahrer Raubbau vollführt wird, die erste, auch heute noch als Ganzes schwerlich überholte Geschichte der Deutschen Plastik gegeben (1887); und was er seit den 90er Jahren als Pionier der asiatischen, namentlich islamischen Kunst geleistet hat, das lebt in aller Gedächtnis.

Aber mit Recht hat W. Waetzoldt in seinem schönen Nachruf an Bodes Bahre gesagt, in dem großen Musealreiche, darin der unvergleichliche Mann als absoluter Herrscher regiert habe, sei das „Herzstück“ dennoch die italienische Provinz gewesen. Das Florentiner Kunsthistorische Institut, zu dessen Schöpfern und (nach dem Kriege) Neubegründern er doch in allererster Linie gehörte, ist vollends ein Symbol seines Lebens gewesen. Wie tief ihn auch der schließliche Übertritt Italiens zu der Vielzahl der Feinde im Weltkrieg getroffen hat, so ist es doch bezeichnend für ihn gewesen, wie er unverzüglich ans Werk ging, die zerrissenen Bande wieder neu zu knüpfen. Nicht lange vor seinem Tode, im Dezember 1927, hat er noch am Schluß seines Geleitwortes zu der von Heinemann besorgten Neuausgabe der „Kultur der Renaissance“ geschrieben: „Daß der Weltkrieg Italien auf der Seite unserer Gegner statt auf der unserer Verbündeten zeigte, hat uns nicht davon abgehalten, an diese Ausgabe von Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien“ heranzugehen. Wir wissen, was Deutschland und die ganze Welt dieser Kultur verdankt, und werden Italien dafür unsere Dankbarkeit stets bewahren, und die Sehnsucht, die uns Deutsche von jeher nach dem Lande Italien gezogen hat, nicht in uns auszulöschen suchen.“ Es klingt wie eine Mahnung und ein Vermächtnis.

So möge denn hier auch nur sein Verhältnis zum Kunstland Italien umrissen werden. Man hat gar nicht uneben gesagt, Bode sei eine Condottierenatur gewesen;

vielleicht bliebe man mehr im Bilde und in seinem niedersächsischen Milieu, wenn man in ihm einen jener Hochmeister des deutschen Ritterordens sähe, die den Osten erschlossen und ihn von ihren gewaltigen Burgen aus kolonisierten. Jedenfalls war er ein Nachfahre, in einem neuen, bis dahin kaum erhörten Sinne, aller jener Römer deutscher Nation — so hat er selbst seinen Liebling Elsheimer genannt, — die vom Heros Ktistes, dem Stendaler Winckelmann an ins Welschland zogen, Entdecker und geduldige Pfadfinder, die Rumohr, Gaye, E. Förster, v. d. Hagen und wie sie alle heißen, bis zum größten, J. Burckhardt, hinab. Die letzten Baumeister an dem großen, für ganz Europa vorbildlichen Palazzo der altitalienischen Kunsthistoriographie, Lanzi und Cicognara, waren längst zur Rüste gegangen, wie die große bildende Kunst Italiens selber, die sich — ungleich der Literatur und Musik — erschöpft zu haben schien. Mit den Franzosen (und diese zweifellos überflügelnd) trat die deutsche Kunstgeschichte in einem neuen, von Rumohr begründeten kritischen Sinne ihr Erbe an. Auf einer ganz eigenen hohen Warte aber stand Jakob Burckhardts „Cicerone“ von 1860 mit seinem unmittelbar aus italienischem Kunstleben gegriffenen Titel, die Sublimation all jener, fast unübersehbaren, periegetischen Literatur Italiens vom 16. Jahrhundert an; es ist doch merkwürdig und charakteristisch, daß dieses Buch, — ungleich der Geschichte der Renaissancekultur, die, im gleichen Jahre erschienen und innerlichst zugehörig, seinen Hintergrund bildet — niemals in seine, man möchte sagen, Heimatsprache übertragen worden ist wie diese, deren Übersetzer Valbusa sich noch Burckhardts Beistandes erfreuen durfte. Es knüpft aber im Grunde an Berlin an: Auf seinem Widmungsblatt steht der edle Name Franz Kuglers und erinnert an die Berliner Lehr- und Blütejahre des jungen Schweizers, in jenem gastlichen Hause, auf einem Boden, der kunsthistorisch längst bereitet war wie kein anderer in jener so gern verschrienen Stadt, die doch seit der Romantik die geistig führende Stadt Deutschlands war. Und in diesem Buche hat Bode später tatsächlich das Organon seiner italienischen Forschertätigkeit begründet. Von der vierten 1879 erschienenen Auflage an bis zur jüngsten hat er mit einem immer mehr wachsenden Stabe trefflichster Mitarbeiter — unter denen ich des redlichen und liebenswerten, schon lang dahingegangenen C. v. Fabriczy besonders gedenken muß — das kleine dicke Taschenbuch des Liebhabers von einst zu einem „Moniteur“ deutscher Italienforschung gemacht, wie Burckhardt selbst einmal gesagt hat, mit jenem leisen Augenzwinkern des richtigen Baslers dem emsigen Getriebe um das längst freigegebene Werkchen geruhsam zusehend. Es ist in diesem Zusammenhang unerheblich, daß der „Cicerone“ dabei schließlich seine ursprüngliche, scharf wie Burckhardts Profil selbst geschnittene Physiognomie fast verloren hat, bis man sich endlich zum Neudruck des Urtextes entschloß.

Wir sind damit schon in Bodes kräftigste Mannesjahre geraten; wie ist er aber

von seinen niederländischen Jugendneigungen aus nach Italien gelangt? In diesem Zusammenhang möchte ich zunächst auf seinen frühesten Versuch über italienische Kunst hinweisen, der vollständig vergessen worden ist. Er zeigt sofort, welch großer Pfadfinder Bode schon in ganz jungen Jahren gewesen ist. 1873 hat er nämlich als Erster das „Skizzenbuch eines italienischen Malers des 13. Jahrhunderts“ auf der berühmten Bibliothek seines heimatlichen Wolfenbüttel zum mindesten in die kunsthistorische Literatur eingeführt. Es ist hier vollständig Nebensache, daß er sich teilweise in der Bestimmung versehen hat — es handelt sich um einen deutschen byzantinisierenden Maler des 13. Jahrhunderts, der mit Bodes eigener Heimat, dem Goslarer Gebiet, zusammenhängt. Diese Anregung ist völlig verschüttet gewesen, bis ich sie in meinen Institutsübungen von einem ganz jung verstorbenen Lieblingsschüler (F. Rücker) verfolgen ließ. Seine fragmentarisch hinterlassenen Aufzeichnungen hat dann ein anderer meiner Schüler, Dr. H. R. Hahnloser, weitergeführt und selbständig abgeschlossen; sie sind eben in den letzten Heften der Graphischen Künste (1929), also just und absichtlich auf einem alten Arbeitsgebiet Bodes selber, herausgebracht worden. Es gereicht mir zum größten Schmerze, daß wir sie dem verehrten Manne nicht mehr darbringen konnten; sicher hätte ihn dieser aus Wien kommende, in einer Wiener Zeitschrift, die ihm durch Jahrzehnte nahestand, erschienene Nachhall seiner Jugend und seiner ersten Beschäftigung mit einem späteren Lieblingsgebiet nicht kalt gelassen. Jener Aufsatz war aber in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erschienen, die wir damals gewöhnlich nach ihrem gerade in Wien wirkenden Redakteur Carl v. Lützow zu nennen pflegten. Und in der Tat ist Wien die Stätte gewesen, von der der junge Bode ins kunsthistorische Studium und weiterhin in das damals noch viel mehr vor unseren Toren liegende Italien gelangt ist; einem Wiener, der seiner Abkunft nach von Norddeutschland und Italien herkommt und der Berlin immer aufs höchste geschätzt, ja geliebt hat, macht es doppelte Freude, solches hervorzuheben.

Aus W. Ungers Erinnerungen haben wir erst kürzlich erfahren, wie er es war, der Bodes Vater durch den Hinweis auf Männer wie Anton Springer, v. Lützow, Eitelberger, die es in der Kunstgeschichte „zu etwas gebracht hatten“, bewog, der Berufsänderung des jungen Referendars zuzustimmen. Niemand geringerer als Springer war es auch, der Bode sen. den Rat gab, den Sohn zunächst nach Wien zu schicken, in richtiger Einsicht, daß er dort, wie in keiner anderen Stadt damals, in den Mittelpunkt kunsthistorischer Anregungen gestellt werde. Sicher hat Unger ihm die Wege nach Wien geebnet, zu dem er schon damals Beziehungen hatte. In der Tat ist Bode bereits 1869 dort eingetroffen, wo ihm das Glück zuteil wurde, sogleich ausgezeichnete Männer zu Lehrern zu gewinnen, den großen Archäologen Conze und Rudolf von Eitelberger, den unvergleichlichen Organisator des kunst-

historischen Unterrichts (man denke nur an seine Verdienste um die Quellenkunde) nicht minder als des Musealwesens.

Im Studienjahr 1869/70 erscheint Bode dann als a. o. Mitglied des Institutes für österreichische Geschichtsforschung, an dem damals schon längst (seit 1857) ein anderer Norddeutscher, Theodor von Sickel, der große Reorganisator der Wiener „École des chartes“, die historischen Hilfswissenschaften lehrte. Zu seiner weiteren Forschertätigkeit, die, was oft übersehen wurde, nicht nur auf „Kennertum“ beruhte, konnte der junge Braunschweiger hier den allerbesten Grund legen.

Überhaupt war Wien damals ein Zentrum kunsthistorischer Forschung. Die älteren Bände der „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission“ legen vollgültiges Zeugnis davon ab, daß sie damals noch das führende wissenschaftliche Organ waren, an dem die repräsentativen Kunsthistoriker des „Reichs“ vom Altmeister Schnaase an mitarbeiteten; daß die (1866 gegründete) „Zeitschrift für bildende Kunst“ von Wien aus redigiert wurde, ist schon erwähnt worden; sie wurde von jenem Carl v. Lützow geleitet, der schon seit 1864 als Professor an der Kunstakademie wirkte und an den Bode gewiß schon damals empfohlen war. Es war der Kreis des überaus verdienten Gustav von Heider, des spät und fast verschollen Gestorbenen, keines „Zünftlers“, sondern eines hohen Beamten des Unterrichtsministeriums; aus ihm ist auch Eitelberger hervorgegangen, jener höchst originelle und weitblickende Mann, der der Begründer des „Österreichischen Museums“, jenes auf dem Kontinent damals einzigen und stärksten Einfluß übenden Institutes geworden ist. Freilich, in der Wiener Studienzeit Bodes befand es sich noch in seinem vorläufigen Asyl auf dem Ballhausplatz, noch arm an eigenen Sammlungen, dafür aber schon im Besitz seiner einzig dastehenden Fachbibliothek sowie jener kostbaren Leihgabenausstellungen aus Adels- und Klosterkreisen, die jene Stätte damals höchst eindrucksvoll gemacht haben müssen: Gobelins und prachtvolle Teppiche (darunter der berühmte „Jagdteppich“, in Bodes spätere Zielsetzungen vorleuchtend), der Welfenschatz, der des Deutschen Ritterordens, und noch vieles, z. T. in galvanoplastischen Kopien. Da Eitelberger regelmäßig, wie auch später bis an sein Ende, seine Vorlesungen und Übungen mitten in seinen Sammlungen, vom lebendigen Objekt ausgehend, zu halten pflegte, so fand sich der junge Norddeutsche sogleich bedeutsamerweise in einen vorbildlich sich entwickelnden Musealbetrieb gestellt, der höchst glücklich mit dem akademischen Studium verbunden war. Es ist unnötig zu sagen, daß der strebsame Anfänger, worauf schon Springer bei jener Konsultation stärkstes Gewicht gelegt hatte, sich sogleich mitten in die großen Kunstschätze des kaiserlichen Hauses und der fürstlichen Privatgalerien versetzt sah; ein paar Jahre vorher hatte sie der Berliner Waagen, in dessen Fußtapfen er bald treten sollte, in einem berühmt gewordenen Buche verzeichnet. Hier fand er wohl schon

jenes Verhältnis zur Liechtensteingalerie, das ihn dann jahrelang an Wien fesselte und ihn in vertiefte Beziehungen zu W. Unger brachte. Sicher hatte ihn dieser auch an Jacobi gewiesen, der damals über dem großen Stich der Schule von Athen saß und gerade in dieser Zeit mit Leopold v. Wieser zusammen die Umwandlung des alten „Österreichischen Kunstvereines“ in die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ vollzog, deren Mitarbeiter, zuletzt Ehrenmitglied und Kurator Bode bis zu seinem Ende geblieben ist¹.

Bode hat ja dann seine Studien in Berlin vollendet und seine Italienfahrt angetreten, auf die er keineswegs zuletzt durch Wien sich so gründlich vorbereiten konnte. 1872 erscheint er bereits als Assistent der Berliner Gemäldegalerie, zugleich schon mit der Aufsicht über die Abteilung der Skulpturensammlung betraut, die später seine eigentliche Königsdomäne werden sollte; selbständiger Direktor ist er dann 1883 (zugleich zweiter Direktor der Gemäldegalerie) geworden. Damit beginnt sein zunächst noch mannigfach gehemmter Aufstieg. Erst nach Meyers Tode, seit 1890, hat er schrittweise seine volle Souveränität erreicht, die im Generaldirektorat (1905) gipfelte.

Bode hat selbst in der knappen Geschichte der Berliner Skulpturensammlung, die er seinen „Italienischen Bildhauern“ (1887, im selben Jahre wie seine Geschichte der deutschen Plastik erschienen!) vorausgeschickt hat, das Verdienst unterstrichen, mit dem Waagen, der erste „kunsthistorische“ Direktor, ihm vorgearbeitet hatte. Aber was dieser erwerben konnte, war doch gering im Vergleich zu dem, was Bode geleistet hat, der sich sogleich als der gewaltige Organisator erwies, zu dem er allen Hindernissen zum Trotz erwuchs. Er hat hier, aus der Tradition der großen deutschen Italienfahrer heraus, aber mit der ihnen fehlenden musealen Note, völlig original wirkliches Neuland entdeckt und kolonisiert. Das Museum italienischer Plastik, vor allem der Frührenaissance, das er schuf, rückte Berlin, als eine Enklave italienischer Kunst im Norden, an erste Stelle, über den Louvre und das Kensington-Museum hinaus. Er steht hier übrigens in der Berliner Tradition; denn das zuerst von den Engländern des 18. Jahrhunderts entdeckte „Quattrocento“ der italienischen (aber auch niederländischen) Malerei hatte sich für Berlin als besonders bedeutsam erwiesen. Schon v. Rumohr hatte ihr manches qualitativ bedeutende Bild verschaffen können, und die „Primitiven“-Sammlung des englischen Bankiers Solly bildet den Grundstock der durch den ausgezeichneten Galeriedirektor und Kenner Waagen von Anfang an „kunsthistorisch“ gerichteten Berliner Galerie. Es war das keine Kleinigkeit in jener Zeit, deren führende Kreise noch immer auf das „Cinquecento“ und die Bolognesen eingestellt blieben; jenes merkwürdige Berliner

¹ Ich verdanke einen großen Teil der obigen Notizen der steten Hilfsbereitschaft meines verehrten Freundes E. Leisching.

Milieu der Spätromantik hat aber Schnaases Freund Immermann in seinem (von den Kunsthistorikern so ziemlich vergessenen) Roman „Die Epigonen“ geistreich und anschaulich lebendig gemacht. Bode selbst hat ja auch auf diesem Gebiet unendlich viel erworben und geleistet; aber vor jener völligen Neuschöpfung tritt das einigermaßen zurück. Es ziemt sich solches festzuhalten, denn noch in V. Scherers sonst verdienstlichen „Deutschen Museen“ von 1913 finde ich es nicht ins gebührende Licht gerückt. Es ist auch hier ganz gleichgültig, daß es bei solcher Schöpfung fast aus dem Nichts, die raschestes Zugreifen erforderte, nicht ohne Mißgriffe und Übersteigerungen abgehen konnte. Seit 1878 beginnen dann (mit der Folge der florentinischen Marmorbildner in Dohmes „Kunst und Künstler“) jene Aufsätze Bodes über italienische, vor allem florentinische Plastik, in deren Serie wohl neben seinen niederländischen Beiträgen der Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Tätigkeit liegt. Sie ist, wie gesagt, durchaus nicht als bloße „Kennerliteratur“ zu werten, wozu die jüngste, gern in die krausen Pfade der romantischen Geschichtsphilosophie von einst zurückkehrende Generation gelegentlich neigt; es handelt sich hier um form- und geistesgeschichtliche — wie man heute so gern sagt — Untersuchungen von hohem Wert. Ich zitiere nur den Aufsatz über „Donatello als Architekt und Dekorator“ (1901), — Bode hat sich sonst charakteristischerweise mit der Architektur, die auf mehr intellektuell als ästhetisch veranlagte Geister starke Anziehung übt, nur ganz selten und dann befaßt, wenn sie das praktische und vor allem sein museales Leben berührte, — die Abhandlungen über „Versuche zur Bildung weiblicher Typen in der Plastik des Quattrocento“ und „Versuche der Ausbildung des Genres in der florentinischen Quattrocento-Plastik“, zuletzt noch das Buch über Bertoldo und Lorenzo de' Medici von 1925. Der große Anreger, der er immer war, hat die Laurana- und Antico-Forschung überhaupt erst begründet, noch vieles andere, und die museale und wissenschaftliche Erforschung der Kleinbronzen, nicht nur der italienischen, muß in ihm ihren „Rumohr“, ihren Stammvater, erkennen; hier liegt eine der glänzendsten Leistungen des bedeutenden Mannes. Die Sammel- und großen Korpuswerke, in denen Bode seine Forschungen dann, oft in monumentaler Form, niedergelegt hat, brauchen hier nur aufgezählt zu werden. Sie sind in aller Händen: „Die Florentiner Bildhauer der Renaissance“ (zuerst 1902), die „Denkmäler der Renaissanceskulptur Toscanas“ (1892—1905), die „Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance“ (1906—1912), zugleich englisch erschienen, der „Berliner Bronzen-Katalog“ (von 1904), sein oft aufgelegtes „Handbuch der italienischen Plastik im Berliner Museum“. Noch zuletzt hat er die Gesamtdarstellung der italienischen Frührenaissance für die „Propyläen-Kunstgeschichte“ übernommen. Wie hat er uns Jüngere immer wieder angeregt und beraten, wie vieles, was er zuerst berührt, ist Gemeingut der internationalen For-

schung geworden! Wie bedauere ich es noch heute, daß ich die von ihm mit freundlicher Teilnahme verfolgte Publikation der Kleinplastik aus der Wiener Kaiserlichen Sammlung nur aus äußeren Rücksichten nicht mit einem eigenen Widmungsblatt ihm darbringen konnte! Bezeichnend ist, daß er, der in der älteren Generation Burckhardts Wurzelnde, das heute so umschwärmte und übersteigerte Barock im Grunde beiseite liegen ließ, auf dem Gebiet der italienischen Kunst natürlich, nicht des großen nordischen Seicento, das nur mit Gewalt in die Schemen der Propheten der „objektiven Stile“ gezwängt werden kann.

So darf man wohl sagen, daß dieser Mann aus niederdeutschem Kernholz in der Reihe jener Brückenbauer steht, die deutsches Land mit italienischem verbunden haben; er, der Testamentvollstrecker, muß man sagen, von Burckhardts „Cicerone“. Es ist das in einer Zeit bedeutend, die sich, zumal im „Reich“ von der italienischen Kunst, voran von Bodes „Herzstück“, dem früher freilich bis zur anscheinenden Erschöpfung abgebauten Quattrocento, recht auffällig abgewendet hat — eine Erscheinung, die auf dem Gebiete der Literatur (im Gegensatz zur voraufgehenden deutschen Romantik) allerdings schon viel früher aufgetreten und schon von dem genialen Mittler Paul Heyse beweglich beklagt worden ist. Vielleicht daß Wien, von dem Bode einst ausgegangen war, hier die Tradition Wickhoffs zum Teil wenigstens aufrecht erhaltend, eine Ausnahme macht. Aber gerade die Wiener „Schule“, einst von Eitelberger begründet, hatte in ihrem Haupt Wickhoff (dessen Verhältnis zu Bode nicht ohne eine gewisse Pikanterie war) eine entschiedene Wendung zu der neuen Kritik jenes geistvollen Italieners vollzogen, der sich in skurriler Ironie hinter einen Russenpelz versteckte, des „Senatore Morelli“, deutscher Kultur entsprossen und ihr immer verbunden, gleich seinem engeren Landsmann G. Frizzoni. Es war unausbleiblich, daß Bode in einen scharfen Gegensatz zu diesem gleichfalls aus ganzem Holz geschnitzten Lombarden geriet, der einstens im Frankfurter Parlament seine Landsleute vertreten hatte. War der scharfsichtige Sammler und Kenner doch vorwiegend auf Bodes Domäne, dem Quattrocento, zu Hause, war er doch der Berater der Gemahlin Kaiser Friedrichs, dessen Namen Bodes große Neuschöpfung trägt, und war er ihm auch in seinen „Kritischen Studien“ auf dem eigenen Berliner Boden mit elegantem Florett gegenübergetreten. Heute ist das alles schon „historisch“ geworden; die Morellische Methode, von Wickhoff seinen Schülern vererbt, begegnet dem erhabenen Achselzucken einer jungen Generation, die sich weder Bode noch seinem Genossen Friedländer, — der das „Kennertum“ so fein und scharfsinnig charakterisiert hat, — so wenig wie Lermolieff gleichstellen darf. Gewiß, die Methode Morellis ist dessen geistiger Herkunft und Vorbildung gemäß aus dem Positivismus erwachsen; dem letzten Endes doch noch aus dem Idealismus der alten norddeutschen Kunsthistorikerschule stammenden

Intuitionismus des Niedersachsen mit seiner rasch und rücksichtslos draufgehenden Schneidigkeit — wir erinnern nochmals an das von W. Unger mit spitzer Nadel gestochene Jugendbildchen! — mußte dergleichen instinktiv zuwider sein. Und doch war eines das Korrektiv des andern, und das Klingenkreuzen zweier erlesener Fechter — des resoluten scharfen Norddeutschen, den immerhin Sickels Lehren berührt haben mußten, und des feinen und kühlen Lombarden — hat zur Klärung der Probleme, die uns heute noch beschäftigen, sehr viel beigetragen, wie ja nach Goethes tiefem Wort nicht die Wahrheit, sondern das Problem in der Mitte liegen bleibt. Und so dürfen wir gerade von Wien und Florenz aus, den beiden Erdflecken, die mit Bodes so gut als mit Wickhoffs und Morellis Leben unlöslich verbunden sind, diesen bescheidenen Immortellenkranz auf Wilhelm Bodes, des großen Kämpfers und Förderers, Grab legen, in dankbarer und herzenswarmer Erinnerung.

Laurana am Quarnero, im Juli 1929.

Julius von Schlosser