

IN MEMORIAM LEO BRUHNS

Gedenkrede gehalten vom Direktor der Bibliotheca Hertziana
Professor Franz Graf Wolff Metternich am 21. Januar 1958

Im Jahre 1957 sind von der Bibliotheca Hertziana schwere Opfer gefordert worden. Zwei ihrer wissenschaftlichen Mitglieder wurden abberufen. Der eine, Heinrich Schwarz, stand auf der Höhe des Lebens. Nach schweren Prüfungen und vielfältigen Mühen, die der Krieg und seine harten Folgen ihm auferlegt hatten, schien seine wissenschaftliche Berufung sich endlich zu erfüllen. Er stand an der Schwelle eines neuen, erfolgversprechenden Abschnittes seines Lebens.

Der andere, Leo Bruhns, hatte, wie ein befreundeter Kollege aus Deutschland mir schrieb, die Ernte bis zum letzten Halm in die Scheuer gebracht. Er war ein Vollendeter. Das letzte Jahr seines Lebens, das am 27. Dezember 1957 endete, erschien verklärt von der Serenitas der Vollendung. Diese Vollendung war ihm nicht als reife Frucht in den Schoß gefallen, sie war das Ergebnis eines lebenslangen Ringens. Er gehörte jenem Volke an, dessen Ahnen vor Jahrhunderten aus Deutschland an das Gestade der Ostsee gewandert waren. Nicht leicht verständlich ist dieses Volkes Art denen, die im Herzen Europas lebend sich im Besitz der abendländischen Kultur geborgen fühlen. Die Deutschen des Baltenlandes standen jahrhundertlang an der Grenze zwischen zwei Welten in nie endender Verteidigung und Abwehr, die um so erbitterter wurden, je näher die Geburtsstunde der nationalen Selbständigkeit der Ostseevölker herannahte. In ihren Ohren hatten die Worte „Vaterland“ und „nationale Eigenart“ einen eigenen starken Klang, aufrüttelnd und verpflichtend.

Leo Bruhns ist am 26. November 1884 zu Nissi, unweit von Reval, in Estland als der Sohn des evangelisch-lutherischen Pastors Emil Bruhns geboren. Die ersten dreizehn Jahre verlebte er im Elternhause. Vom Jahre 1898 an besuchte er das Gymnasium der deutschen S. Annenschule in Petersburg. Welcher Gegensatz zu der weltabgeschlossenen Stille des Pfarrhauses in Nissi! St. Petersburg war damals noch die Hauptstadt Rußlands, in ihr noch nicht verblaßt der Glanz des Zarenhofes mit seiner mehr gewaltsamen als organischen Verschmelzung westeuropäischer Kulturformen und altrussischen Wesens. Ein geheimnisvoll fernes Bild. Die große wohlgeordnete Stadt mit ihren stattlichen Bauten des Barock und Klassizismus, ihre Umgebung mit den schimmernden Palästen von Peterhof, Zarskoje Selo und Oranienbaum, das alles erweckte die Lust zum Schauen. Aber erst die Wunder der Ermitage öffneten dem für visuelles Erleben Prädestinierten vollends die Augen. Jene erste Begegnung mit den Spitzenleistungen der europäischen Malerei mag die Berufswahl entschieden haben. Nach Beendigung der Gymnasialstudien bezog er die Universität zu Dorpat. Dort konnte er jedoch nicht länger als drei Semester verweilen, denn bald sammelten sich dunkle Wolken: eine besorgniserregende Krankheit und die herannahende Revolution. Die eine zwang ihn, im milderen Klima südlicher Länder Heilung zu suchen, die andere versperrte ihm den Rückweg in die Heimat.

Im Jahre 1904 zog er nach Florenz. Dort mußte er, von der Heimat abgeschnitten, die Kosten seines Aufenthaltes als Hauslehrer bestreiten. Als der Zwanzigjährige die erste unmittelbare Begegnung mit der italienischen Kunst erlebte, hatten die vielfältigen und kontrastreichen Eindrücke des fernen Geburtslandes seinem Fühlen und Denken bereits jene Richtung gegeben, die fortan

seinen Werdegang bestimmen sollte. So mag sich ihm, der an unendliche Weiten gewohnt war, der Wert der verfestigten Form, welcher an keinem Orte bedeutsamer ist als in Florenz, zunächst noch verschlossen haben.

Noch ehe dieses erste Jahr des italienischen Aufenthaltes beendet war, mußte er sich dem Zwange beugen, den seine gefährdete Gesundheit ihm auferlegte, und die Fortsetzung der beruflichen Ausbildung auf längere Zeit unterbrechen. Von 1906 an konnte er sich endlich dem Studium der Kunstgeschichte und der verschiedenen Fächer widmen, zu denen sein reger Geist und sein Wissensdrang ihn führten: klassische Philologie, Geschichte, Archäologie, Theologie, Philosophie, immer im Kampf mit der tückischen Krankheit, die sich in jenen Jahren noch von Zeit zu Zeit meldete.

Es war kein Zufall, wenn er nach mehrfachem Wechsel der Universitäten zu Bonn, Basel und Freiburg i. B. den Abschluß des Hochschulstudiums in Würzburg fand. Wie ein schönes Traumbild ist das Würzburg jener Tage verschwunden, den Älteren von uns noch lebendig als unvergeßliche Erinnerung. Es war eine der geschlossensten Städte Deutschlands. Alles Beste, was Mittelalter, Spätgotik, Renaissance, Barock, Klassizismus auf süddeutschem Boden hervorgebracht hatten, war unter der lebenspendenden Sonne des goldenen Frankenlandes, wie in einer einzigen glücklichen Stunde, durch erlesene Geister, Fürsten und Künstler, zusammengefügt worden zu einem wunderbaren Gesamtkunstwerk. Würzburg war, ich scheue mich nicht es auszusprechen, als historische Kunststätte vielleicht die europäischste Deutschlands, zugleich eine der deutschesten. Tilmann Riemenschneider, Balthasar Neumann, Gian Battista und Gian Domenico Tiepolo, Johann Wolfgang von der Auwera, Peter Wagner; allein diese wenigen Namen aus der Heerschar der Künstler, die in drei Jahrhunderten Würzburg geformt hatten, genügen, um den Reichtum und die Qualität zu kennzeichnen, die sich dem Ahnenden in lebendiger Fülle darboten. Der Übergang in die Welt von Florenz war für den jungen Mann aus dem hohen Norden Europas zu unvermittelt, der Aufenthalt zu sehr von Sorgen überschattet gewesen, als daß die Wirkung eine sofortige hätte sein können. In Würzburg aber entdeckte er das, was sein Sinn im fernen, fremden Geburtslande erträumt hatte, die deutsche Fassung eines europäischen Ideals. So scheint die Wahl des Themas seiner Dissertation über die Anfänge der Renaissance in der Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg wie vorgezeichnet und wegweisend für die Zukunft.

Noch lange Zeit sollten seine Studien und Veröffentlichungen verwandten Themen gewidmet sein. An wenigen Beispielen schien ihm die Auseinandersetzung zwischen dem verklingenden Stil der mittelalterlichen deutschen Kunst und den antikischen Elementen aus dem Süden, die diesen Umformungsprozeß des Lebens im Sinne des humanistischen Kulturideals begleiteten, deutlicher ablesbar zu sein, als an der fränkischen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Neben den Formproblemen, die seiner Generation noch immer als vordringliches Anliegen der Kunstgeschichte galten, fesselte ihn in zunehmendem Maße das historische Phänomen des Kunstwerkes im weitesten Sinne, also das politische und das geistesgeschichtliche Element, ferner die menschliche Erscheinung der Künstler und Auftraggeber als Kinder ihres Landes und ihrer Zeit und schließlich der nationale Sondercharakter als Synthese dieser vielfältigen Komponenten. Zunächst hielt er sich noch zurück gegenüber den gerade in den Zwanzigerjahren lebhaft diskutierten begrifflichen Fragen. „Wer zu den hohen Problemen begrifflicher Wissenschaft emporstrebt, rechtfertigt sich erst dadurch vor sich selbst und der Welt, daß er die Last des Fachwissens und der Tatsachenforschung trägt.“ So hat Leo Bruhns selbst seine Zurückhaltung erklärt und vor der lauten Modeströmung der ersten Nachkriegsjahre warnen wollen.

In den Publikationen der Jahre nach der Promotion entwickelte sich schrittweise mit der Abrundung der Gesamtschau sein höchst individueller, oft bilderreicher Darstellungsstil, der seinerseits aus dem Augenerlebnis geboren ganz auf visuelle Vergegenwärtigung abzielt.

Auf die Promotion folgten mehrere Jahre der Ruhe und Abgeschiedenheit, die der erste Weltkrieg und der langsame Genesungsprozeß ihm auferlegten. Sie wurden fast ausschließlich in der Schweiz verbracht. In aller Stille, nur gelegentlich mit Publikationen meist über den obengenannten Themenkreis hervortretend, arbeitete Leo Bruhns mit der ihm eigenen Zähigkeit an dem systematischen Ausbau seines Wissensschatzes, seiner wissenschaftlichen Methode und der Vertiefung und Klärung seines Geschichtsbildes.

Als endlich Geheilter und im Vollbesitz seiner Arbeitskraft konnte er sich im Jahre 1920 an der Universität Frankfurt a. M. habilitieren. Dort befand er sich immer noch im weiteren Umkreis des ursprünglichen und so geliebten Studiengebietes Franken. Den Lehrstuhl für Kunstgeschichte hatte damals Rudolf Kautzsch inne, dessen Beispiel und Anregung wesentlich dazu beitrugen, das Blickfeld des neuen Privatdozenten zu erweitern und auf bisher von ihm weniger beachtete Gebiete zu lenken. In erster Linie war es die Baukunst des mittelhheinischen Gebietes mit den drei großen Domen zu Speier, Worms und Mainz; besonders der letztere mit seiner Fülle hervorragender Denkmäler von der frühen Gotik bis zum Barock.

Die vier Jahre, die er gewissermaßen im Schatten der Kaiserdome verleben durfte, führten Leo Bruhns in steilem Aufstieg auf die Höhe seiner wissenschaftlichen Leistungen. In Frankfurt reiften die Früchte jahrelanger, entsagungsvoller Arbeit. Hier konnte er einige seiner bedeutendsten Werke vollenden, deren Veröffentlichung zum Teil noch in die Frankfurter Zeit fällt. Im Jahre 1923 erschien als die bedeutendste Frucht der fränkischen Studienjahre: „Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock“, eine umfassende, mit sachlicher Strenge auf das Tatsachenmaterial konzentrierte Darstellung eines bisher neben der Spätgotik und dem reifen Barock kaum beachteten Gebietes. Diese Untersuchung hat nicht wenig dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit auf diesen, nicht immer in gebührendem Maße gewürdigten Teil des deutschen Kunstschaffens zu lenken. Was Bruhns in diesem ersten wissenschaftlichen Lebensabschnitt bewegte und zur Analyse drängte, waren diejenigen Phänomene, in denen der Unterschied zwischen der Kunst Deutschlands und anderer Länder sichtbar wird, unter ihnen jene geradezu als Eigentümlichkeit gekennzeichneten Übergangsstile, die „ihr Ziel nicht erreichten, sondern von den fertigen Stilen des Auslandes überholt und verdrängt werden“.

In der gleichzeitig entstandenen, ein Jahr später veröffentlichten Studie „Die deutsche Seele der rheinischen Gotik“ wird der Versuch, die Eigenart der Gotik im Westen Mitteleuropas zu deuten, vollends ein in der Bitterkeit der Nachkriegsjahre mit dem Herzblut geschriebenes Bekenntnis zu dem in der Kindheit fixierten Vorstellungsbild vom deutschen Wesen. Wiederum handelte es sich bei dem Werdegang der rheinischen Gotik um einen Übergang, einen mit eigenen Mitteln begonnenen, aber von außen überholten Versuch, eine dramatische Auseinandersetzung, die niemals zur Lösung des „Entweder-Oder“ geführt habe, sondern, wenn auch nicht in einem Kompromiß, so doch mit wenigen Ausnahmen in der Selbsttäuschung des „Sowohl als auch“ steckengeblieben sei. Der schmale Band hat die Gemüter noch während mehrerer Jahre nach dem Erscheinen bewegt.

Die stille Arbeit der Frühzeit, die Veröffentlichungen der Zwanzigerjahre und endlich die Erfolge der Lehrtätigkeit hatten die wissenschaftliche Geltung von Leo Bruhns so befestigt, daß er schon nach vierjähriger Tätigkeit als Privatdozent in Frankfurt im Jahre 1924 einen Ruf als Ordinarius

für Kunstgeschichte an die Universität Rostock und zweieinhalb Jahre darauf an die Universität in Leipzig als Nachfolger von Wilhelm Pinder erhielt. Diese mittlere Zeit der wissenschaftlichen Laufbahn, die bis zum Jahre 1934 währte, war vor allem dem akademischen Lehrbetriebe und dem Umgang mit dem akademischen Nachwuchs gewidmet. In erstaunlich kurzer Zeit bildete sich eine Schar begeisterter Hörer und Schüler, die sich zu der besonderen Eigenart Bruhnscher Betrachtungsweise bekannten und die ihm auch nach der Übersiedlung in den Süden und über alle Umwälzungen hinweg die Treue bewahrt haben.

Die Weitung des Blickfeldes als ein Gewinn aus der akademischen Lehrtätigkeit spiegelt sich in den Publikationen des Dezenniums von 1924 bis 1934 ab. In schneller Folge erschienen: „Deutsche Barockbildhauer“ (1925), „Die Kunst des Mittelalters. Bilder und Texte zur Geschichte der Kunst des 10. bis 14. Jahrhunderts“ (1926), „Deutsche Malerei und Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts“ (im gleichen Jahre), ferner eine Reihe von Aufsätzen zu verschiedenen Themen der allgemeinen und lokalen Kunstforschung. Die wichtigste Frucht, deren Entstehungs- und Reifungsprozeß die sieben Jahre des Leipziger Ordinariates ausfüllten, waren die acht Bände der „Meisterwerke. Eine Kunstgeschichte für das deutsche Volk“ (1927—1934).

Es war ein neuartiger Versuch im Vergleich zu anderen kunstgeschichtlichen Darstellungen allgemeinen Charakters, namentlich im Vergleich zu der kurz nach der Jahrhundertwende erschienenen Kunstgeschichte Anton Springers. Schon der Untertitel „Eine Kunstgeschichte für das deutsche Volk“ läßt ahnen, worauf es dem Verfasser ankam. Er wandte sich also nicht an den engen Kreis der sogenannten Fachleute oder derer, die es werden wollten, sondern an das gesamte deutsche Volk, soweit es für geistige Werte empfänglich ist. Weder eine Darstellung des Entwicklungsablaufes, etwa im Sinne eines biologischen Prozesses, sollte gegeben werden, noch war kunsttopographische Vollständigkeit geplant. Im Vorwort heißt es: „Es werden nur solche Länder und Kunstschulen zu Worte kommen, die als Ahnen, Lehrer oder Nachbarn in unserer Kultur lebendig sind und als starke Kräfte in ihr dauernd wirken.“ Daß Bruhns den Obertitel „Die Meisterwerke“ wählte, entspricht so vollkommen seiner Wesensart, daß es gar nicht anders sein konnte. Das Augenerlebnis steht für ihn am Anfang aller Erkenntnis. So muß das Meisterwerk in seiner sichtbaren Gestalt selber das aussagen, was dem Leser nahegebracht werden soll. Wieder tritt das Begriffliche gegenüber der Formanalyse in den Hintergrund; für Leo Bruhns war die Kunstgeschichte vor allem anderen, wenn auch durchaus nicht allein, die Geschichte der Form. Das optische Bild des Kunstwerkes wird durch das Bild des Wortes verdeutlicht.

Wer vom Meisterwerk spricht, spricht auch von seinem Schöpfer. Damit wird über die Persönlichkeit des Künstlers der Weg zur allgemeinen Historie und zur Kulturgeschichte der einzelnen Epochen und Länder gefunden.

Im Jahre 1934, nach vierzehnjähriger Lehrtätigkeit, vollzog sich die Wende zum dritten, die letzte Phase der Vollendung vorbereitenden Lebensabschnitt durch die Berufung an die Bibliotheca Hertziana, das damalige Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunstgeschichte in Rom. Die hochherzige Stiftung von Henriette Hertz bestand seit rund zwanzig Jahren. Obwohl diese Zeit unterbrochen und überschattet war durch den ersten Weltkrieg, war es gelungen, die Einrichtungen des Institutes, namentlich die Bibliothek, auszubauen und ihr internationale Anerkennung zu sichern. Mit dem ersten Direktor, Ernst Steinmann, der an dem Aufbau des Institutes erheblichen Anteil gehabt hatte, fühlte Leo Bruhns sich schon seit Jahren verbunden.

Am 1. Oktober 1934 trat er dessen Nachfolge an. Das Institut hatte sich, wie gesagt, durch den Zuspruch, den seine Bibliothek in zunehmendem Maße bei Studierenden der Kunstgeschichte aller

Nationen fand und eine stattliche Anzahl ausgezeichnete Veröffentlichungen in der Reihe der von Steinmann gegründeten Folge der „Römischen Forschungen der Bibliotheca Hertziana“ in der wissenschaftlichen Welt bereits einen Namen gemacht. In den Jahren seiner Tätigkeit als Direktor hat Bruhns das kostbare Erbe als treuer Hausvater gehütet und, man darf es ohne Übertreibung sagen, gewaltig vermehrt. Seine reiche akademische Lehrerfahrung setzte er alsbald zur Förderung der akademischen Nachwuchskräfte ein durch Führungen, wissenschaftliche Diskussionsabende, warmherzige persönliche Betreuung, Stärkung des Gemeinschaftsgeistes, die nicht nur enge menschliche Kontakte begründeten, sondern auch eine erhebliche Leistungssteigerung herbeiführten. Die „Römischen Forschungen“ reichten bald nicht mehr aus, um alle Arbeiten zu fassen, die auf dem Boden der Hertziana gewachsen waren. So mußten viele an anderer Stelle erscheinen, wie Richard Krautheimers „Corpus Basilicarum“ und Ludwig Schudts „Le Guide di Roma“. Bruhns entschloß sich daher im Jahre 1937, mit Unterstützung der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft neben den „Römischen Forschungen“ für die zahlreichen Einzelergebnisse der Institutsarbeit in dem „Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte“ ein neues regelmäßig erscheinendes Publikationsorgan zu schaffen. Die Auswahl der Arbeiten, die unter seiner Leitung darin veröffentlicht worden sind — in den bis zum Jahre 1955 erschienenen sieben Bänden waren es vierundzwanzig große Aufsätze — ist kennzeichnend für die Weite des Horizontes wie für die Lebendigkeit der Betrachtungsweise und der Arbeitsmethoden. Im Gegensatz zu den „Römischen Forschungen“ greifen die meisten der dort veröffentlichten Beiträge über die ursprünglichen Forschungsgrenzen des Institutes hinaus.

Die behandelten Gebiete lassen die veränderten Interessen der neuen Generation, die seit den Dreißigerjahren in der Hertziana zu Wort kam, deutlich erkennen. Ein neues großes Betätigungsfeld wurde durch die Einbeziehung der mittelalterlichen Kunst Italiens erschlossen. Ihr ist in Untersuchungen allgemeiner und grundsätzlicher Art sowie im Lichte großer stilgeschichtlicher, europäischer Zusammenhänge die Mehrzahl der Aufsätze gewidmet; andere befassen sich wiederum mit der römischen Kunst der Renaissance und des Barock. Als besonderes Verdienst muß der Entschluß hervorgehoben werden, die Erforschung der süditalienischen Kunst, namentlich der Stauferzeit, in das Aufgabengebiet der Bibliotheca Hertziana einzubeziehen. Schon seit einem Jahrhundert hatte sich die italienische, deutsche und französische Wissenschaft, jede mit *ibr* gemäßen eigenen Zielen um die Erforschung dieses für die drei Völker gleich bedeutsamen Gebietes bemüht. Viele erfolgversprechende Ansätze waren durch äußere Umstände vereitelt worden, ebenso der Versuch, den Plan von Leo Bruhns in neuester Zeit wieder aufzunehmen, durch den tragischen Tod seines Schülers Heinrich Schwarz, der als Sachbearbeiter für diese wichtige Sonderaufgabe an die Hertziana berufen worden war.

Trotz der unendlichen Liebe zu Deutschland und zur deutschen Kunst, die in den schweren Jahren, welche in seine römische Amtszeit fielen, nicht selten härtesten Proben ausgesetzt war, wurde nicht Deutschland, sondern die Ewige Stadt für Leo Bruhns das Endziel der Wander- und Lehrjahre. Aber immer klang noch durch das Bekenntnis zur deutschen Kunst: im Jahre 1935 erschienen in der Reihe der „Blauen Bücher“ „Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen“ (bis 1957 vier Auflagen), in derselben Reihe 1937 die „Hohenstaufenschlösser“ (bis 1941 drei Auflagen), 1949 der Text zu einem Bilderband „Der Dom zu Naumburg“.

Ich übergehe die vielen kleineren Aufsätze und im Druck erschienenen Vorträge über Einzelheiten der italienischen Kunst, um mich dem wichtigsten Ergebnis des römischen Aufenthaltes der Vorkriegszeit zuzuwenden, dem im 4. Band des Römischen Jahrbuches veröffentlichten Aufsatz

„Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts“. Ohne Übertreibung darf ausgesprochen werden, daß unter den vielen Aussagen über die Grabmal-kunst der Renaissance und des Barock wenige so tief in den Kern des Problems vorgestoßen sind wie diese Untersuchung, deren Titel allzu bescheiden nur ein „Motiv“ in das Blickfeld rücken möchte. In Wahrheit aber wird der tiefste religiöse Inhalt, das zentrale Anliegen aufgedeckt, das die Form bestimmt, nicht selten allerdings sich hinter ihr zu verbergen scheint. Denn es wird nicht nur die Verherrlichung im weltlichen Nachruhm gesucht, sondern in der Verklärung der Anschauung Gottes und, was dasselbe ist, in der Ewigen Anbetung. Mit dieser in sich vollkommen gerundeten und den persönlichen Stil des Gelehrten in klassischer Ausprägung zeigenden Betrachtung schließt sich der Kreis, der mit den Studien über die bescheidene Grabplastik Würzburgs vor fast drei Jahrzehnten angesetzt hatte.

Das Bild von Leo Bruhns in diesem reichen, schönen und zugleich so schweren Abschnitt seines Lebens, den ich der Ordnung halber den dritten genannt habe, würde eines entscheidenden Zuges entbehren, wenn ich es unterließe, über die Führungen zu römischen Kunstdenkmälern und über die Vortragstätigkeit zu sprechen. Auf diesem Gebiete entfaltete sich das zu hoher Meisterschaft entwickelte Talent, die erstaunliche Gabe, in gewiß oft weit hergeholt, aber immer bezeichnenden Bildern die Form zu beschreiben und den Inhalt zu enthüllen. Er wollte, daß seine Zuhörer teilhätten an der Fülle seines Wissens, das er nicht wie einen verborgenen Schatz hütete, sondern bereitwillig allen Empfänglichen erschloß. Nicht nur das: alle sollten das hohe Geschenk der Freude empfangen, denn Freude an den schönen Dingen dieser Welt und vor allem an den Werken der Kunst war für Leo Bruhns nicht ein Luxus, sondern ein unentbehrlicher Faktor, ein Agens des Lebens, aber auch ein Gut, das er gerne mit anderen teilte. Freude und Pflichterfüllung, sich gegenseitig ergänzend und mäßigend, dazu ein feiner, elementarer Humor waren Grundzüge seines Wesens.

Dieser Humor, die Liebe der Seinen und die Treue vieler Freunde in Rom und außerhalb von Rom haben ihm über das bittere Ende des Jahres 1943, das wie ein unentrinnbares Schicksal über Schuldige und Unschuldige hereingebrochen war, hinweggeholfen.

Über den vierten Abschnitt des Lebens das Wort „Vollendung“ zu setzen, klingt fast wie ein Gemeinplatz. Doch ist es im Falle von Leo Bruhns in seltenem Maße berechtigt. Es war eine lange Zeit, vierzehn Jahre reich an Entbehrung, Prüfung, Entsagung, Bitterkeit, aber versüßt durch die Köstlichkeit der Reife.

Das schwerste Opfer, das von ihm gefordert wurde, war die Trennung von seiner Lebensgefährtin, die ihm im Jahre 1954 vorausging. So blieb denn aus seinem reichen Leben vieles, das zur gegebenen Zeit Dauer und Festigkeit zu haben schien, nun nur noch als schöne Erinnerung. Manches sah er wiedererstehen, vor allem seine geliebte Hertziana, bei deren Wiedereröffnung im Jahre 1953 seiner stetigen und wahrhaftig nicht leichten Lebensarbeit, seinem aufrechten Sinn und seiner edlen Humanität gebührender Tribut gezollt wurde.

Ich habe versucht, in großen Zügen die Lebensgeschichte von Leo Bruhns zu zeichnen. Dabei habe ich das Bild des Menschen nicht von dem des Gelehrten getrennt. Ich hätte dem verewigten Freunde Unrecht getan, wenn ich anders vorgegangen wäre. Leo Bruhns hat zu jeder Zeit den Primat des Menschlichen anerkannt; Humanität in der wörtlichen Bedeutung des Ausdrucks war ihm oberste Pflicht. Er war ein Individualist im besten Sinne, jedes Wort, das er sprach oder niederschrieb, der Widerhall eines persönlichen Erlebnisses. Mensch und Werk bildeten bei ihm eine untrennbare Einheit.

Ein kurzes Wort möge zum Schluß seinem letzten großen Geschenk gewidmet sein, dem monumentalen Werk „Die Kunst der Stadt Rom. Ihre Geschichte von den frühesten Anfängen bis in die Zeit der Romantik“, im Jahre 1951 von dem befreundeten Verlag Schroll in Wien in mustergültiger Ausführung herausgebracht. Es ist nicht nur der Niederschlag jahrzehntelanger Studien und die Zusammenfassung vielfältiger Forschungsergebnisse, sondern die Summe der ganzen Persönlichkeit. Alle methodischen und schriftstellerischen Erfahrungen einer langen wissenschaftlichen Laufbahn sind in den Dienst der Verherrlichung der Kunst Roms, der letzten irdischen Heimat des Vielgewandten, gestellt worden. Die Art der Betrachtungs- und Darstellungsweise ist die gleiche wie in den „Meisterwerken“. Die Beschreibung der Kunstschöpfung ist selber zum Kunstwerk geworden. Wie die „Meisterwerke“ wendet sich „Die Kunst der Stadt Rom“ an möglichst weite Kreise. Und doch ist eine Einschränkung wie von Natur gegeben: Nur die Rom von Herzen lieben, werden dieser ersten zusammenfassenden Kunstgeschichte der Ewigen Stadt gerecht werden können. Sie bilden eine Elite.

Leo Bruhns hat keine biographischen Notizen hinterlassen, aber in seinen Werken spiegelt sich in seltener Prägnanz das Bild seiner Persönlichkeit. Wir dürfen es getrost als Selbstbildnis hinnehmen. Daher möchte ich schließen mit zwei Sätzen aus dem Buch „Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen“: „Wer sich selber ernst nimmt, weil er es mit der Aufgabe tut, die ihm auf dieser Erde gestellt ist, der darf sich ruhig der Mit- und Nachwelt zeigen. Und wer mit sich selbst ringt, um aus den Gebrechen und der Vergänglichkeit seiner einmaligen Existenz das Ewige, Göttliche herauszuarbeiten, der ist der Ehrfurcht würdig.“

SCHRIFTEN VON LEO BRUHNS

nach Angaben von Heinz Ladendorf

1912

Die Anfänge der Renaissance in der Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg. Leipzig 1912. Würzburg, Phil. Diss. v. 16. 4. 1913
(Vollst. u. d. T.: Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540. Leipzig 1912)

1915

Beide P. Dell und Th. Kirstner. Drei Würzburger Bildhauer des 16. Jahrhunderts
In: Archiv d. hist. Vereins f. Unterfranken u. Aschaffenburg. 55. 1915. S. 103/122

1921

Sebastian Götz, Bildhauer
In: Allgem. Lexikon d. bild. Künstler, hrsg. U. Thieme u. F. Becker. Bd 14. Leipzig 1921. S. 323/324

Joseph Greissing, Architekt
In: Thieme-Becker. Bd 14. 1921. S. 590/593

1922

Die Bischofsgrabmäler im Würzburger Dom. Wien 1922
(Süddeutsche Kunstbücher. 15)

1923

Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock. 1540—1650. München 1923
(Einzeldarstellungen zur süddeutschen Kunst. 5)

Henneberger, Malerfamilie

In: Thieme-Becker. Bd 16. 1923. S. 392/393

Loy Hering, Bildhauer

In: Thieme-Becker. Bd 16. 1923. S. 468/472

Thomas Hering, Bildhauer

In: Thieme-Becker. Bd 16. 1923. S. 472/473

Johann Andreas Herrlein (Herrlin)

In: Thieme-Becker. Bd 16. 1923. S. 546

Johann Peter Herrlein (Herrlin)

In: Thieme-Becker. Bd 16. 1923. S. 546/547

1924

Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. Freiburg i. B. 1924

Besprechung: Hans Schrader: Phidias. Frankfurt a. M. 1924

In: Jahrb. f. Kunstwiss. 1924/1925. S. 301/302

1925

Deutsche Barockbildhauer. Leipzig 1925

(Bibliothek der Kunstgeschichte. 85/87)

1926

Die Kunst des Mittelalters. Bilder u. Texte zur Geschichte d. Kunst des 10.—14. Jahrhunderts. Leipzig 1926

(Seestern-Lichtbildreihen zur Kunstgeschichte. AK-Reihen. 5—9. Bibliotheca cosmographica. 26)

Deutsche Malerei und Plastik des 15. u. 16. Jahrhunderts. Leipzig 1926

(Seestern-Lichtbildreihen zur Kunstgeschichte. AK-Reihen. 10—12. Bibliotheca cosmographica. 27)

Schloß und Schloßkapelle zu Aschaffenburg

In: Der fränkische Bund. 2. 1926. S. 23/29

Die Kirchen Rostocks

In: 1. Jahresbericht der Mecklenburgischen Landes-Universitäts-Gesellschaft. S. 1/12

Michael Juncker d. Ä.

In: Thieme-Becker. Bd 19. 1926. S. 317

Zacharias Juncker d. Ä., Bildhauer

In: Thieme-Becker. Bd 19. 1926. S. 318/319

1927

Der Bernhardus-Altar in der Klosterkirche zu Ebrach

In: Heimatblätter d. hist. Vereins Bamberg. Ebrach-Festschrift. 1927/1928

Michael Kern, Bildhauer

In: Thieme-Becker. Bd 20. 1927. S. 183/184

Peter Kistner, Bildhauer

In: Thieme-Becker. Bd 20. 1927. S. 391

Victor Müller als Zeichner

In: Oberrheinische Kunst. 1926/1927. S. 52/61, Taf. 26/34 m. 16 Abb.

Geleitwort zu: Oskar Gehrig: Vereinigung Rostocker Künstler. Berlin 1927

(Veröffentlichungen des Kunstarchivs. 37)

Die Meisterwerke. Eine Kunstgeschichte f. d. deutsche Volk. Bd 1—8. Leipzig 1927/1934

Neuauf. in 6 Bdn. Köln 1954

1928

Viktor Müller als Zeichner

In: Die plastische Kunst. 1928. S. 52/61

1932

Aus alten Bildern. Zeugnisse deutschen Wesens. Königstein i. T. u. Leipzig 1932

(Die Blauen Bücher)

Die deutsche Stadt in Polen

In: Auslandsstudien Universität Königsberg/Pr. 7

(Das Auslandsdeutschtum des Ostens. Königsberg/Pr. 1932. Hrsg. H. Rothfels. S. 62/92)

1933

Nachruf auf Karl Woermann

In: Berichte über die Verhandl. d. Sächs. Akad. d. Wissensch. zu Leipzig. Phil. hist. Kl. 85. 1933. (1934.) H. 3. S. 15/24

1934

Büchersäle des deutschen Barock. Vortrag im Dt. Verein f. Buchwesen und Schrifttum. Leipzig 27. 4. 1934

Bericht H. S. In: Zentralbl. f. Bibliothekswesen. 51. 1934. S. 367/368

Von allerlei Pferden. Bildbetrachtungen

In: Schauen und Schaffen. 60. 1934. S. 67/70

1935

In memoriam Ernst Steinmann. Reden geh. bei der Trauerfeier f. Ernst Steinmann Bibliotheca Hertziana am 10. 1. 1935

Nachwort (1935) zu der Vorrede von Ernst Steinmann (1934)

In: Werner Körte: Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte. Leipzig 1935 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana. Bd 12)

Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen. Königstein i. T. u. Leipzig 1935

(Die Blauen Bücher) Neuauf. 1940, 1942, 1957

1936

Was gab die deutsche Kunst Italien?

In: Kunst- und Antiquitätenrundschau. 44. 1936

1937

Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana (3. 1939ff.: Römisches Jahrbuch f. Kunstgeschichte). Hrsg. v. Leo Bruhns. Bd 1/7. 1937/1955

Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft
Bibliotheca Hertziana in Rom
In: 25 Jahre Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft z. Förderung d.
Wissensch. 3. 1937. S. 1/6

Deutsche Kunst in Italien
In: 25 Jahre Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft z. Förderung d.
Wissensch. 3. 1937. S. 7/16

Hohenstaufenschlösser. Bielefeld u. Leipzig 1937
(Die Blauen Bücher) Neuaufl. 1938, 1941

1938

Neapel
In: Italienbeobachter. 2, 5. 1938. S. 51

L. Bruhns u. W. Hoppenstedt: Die Bibliotheca Hertziana,
Rom
In: Italienbeobachter. 2, 7. 1938. S. 10

Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunstgeschichte im Palazzo
Zuccari zu Rom
In: Italien-Jahrbuch. 1. 1938. S. 317

Wilhelm Pinder: Gesammelte Aufsätze aus den Jahren
1907—1935. Hrsg. v. Leo Bruhns. Leipzig 1938

1940

Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grab-
plastik des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts
In: Röm. Jahrbuch f. Kunstgeschichte. 4. 1940. S. 253/432

1942

Staufische Denkmäler in Italien
In: Italienbeobachter. 6, 1/2. 1942. S. 18

1943

Das Breughel-Buch. Mit e. Einl. v. L. Bruhns. Neue Ausg.
Wien 1943
(Sammlung Schroll)

Deutschland und Italien in ihrer Bedeutung für die künst-
lerische Kultur Europas
In: Deutschland, Italien u. das neue Europa. Ges. Beitr.
v. L. Bruhns u. a.
(Veröffentl. d. deutschen auslandswiss. Institute. 12)

Kunst und Denkmalpflege in Italien während des Krieges
In: Italien. Monatsschr. d. Dt.-Italien. Ges. 1. 1942/1943.
S. 371/373

1946

Chronica: Roma
In: Phoebus. Zeitschr. f. Kunst. 1. 1946. S. 92/94

1949

Der Dom zu Naumburg. Mit Aufn. v. Walter Hege. König-
stein i. T. 1949
(Langewiesche-Bücherei)

1951

Die Kunst der Stadt Rom. Ihre Geschichte von den
frühesten Anfängen bis in die Zeit der Romantik. Bd 1/2.
Wien 1951

1952

Römische Kunst und europäische Geschichte. Ansprache an
Maturanden geh. an der Maturitätsfeier d. Städt. Gymnasiums
Biel. Biel 1952

1953

Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle
zu Rom
In: Universitas. 8. 1953. S. 315/323

Federico Hermanin, gest. 29. Juni 1953
In: Kunstchronik. 6. 1953. S. 347/349

Von der Bedeutung der Symmetrie für die Didaktik römi-
scher Kunstwerke
In: Historisches Jahrbuch. 72. 1953. S. 78/82

1954

Zwei Meisterwerke französischer Portraitmalerei des frühen
18. Jahrhunderts in römischem Privatbesitz. Otto Hahn zum
75. Geburtstag
Unveröffentl. Sonderdr.

1956

Tilman Riemenschneider. Mit Aufn. von Helga Schmidt-
Glassner. Königstein i. T. 1956
(Die Blauen Bücher)

Rom und Germanentum
In: Universitas. 11. 1956. S. 459/468

Rom und Germanentum
In: Kirchenbl. f. d. ev. luth. Gemeinden in Italien. 8. 1956.
S. 2/4