

Die Frage nach der Entstehungszeit der Entwürfe führt zu dem Problem der noch näher zu klärenden Van Orley-Gruppe. An welchen der vierteiligen, mit Van Orley in Verbindung gebrachten Serien ist nicht ein Anteil des Pieter Coecke auszumachen? Sicher hat der für seine Verdienste an der Tapisserienkunst zu seiner Zeit geehrte Meister noch mehr Serien entworfen.

Die drei bekannten Serien nach Entwürfen aus seiner Hand umschreiben für uns heute in bemerkenswerter Weise das Spektrum des ikonographisch wie frömmigkeitsgeschichtlich sehr eigenwilligen und ausgeprägten Kunstkreises der südlichen Niederlande. Die Themen umfassen: Die Geschichte des Apostels Paulus, des für die Reformatoren vorbildlichen Glaubenskämpfers, die neue, ebenfalls von der reformatorischen Lehre beeinflusste Hinwendung zum alten Testament (Josua) und die an die spätmittelalterliche Morallehre anknüpfende Darstellung der Todsündenfolge. Sie bildete in der Ausstellung gerade auch durch ihre überragende, wirktechnische Qualität absolut den Höhepunkt.

Saskia Durian-Ress

## DISKUSSION NEUES ZUM TURINER LEONARDO-PORTRÄT?

Die berühmte, zumeist als Selbstbildnis Leonardos geltende Turiner Zeichnung hatte der Verf. in einem 1980 erschienenen Büchlein (Das Leonardo-Porträt in der Kgl. Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi, Berlin 1980) zu einer Fälschung erklärt. Sylvia Ferino-Pagden hat dem soeben und an dieser Stelle heftig widersprochen (Kunstchronik, Jan. 1982, S. 34—40). Grundsätzlich ist ein solcher Versuch zur „Rettung“ des Turiner Blattes erfreulich, denn er fordert die Kunstgeschichte auf, sich weiterhin mit dem Problem einer von ihr selbst zum Fetisch erhobenen Fälschung zu beschäftigen. Welche neuen Argumente gibt es nun für und wider die Turiner Zeichnung?

Der Verf. hatte 14 Gründe gegen die Zuweisung des Turiner Blattes an Leonardo zusammengestellt (123 f.). Da Ferino-Pagden sich in dem zweiten und größeren Teil ihres Rettungsversuchs (37—40) nur gegen den letzten dieser vom Verf. angeführten Gründe wendet, sei vorweg hierzu Stellung genommen, nämlich zu dem Problem, daß das Turiner Blatt im Bezugfeld weiterer dubioser Meisterzeichnungen steht. Die Rettung des „Venezianischen Skizzenbuches“ und der damit in Verbindung stehenden Zeichnungen stellt sich hier als das eigentliche Anliegen Ferino-Pagdens heraus. Aber bloß affirmative Behauptungen wie die, daß die „Untersuchungen der Zeichnungen im Original keinen Zweifel“ am Alter des Skizzenbuches zuließen (39), vermögen nicht zu überzeugen. Und wenn für Ferino-Pagden die vom Verf. getroffene Auswahl der zum Problem erschienenen Literatur „nicht leicht zu durchschauen ist“ (39), so mag dies daran liegen, daß sie geflissentlich jene Ausführungen des Verf. (95 f.) übersieht, welche die Geschichte des Zweifels an der Authentizität eben dieses Skizzenbuches umreißen. Über die Zweifel der

„Kenner“ hatte ja schon Fischel referiert, schwere Bedenken hatte dann 1956 Ilaria Toesca geäußert, und schließlich sprach 1967 Valcanover von einem „abile falsificatore“. Wenn Ferino-Pagden nun schon dieses Stück Forschungsgeschichte verschweigt, so wären wenigstens positive Argumente zu erwarten gewesen, mit welchen sie die seit nunmehr 100 Jahren, d. h. seit Springer, Wickhoff, Morelli, Kahl, Amersdorffer und Fischel beobachteten Unstimmigkeiten und Merkwürdigkeiten dieser Skizzen hätte erklären können.

Keineswegs überzeugend ist die Argumentation Ferino-Pagdens zum Verhältnis der Schiffszeichnungen, fol. 41 und 42, zu den angeblich früheren Zeichnungen des „Umbres“. Daß der Verf. (96—100) hierbei nicht „auf technische, bei Skizzenbüchern grundlegende Fragestellungen, wie ursprünglichen Zustand, verschiedene Paginierungen, Beschneidungen usw.“ näher eingegangen sei — wie Ferino-Pagden (39) behauptet —, stellt zwar einen taktischen Versuch der Rezensentin dar, dem Verf. die wissenschaftliche Solidität ab- und sich selbst zuzusprechen; der Leser des Buchs ist aber nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Gründe des Verf. gegen eine Frühdatierung der „umbrischen“ Skizzen gerade aus der Erörterung des ursprünglichen Zustandes und der späteren Beschneidung der Skizzenbuchblätter gewonnen wurden; im übrigen ist zu den technischen Fragestellungen Amersdorffer (1901) zu konsultieren. Und ob nun die „leonardesken Köpfe“ auf fol. 33 r unmittelbar nach Leonardo oder aber nach Leonardo-Kopien Raffaels ausgeführt wurden — es belegt dies alles nicht das Entstehen des Skizzenbuchs im frühen 16. Jahrhundert.

Auch die polemische, zur Rettung des mit dem Skizzenbuch in Verbindung stehenden Oxforder Blattes aufgestellte Behauptung, daß sich die dort vorkommenden Landschaftsmotive samt Fachwerkbauten „tale quale im Hintergrund rechts von Raffaels Colonna-Altar, ... der bisher nicht ins 18. Jahrhundert datiert wurde“ (37), fänden, entbehrt jeder Grundlage. Daß Motive der nordischen Kunst in der italienischen Renaissance-Malerei vorkommen, ist eine allbekannte und auch vom Verf. nie bestrittene Tatsache; aber weder kommen auf der Pala Colonna Fachwerkbauten vor wie auf dem Oxforder Blatt, noch hat Ferino-Pagden nachweisen können, daß solches Fachwerk zu Raffaels Zeiten üblich ist; schließlich ist nicht einmal gesichert, daß die in Frage stehenden Partien der Pala Colonna original sind, denn das Bild hat „durch Putzen und Übermalen sehr gelitten, und so sind Vergleiche gewagt“ (Riedl, in: Mitt. des Kunsth. Inst. in Florenz VIII, 1957—59, S. 237). Und solange Ferino-Pagden die „Memorie“ Bossis nur naiv als einen Tatsachenbericht statt als Dichtung und Wahrheit aus der Feder eines romantischen Phantasten liest, wird sie den Quellen- und Argumentationswert dieser Schriften wohl falsch einschätzen. Vor allem aber wären die einzelnen vom Verf. aufgezählten Ungereimtheiten des Skizzenbuches argumentativ aufzulösen gewesen: Wie erklärt sich das Unwahrscheinliche, daß Bossi bereits in Paris ein Blatt zu dem später in Parma erworbenen Skizzenbuch gefunden hatte? Wie soll man verstehen, daß hier zahlreiche Nachzeichnungen nach den Quattrocentofresken der Sistina vorkommen, aber eben nicht nach den wichtigsten, nämlich nach den später von Mi-

chelangelo abgeschlagenen Fresken der Altarwand? Wieso finden sich auf Nachzeichnungen Rasternetze, welche die Skizzen als Vorzeichnungen erscheinen lassen sollen? Wieso findet sich auf einer Zeichnung gar eine Allongeperücke? Solche und viele andere vom Verf. aufgezählte Probleme müßten erst noch aufgelöst werden.

Nach solchen Scharmützeln auf einem Nebenkriegsschauplatz, dem das Hauptinteresse von Ferino-Pagden gilt, welcher aber für den Verf. nur den vierzehnten und letzten Grund zur Beurteilung des Turiner Portraits abgab, nun zu diesem selbst: was hat Ferino-Pagden zu den anderen dreizehn Gründen beizubringen? Zunächst nimmt der Leser dankbar entgegen, daß sie — mit welcher Absicht auch immer — einige Weisheiten des Verf. treu referiert und so für deren allgemeine Verbreitung sorgt: daß z. B. „die bekanntesten Werke zugleich die unbekanntesten sind“. Dem ist nichts hinzuzufügen, gilt dies doch in besonderer Weise für Ferino-Pagden, denn statt sich sachlich mit der vom Verf. dargelegten Problematik des Turiner Blattes vertraut zu machen, stürzt sie sich mit Meucheltönen auf jenen, den sie für den Schänder des greisen Leonardo hält. Gewiß stellt dies eine Belebung des bekannten, sonst in der Wissenschaft herrschenden Gleichklanges dar. Aber der Sache ist durch bloße Polemik wenig gedient, wie sich vor allem dann zeigt, wenn Ferino-Pagden ihre „Argumente“ lediglich aus falschen Tatsachenbehauptungen über das besprochene Buch bezieht. So wird von ihr behauptet, die bisherige Forschung führe den Verf. „nur zu der einen Frage: ist die Turiner Zeichnung überhaupt von Leonardo? ... und nicht zu der ebenso naheliegenden und vielleicht drängenderen Frage: stellt das Porträt eigentlich Leonardo dar?“ (35). In der Tat wird diese „eine Frage“ vom Verf. im letzten Satz auf S. 15 aufgeworfen: aber beim Umblättern hätte Ferino-Pagden als nächstfolgenden Satz lesen können: „Unsere Fragestellung soll zunächst dahingehend eingeschränkt werden, ob in der Turiner Zeichnung überhaupt ein authentisches Bildnis, vielleicht sogar das behauptete Selbstbildnis, vorliegen kann.“ Und dann wird vom Verf. in drei Kapiteln des Buches ausführlich über die angeblich fehlenden Fragen nach der Leonardo-Ikonographie gehandelt! Ferino-Pagden muß dies dem Leser aber verschweigen, denn sie hat keine Erklärung beizubringen, warum denn nun die bis zu Leonardos Lebzeiten zurückgehende und als authentisch immer wieder bezeugte Ikonographie des Profilporträts mit den Korkenzieherlocken des Oberlippenbarts nicht übereinstimmt mit der nur angeblich von Leonardo selbst herstammenden Ikonographie des Turiner Dreiviertelporträts.

Eine für die Problematik des Turiner Blattes interessantere Frage ist damit angeschnitten, daß Ferino-Pagden behauptet: der Verf. „verschweigt ... einen wichtigen Zeugen“ für das Alter jenes Porträttyps in Dreiviertelansicht, wie er mit der Turiner Zeichnung gegeben ist, und sie unterstellt geradezu, daß dieses „Verschweigen“ arglistig sei, denn nachweisbar ist dem Verf. ein Doppelbildnis mit Luini und Leonardo bekannt gewesen; er habe es aber „bloß in einer Fußnote“ erwähnt. Der Verf. (S. 42 Anm. 74) hatte sich jedenfalls schon ausführlich zum Quellenwert dieses Bildes (Abb. 2 a) geäußert: „Am nächsten kommt dem Turiner Blatt noch der

weinende Philosoph auf einem Doppelbild mit Demokrit und Heraklit, welches früher dem Luini zugeschrieben wurde; es handelt sich um eine Variante nach dem bekannten, dem Bramante zugeschriebenen Doppelbild aus der Casa Panagirola; aber auch hier dürfte nur jener seit Ghiberti überlieferte Typ des „Weisen“ dargestellt sein, und es gibt jedenfalls keine verlässliche Nachricht, daß in den beiden Philosophen Porträts von Leonardo und Luini vorgestellt seien.

In der neueren Luini-Literatur wird dieses Bild offenbar nicht mehr geführt. Anfang des 20. Jahrhunderts befand es sich in einer Mailänder Privatsammlung; der heutige Aufbewahrungsort ist mir unbekannt; die Zugehörigkeit des Bildes zum 16. Jahrhundert wäre jedenfalls erst zu erweisen.“ Überprüfen wir die Glaubwürdigkeit dieses von Ferino-Pagden erneut aufgerufenen und für die Leonardo-Ikonographie angeblich so „wichtigen Zeugen“:

Offenbar der einzige, der dieses Bild im Original gesehen und 1915 veröffentlicht hat, ist Malaguzzi Valeri; er schreibt bei Behandlung des Leonardo-Porträts: „Un vecchio suo ritratto sconosciuto della seconda metà del Cinquecento, abbiám trovato a Milano presso la contessa Benvenuti Martinez. In una tavola larga circa 90 cm e alta 45 cm son le due mezze figure del Luini (tale e ritenuta per tradizione famigliare) e Leonardo ...“. Weiterhin bemerkt Malaguzzi Valeri, daß die Art der Malerei an Lomazzo erinnere (F. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro*, II, Milano 1915, S. 36). Eben dieses hier abgebildete Foto wird in der gesamten späteren Literatur immer wieder nur neu reproduziert bzw. umfotografiert; dies geht aus den Reflexlichtern der Abbildung hervor. Während Malaguzzi Valeri dieses Bild noch in die zweite Hälfte des Cinquecento setzte, wird es zuerst bei Möller als Selbstbildnis Luinis zusammen mit Leonardo ausgegeben und zwischen 1520 und 1531 datiert. Schon ein Jahr später greift Planiscig diese Zuschreibung auf; 1939 wird die rechte Hälfte des Doppelbildnisses von Nicodemi als Leonardo-Porträt vorgeführt; 1959 wiederholt Chastel (*Art et Humanisme ...* 504) diese Zuweisung des Doppelbildnisses an Luini, wobei er davon ausgeht, daß die Turiner Zeichnung als Vorlage gedient habe; 1967 hat Blankert (*Nederl. Kunsthist. Jaarb.*) das Doppelbild als „Bernardino Luini ... (toegeschreven)“ in seine ikonographische Studie über „Heraclitus en Democritus“ aufgenommen, und 1975 hat der Verf. dieses Bild als ikonographischen Vergleich zum Problem des „Leonardo cosmografo“ in seinen „Leonardo-Studien“ herangezogen, dort allerdings die Zuweisung an Luini mit einem Fragezeichen versehen. Schließlich hat Pedretti (*Gaz. Beaux-Arts* 1977) die schon von Malaguzzi Valeri vorgeschlagene Zuweisung an „probably Lomazzo“ erneuert. Bei mindestens acht Autoren geistert das in Frage stehende Bild also durch die Leonardo-Literatur, fünfmal wird es abgebildet, aber jedesmal liegt doch nur die erste Abbildung von 1915 zugrunde. Um so überraschender ist es, daß die eigentliche Luini-Literatur dieses angebliche Selbstbildnis Luinis nie aufgenommen hat. Vor allem Ettore Verga, der als Verf. der „*Bibliografia Vinciana*“ (1931) und zugleich als Verf. des Art. „Luini“ im „*Thieme-Becker*“ (1929) an diesem Bildnis der zwei bedeutendsten Maler Mailands hätte besonderes Interesse nehmen müssen, übergeht es mit völligem Schweigen. Gleiches gilt für die

große Luini-Monographie von Ottino della Chiesa (1956, dort nicht einmal unter den „verlorenen Werken“ aufgeführt), und zu Recht bemerkt dann Piero Chiara im Katalog der Luini-Ausstellung von 1975, daß nur in den Fresken von Saronno „möglicherweise“ ein Selbstbildnis Luinis gegeben sei. Dies sieht aber nun ganz anders aus als der Dêmokrit unseres Doppelbildnisses.

In der Tat ist nun auch aus stilistischen Gründen eine Zuweisung des Bildes an Luini und damit in die Nachbarschaft Leonardos völlig unmöglich. Luini hat man nicht ohne Grund als Archaisten und als einen der Tradition der lombardischen Quattrocentomalerei Verhafteten bezeichnet. Wie aber schon aus Malaguzzi Valeris Zuweisung des Bildes an Lomazzo hervorgeht, muß dieses zeitlich weit hinaufgerückt werden.

Zudem ist auch die Zuweisung an Lomazzo fraglich, denn das Bild ist weder von Lomazzo selbst unter seinen Werken aufgeführt, noch wird es in den neueren Oeuvre-Verzeichnissen (zuletzt R. Klein, Ed. von: E. P. Lomazzo, *Idea del tempo della pittura*, Firenze 1974, II, 769—784) genannt. Da dieses Bild eine unmittelbare Umsetzung des Bramante-Freskos gleichen Themas darstellt (Abb. 2 b), welches wiederum von Lomazzo im „Trattato dell'Arte della Pittura“ (Ed. 1584, S. 384) besonders hervorgehoben wurde, wäre es verwunderlich, wenn Lomazzo nicht seine eigene oder eine ihm bekannte zeitgenössische Variante nach Bramante nennen würde. (Pedrettis unwahrscheinliche Hypothese, daß im Heraklit Bramantes ein Porträt des bartlosen und von der überlieferten Ikonographie völlig abweichenden Leonardo gegeben sei, soll hier nicht weiter diskutiert werden; eine technologische Untersuchung hat inzwischen ergeben, daß die hier dargestellten angeblich linkshändig beschrifteten Bücher eine moderne Zutat darstellen; *Quaderni di Brera* 3, 1977.) Noch verwunderlicher wäre es, daß Lomazzo, der in der „Idea“ Leonardo einen Ehrenplatz unter den sieben wichtigsten „governatori“ der Malerei zugestanden hat, nichts über das hier mit dem Heraklit angeblich vorgestellte Leonardo-Porträt gesagt hätte, denn schließlich hätte Lomazzo hier in den Porträts von Luini und Leonardo die zwei wichtigsten Vertreter seiner eigenen mailändischen Malerschule im Cinquecento vor sich gehabt. Darüber hinaus ist es schon deswegen zweifelhaft, daß Lomazzo sich je den Leonardo in Art der Turiner Zeichnung vorgestellt hat, weil er trotz schlagender Ähnlichkeit des Turiner „Leonardo“ mit dem „Platon“ Raffaels, die ihm gewiß deutlich gewesen wäre, letzteren nie als „Leonardo“ bezeichnet, sondern nur gemäß der seit dem mittleren Cinquecento geläufigen Deutung des Raffael-Freskos als „Paulus in Athen“ benennt (Trattato 283).

Ein Versuch zur stilistischen und zeitlichen Einordnung des in Frage stehenden Doppelbildnisses muß von der Gestalt des lachenden Demokrit als der kompositionsmäßig jüngsten Konfiguration ausgehen. Diese Rückenfigur mit dem Blick über die Schulter, mit dem körperübergreifenden Gestus der linken Hand, mit dem zu outriertem physiognomischem Ausdruck führenden forcierten Lachen und zugleich in expressiver Hell-Dunkel-Malerei ist nicht denkbar ohne Formulierungen, wie sie von den Carracci und Caravaggio seit dem späten Cinquecento vorgetragen

werden. Und nach der von Blankert dargestellten Geschichte des Heraklit-Demokrit-Themas ist dieser Lachende bereits den Demokrit-Typen des Barock zuzuordnen, vergleichbar etwa dem 1613 datierten Demokrit des Cornelius van Haarlem. Will man nun gar weitergehend dieses Doppelbildnis als Künstlerporträt, u. U. sogar mit Selbstbildnis auffassen, so lassen sich vergleichbare Stücke ebenfalls erst in der Zeit um 1600 finden. Zwar können Einzelmotive, etwa der Blick über die Schulter, in der Geschichte des Porträts weiter zurückverfolgt werden, aber die in unserem Doppelbildnis charakteristische Verbindung der verschiedenen Motive gehört doch frühestens der Wende vom Cinque- zum Seicento an; verwiesen sei auf Selbstporträts von Morazzone, Passignano und — was die Handhaltungen in unserem Doppelbildnis angeht — Tiburzio Passarotti (alle Uffizien). Asymmetrische Rückenfiguren in ansonsten symmetrisch angelegten Disputationsgruppen mit Heraklit und Demokrit sind ebenfalls erst im 17. Jahrhundert nachweisbar.

Wenn wir aufgrund der Beobachtungen zum Demokrit des Doppelbildnisses dieses keineswegs in die Zeit Leonardos oder Luinis, sondern bestenfalls um 1600 datieren können, so bleibt beunruhigend, daß das gesamte Kompositionsschema mit dem in der Mitte schwebenden Globus direkt von dem mindestens einhundert Jahre älteren Bramante-Fresko abgeleitet ist. In der Tat macht das Doppelbild den Eindruck eines üblen Pasticcio — die bramanteske Gesamtkomposition ist mit späteren und nicht zusammengehörigen Einzelfiguren gefüllt, wobei das Unräumliche und vor neutralem Grund nur Zusammengestellte des Bildes auffällt.

Besonders bemerkenswert ist, wie unbeholfen unser Heraklit-Leonardo in seinen Umhang gewickelt ist und wie mühsam er seine viel zu große Linke aus einer Falte unter dem Kinn hervorstreckt. Hier treffen wir nun auf einen merkwürdigen Zusammenhang mit jenem „Leonardo“, wie ihn Bossi seitenverkehrt im Mailänder Porträtalbum gezeichnet hat (Abb. 3): beide stellen im Unterschied zu dem „hundertjährigen Faust“ in Turin einen Mann eher mittleren Alters dar, beide haben dieselbe gestufte „Philosophenkappe“, und der „Leonardo“ des Albums trägt ebenfalls den auffälligen, weil ungewöhnlich um den Hals herumgelegten Umhang, welcher zudem noch eine ähnliche Falte mit nach außen geschlagener Stoffkante zeigt. Die Übereinstimmung dieser Motive kann nicht zufällig sein; eine Abhängigkeit zwischen dem Heraklit des Doppelbildnisses und dem „Leonardo“ des Bossi-Albums ist sicher.

Möglich ist nun, daß Bossi den Leonardo seines Albums aus einem ihm vorausgehenden „Heraklit und Demokrit“, welche ihm als Bildnisse Leonardos und Luinis galten, entwickelte; das im Gemälde unbeholfene Verhältnis von Drapierung zu Porträt hätte Bossi in diesem Fall „verbessernd“ zu organischer Einheit gebracht. Warum aber, so ist zu fragen, hat Bossi ein solches ihm vorliegendes Porträt nirgends in seinen Leonardo-Forschungen erwähnt? Wahrscheinlicher ist daher das Umgekehrte: das Porträt des Bossi-Albums wird von einem ungeschickten Kompilator in ein nach dem Muster des Bramante-Freskos angelegtes Doppelbildnis eingebracht, wobei mit Leonardo und Luini die bedeutendsten Meister der Mailänder Malerschule vorgestellt werden sollen. Somit steht zur Datierung des Doppelbild-

nisses der weite Zeitraum von etwa 1600 bis spätestens 1915 offen. Aber selbst bei frühestmöglicher Datierung wäre nicht gesichert, daß der unbekannte Maler im Heraklit den Leonardo hätte darstellen wollen; nur Bossi hätte ihn dann als einen solchen angesehen.

Solange dieses erstmalig und letztmalig 1915 in der mailändischen Sammlung Benvenuti-Martinez nachgewiesene Bild nicht wieder auftaucht, kann es nur als Phantom durch die Kunstgeschichte geistern. (Zu prüfen wäre, ob die Sammlung Benvenuti-Martinez auf jenen seinerzeit berühmten klassizistischen Maler Pietro Benvenuti zurückgeht, mit dem Bossi nachweisbar in Verbindung gestanden hat.) Wenn Ferino-Pagden dieses Bild als den einzigen positiven Beweis für eine bis auf Leonardo zurückgehende Tradition des Dreiviertelporträts nach Art der Turiner Zeichnung anführen will, dann ruft sie ein Gespenst zum Zeugen für ein Geisterporträt auf.

In einem Punkt hat Ferino-Pagden dann allerdings positive und über bloß unbewiesene Meinungen hinausgehende Fakten zur Turiner Zeichnung beigebracht: sie geißelt den Verf., der „sein möglichstes getan“ habe, um die Provenienz des Blattes im Dunklen zu belassen, indem der „die seit 1899 erschienene Literatur“ nicht zitiert habe (34). Ferino-Pagden hat diese fast hundertjährige Forschungsgeschichte mit Hilfe eines einzigen von ihr neu beigebrachten Aufsatzes aufgearbeitet, wobei sich in der Tat ergibt, daß die Turiner Zeichnung nicht nur bis 1845, sondern bis 1840 zurückzuverfolgen ist (dieses Datum 1840 ist zwar bereits vom Verf., aber nur nach Pedretti in Anm. 77 referiert). Zwar erklärt auch dieses frühere Datum noch nicht, wieso die unaufgefundene Zeichnung schon 1810 publiziert werden konnte, aber dem angeblich dreieinhalb Jahrhunderte früheren Zeitpunkt der Entstehung des Meisterwerks sind wir jetzt wenigstens fünf Jahre nähergerückt. Möge es Ferino-Pagden gelingen, diese Jahrhunderte zwischen Entstehung und Auffindung des Turiner „Leonardo“ zu überbrücken, möge sie vor allem den größeren und von ihr bisher weder berührten noch ausgeräumten Teil jener Zweifel beheben, welche der Verf. detailliert begründet hat: die gelehrte Welt und die Leonardo-Gemeinde werden ihr Dank wissen für die Rettung eines Vaterbildes.

Hans Ost

#### ZU DEM DISKUSSIONSBEITRAG VON HANS OST

Hans Ost hat die Gelegenheit, zu einer Rezension seiner jüngsten Buchveröffentlichung ausführlich Stellung zu nehmen, vor allem dazu genutzt, all das mitzuteilen, was er über das zuletzt 1915 in einer Mailänder Privatsammlung nachweisbare Demokrit-Heraklit-Halbfigurenbild, dessen Erwähnungen und verschiedenen Bewertungen zusammentragen konnte. Dies geschieht in der Absicht, den Streit der Meinungen über den Autor des Bildes (Lomazzo oder Luini) herauszustellen und, in einem nächsten Schritt, die bisher allgemein angenommene Entstehung des