

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

Werkes im Cinquecento anzuzweifeln. Ost geht so weit, dem Mailänder Bild jedwede stilistische Eigenart abzusprechen, denn für ihn als Ikonographen „steht zur Datierung des Doppelbildnisses der weite Zeitraum von etwa 1600 bis spätestens 1915 offen“. Und schon kann die „Abhängigkeit zwischen dem Heraklit des Doppelbildnisses und dem ‚Leonardo‘ des Bossi-Albums“ — und damit dem angeblich von Bossi gefälschten Turiner Leonardoporträt — von Ost auf seine Weise und zu seinen Gunsten ausgewertet werden. Nachdem in langer Rede die Glaubwürdigkeit des Zeugen erschüttert wurde, wird dieser für die eigenen Zwecke umfunktioni-ert.

Ähnliches zeigt sich in der Art, wie Ost mit Bossis Aufzeichnungen verfährt. Während er der Rezensentin vorwirft, „die ‚Memorie‘ Bossis nur naiv als Tatsachenbericht statt als Dichtung und Wahrheit aus der Feder eines romantischen Phantasten“ zu lesen, gesteht er im Zusammenhang mit dem Demokrit-Heraklit-Halbfigurenbild jedenfalls den gedruckten Schriften Bossis dann doch Quellenwert zu, indem er feststellt, daß Bossi das Mailänder Bild in seinen Leonardo-Forschungen nicht erwähnt, und daran die Vermutung knüpft, daß das Bild erst nach dem Leonardo-Porträt des Bossi-Albums entstand.

Osts Beitrag zum Problem der Differenzierung zwischen Künstlerporträt und Künstlerselbstporträt läßt offenbar werden, daß bei der Gattung Selbstdarstellung Stilkritik und Ikonographie mitunter kraß kollidieren. Als Ikonograph um die überzeugende Identifizierung des Dargestellten (in diesem Falle: des sich selbst Darstellenden) bemüht, geht Ost davon aus, daß ein Selbstporträt nichts anderes sein kann, als eine möglichst genaue Studie *dal vero*, d. h. das nach dem Spiegel gezeichnete oder gemalte Konterfei. Zwar weiß man von Auftraggebern, die sich als Heilige, als heidnische Götter oder antike Gelehrte darstellen ließen, was im übrigen auch dort mitunter zu Diskrepanzen zwischen der Entstehungszeit des Bildnisses und dem Alter des Dargestellten führte; vom Künstlerselbstporträt erwartet Ost strikt die unverbrämte naturgetreue Wiedergabe. Dementsprechend sieht er sich verpflichtet, die Problematik um das sogenannte Selbstporträt Leonardos in Turin dramatisch hochzuspielen und an ihm als eklatantem Einzelfall zu explizieren, wie hier die Divergenz zwischen der aus dem Zeichenstil zu erschließenden Entstehung des Blattes und dem Alter des Dargestellten, die seit langem die Gemüter der Kenner bewegt, darin ihre Erklärung finde, daß die Zeichnung gar nicht ein eigenhändiges Werk Leonardos sei, sondern die Fälschung eines Künstlers des 19. Jahrhunderts — nämlich des Kunsttheoretikers und Leonardo-Enthusiasten Giuseppe Bossi.

Die Problematik um das Turiner Leonardoporträt ist indessen keineswegs so vereinzelt, wie es nach der Lektüre von Osts Buch erscheinen mag. Man denke nur an die reiche und komplexe Ikonographie der mehr oder weniger authentischen Raffaelporträts und der sicheren oder angeblichen Raffaelselfporträts. Andererseits weiß man nur zu gut, daß man den meist erst aus dem 18. oder 19. Jahrhundert stammenden Identifizierungen mancher Porträtbilder und -zeichnungen als Selbstporträts ihrer Autoren zunächst mit großer Skepsis zu begegnen hat. Sieht

man sich ein bißchen um, so findet man gerade im zeichnerischen Oeuvre der bekannteren Künstler Kopfstudien, die durch spätere Beischriften als Selbstdarstellungen deklariert wurden. Dies gilt etwa für die beiden in Oxford (Parker II, 1956, n. 515) und im British Museum (Pouncey und Gere 1962, n. 1 v.) befindlichen Raffaelblätter, die Jünglingsköpfe etwa gleichen Alters, aber mit recht verschiedener Physiognomie zeigen und beide durch Vermerke in der gleichen Handschrift als Selbstbildnisse Raffaels ausgegeben werden. Beide Zeichnungen stammen — was Ost interessieren dürfte — aus der Sammlung von W. Y. Ottley, der mit dem „Fälscher“ Bossi gut bekannt war. Ottley ist sicher für Ost nicht weniger verdächtig als Bossi, hat er doch nachweislich Raffaelzeichnungen faksimiliert, in der gleichen Weise, wie dies Bossi mit Leonardoblättern getan hat. Er erscheint allerdings nicht wie jener falsche Giuseppe Bossi, d. h. der mit gefälschtem Paß als Bossi auftretende romantische Abenteurer Fabrizio del Dongo, in Stendhals Roman „Die Kartause von Parma“, der Osts Phantasie so beflügelte (vgl. Osts Buch, S. 81). Die bisher unpublizierten kunsttheoretischen Schriften des echten Bossi werden übrigens in Kürze in einer von R. P. Ciardi kommentierten zweibändigen Ausgabe erscheinen: sie wird sicher nicht nur von dem Bildungsniveau, den erstaunlichen Fähigkeiten und Leistungen Bossis, sondern auch von seiner Ernsthaftigkeit und Integrität einen überzeugenden Eindruck vermitteln (Roberto P. Ciardi, Giuseppe Bossi — scritti sulle arti. Florenz, SPES, 1982).

Ost geht in seiner Entgegnung auf die Rezension seines Buches auch auf meine von ihm abweichende Beurteilung des venezianischen Skizzenbuches ein und wiederholt einige jener Beobachtungen und Gedankengänge, die ihm das Werk ebenfalls als Fälschung Bossis erscheinen lassen. Ost betont, daß in dem Skizzenbuch zwar zahlreiche Nachzeichnungen nach den erhaltenen Quattrocentofresken der Sistina vorkommen, aber keine „nach den wichtigsten, nämlich nach den später von Michelangelo abgeschlagenen Fresken der Altarwand“. Man wüßte nur zu gerne, aufgrund welcher Bildquelle Ost mit solcher Sicherheit ausschließen kann, daß im Skizzenbuch wiedergegebene Figuren oder Figurengruppen auf diese verlorengegangenen Kompositionen zurückgehen. Die Forschung kennt bisher zwar das Schema von Peruginos Altarfresko; für die vielfigurigen Fresken links und rechts darüber sind wir vorerst noch auf Vasaris recht kursorische Beschreibung angewiesen. Bei Osts Argument mit der Allongeperücke geht nun aber der Schuß nach hinten los: Hält es Ost tatsächlich für möglich, daß sich Bossi, der geniale Fälscher des Turiner Leonardoporträts, beim venezianischen Skizzenbuch den Lapsus erlaubt hätte, einen Mann mit Allongeperücke darzustellen? Solche Skizzen gehören zu den nachträglichen Veränderungen und Zusätzen, die von den späteren Besitzern und Benützern des Skizzenbuches vorgenommen wurden. Ich verweise hierzu auf die entsprechenden Abschnitte in dem von mir bearbeiteten Katalog zu der für diesen Sommer vorbereiteten Ausstellung des Gabinetto Disegni der Uffizien „Il disegno umbro del Rinascimento — da Perugino a Raffaello“, bei der auch die Blätter des venezianischen Skizzenbuches gezeigt werden. Auch dort werden zwar keineswegs die Schwierigkeiten und Unstimmigkeiten in der Beurteilung des Zeichnungs-

komplexes, die in der bisherigen Forschung angesprochen wurden, restlos ausgeräumt werden können. Man muß sich jedoch davor hüten, immer dann, wenn eigene Methode und Erfahrungswerte die Probleme nicht ganz zu lösen vermögen, den Spieß herumzudrehen und nun dem Werk selbst seine Problematik als Makel anzulasten und es als nicht original oder auch als nicht intakt abzuurteilen. Letzteres versucht Ost auch beim Colonna-Altar Raffaels. Ost bezweifelt den von mir beobachteten engen Zusammenhang zwischen einer Landschaftsskizze auf einem Zeichnungsblatt Raffaels in Oxford und dem Colonna-Altar, fügt aber zur Sicherheit, falls eine solche Beziehung doch gesehen werden kann, die Bemerkung hinzu, „schließlich ist nicht einmal gesichert, daß die in Frage stehenden Partien der Pala Colonna original sind“ und zitiert einen Passus aus einem Aufsatz Peter Anselm Riedls aus den 50er Jahren, in dem von dem damals schwer zu beurteilenden Erhaltungszustand des Werkes die Rede ist. Inzwischen ist der Altar jedoch gereinigt; einen kurzen Bericht darüber von dem verantwortlichen Restaurator John M. Brealey findet man als Anhang zu Konrad Oberhubers Aufsatz über den Colonna-Altar in Vol. XII, 1977, des Metropolitan Museum Journal (S. 91). Da der Erscheinungstermin meines in der Rezension angekündigten Artikels über das Oxfordblatt noch nicht ganz feststeht, bilde ich hier, um dem Leser ein Urteil über die Richtigkeit meiner Beobachtungen zu erlauben, die entsprechenden Ausschnitte aus dem Landschaftshintergrund des Altars und aus dem Zeichnungsblatt Raffaels ab (*Abb. 4 a und b*).

Es soll hier Ost nicht der Vorwurf gemacht werden, daß er etwa die neuere Literatur zum Colonna-Altar nicht kennt oder auch die beiden in den 30er Jahren unter Fiocco entstandenen (ungedruckten) Dissertationen, die sich mit der Problematik des venezianischen Skizzenbuches beschäftigen. Vielleicht wäre er, hätte er die Thesen seines Buches mehr ausreifen lassen, doch noch darauf gestoßen. In einer der beiden Arbeiten wird übrigens berichtet, daß es damals schon Leute gab, die das Skizzenbuch als Fälschung Bossis ansahen. Es geht hier gar nicht darum, Informationslücken anzuprangern oder die Legalität und den großen Nutzen solcher eben vornehmlich am Schreibtisch entstehenden ikonographischen oder typologischen Untersuchungen anzuzweifeln. Nur sollte man sich bei solchen Studien nicht Aufgaben stellen, die mit der gewählten Methode nicht oder jedenfalls nicht allein bewältigt werden können. Bei der Entscheidung, ob ein Werk echt oder falsch ist, zögern selbst Forscher, die eine sehr viel breitere und ständig erneuerte und revidierte Originalkenntnis in dem betreffenden Bereich besitzen. Für alle, die sich mit solchen überaus schwerwiegenden und in der Konsequenz so weitreichenden Fragen beschäftigen, möge das gelten, womit Leonardo an einer Stelle seines Malertraktats seine Ermahnungen zum intensiven Studium der Natur begründet: „perche chi puo andare alla fonte no vada al uaso“ (J. P. Richter. *The Literary Work of Leonardo da Vinci*, Vol. I, London u. a. 1939, S. 305).

Sylvia Ferino-Pagden