

DIE WACHSBÜSTE EINER FLORA IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM  
ZU BERLIN — EIN WERK DES LEONARDO DA VINCI?

VON WILHELM BODE

Es ist nicht grade eine dankbare Aufgabe, ein unbekanntes und unbeglaubigtes Werk, das man für die Arbeit eines der größten Künstler aller Zeiten hält, als solches bekanntzumachen und in die Literatur einzuführen. Am wenigsten, wenn es sich um einen Meister handelt, von dem uns nur eine ganz kleine Zahl gesicherter Werke erhalten ist, und wenn der Streit über seine gesamte künstlerische Tätigkeit ein so heftiger ist, wie grade bei Leonardo. Vor einigen zwanzig Jahren habe ich schon einmal eine große Altartafel als Werk Leonardos in Anspruch genommen und habe mir dafür von zwei Kollegen jenseits des Kanals sagen lassen müssen, daß ich durch diese Taufe die Berechtigung verloren habe, über eins der zahlreichen Dutzendwerke populärer Kunstmonographien abzuurteilen. Nun, nachdem die Bestimmung der Verkündigung der Uffizien und des Bildnisses der Ginevra de' Benci als Werke Leonardos jetzt fast allgemein angenommen ist, glaube ich auch die Zeit nicht mehr fern, wo das gesamte künstlerische Werk Leonardos, wie jetzt das Giorgiones, der Hyperkritik gegenüber wieder zur Geltung kommen wird. Jedenfalls sollen mich die tadelnden Noten solcher Herren nicht abhalten, meine Überzeugung auch in bezug auf die merkwürdige Büste, die wir hiernit veröffentlichen, voll zum Ausdruck zu bringen. »Die bildende Kunst hat eine sehr feine, deutliche Sprache, wenn man sie zu lesen versteht.«

Die lebensgroße Wachsbüste, die wir hier in verschiedenen Ansichten im Farbendruck und in Autotypien wiedergeben (Abb. 1 u. 2), wurde kürzlich für das Kaiser-Friedrich-Museum aus dem Besitz von Mr. Murray Marks in London erworben. Ihr Pedigree ist kein altes oder glänzendes: Mr. Marks entdeckte sie in einem Laden von King Street, wo sie monatelang ausgestellt war, ohne einen Käufer für eine sehr mäßige Forderung zu finden; in diesen Besitz war sie, wie es scheint, auf Umwegen aus der Versteigerung eines Mr. Walter Long in Southampton gelangt, bei der sie um einen Spottpreis fortgegangen war. Weiter hinauf war die Büste bisher nicht zu verfolgen (vgl. am Schluß).

Mr. Marks glaubte in der Büste, die er namenlos im Handel fand, das Werk Leonardos zu erkennen; das ist auch der Name, der wohl jedem, wenn er vor die Büste tritt oder auch nur die Nachbildungen sieht, sofort in den Sinn kommt: so stark ist in der Formbildung, in Bewegung und Ausdruck, vor allem in dem eigentümlichen Lächeln die Eigenart des Meisters ausgesprochen. Freilich ist damit noch keineswegs erwiesen, daß die Büste ein eigenhändiges Werk Leonardos sein müsse; gibt es doch kaum von den Gemälden eines anderen Künstlers so viele Kopien und Repliken der Schüler und Nachahmer als gerade von Leonardos Werken; ja, die Tätigkeit seiner



Abb. 1. Leonardo da Vinci. Wachsbüste einer Flora. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin



Abb. 2. Leonardo da Vinci. Wachsbüste einer Flora. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

eigentlichen Schüler geht kaum über die mehr oder weniger freie Ausbeutung der Werke ihres Meisters hinaus. So kennen wir gerade von der Halbfigur einer Flora drei verschiedene Variationen, die zweifellos auf Vorbilder, vielleicht auf Kartons von



Abb. 3. Gian Pedrini (?)  
Flora  
In der Galerie zu Hamptoncourt

Leonardo zurückgehen. Von der einen, einer sitzenden Halbfigur mit nacktem Oberkörper und übereinandergelegten Händen, die wohl während der Arbeiten der ganz ähnlich angeordneten Mona Lisa entstand, hat Herbert Cook (Burlington Magazine, Mai 1909) nicht weniger als zehn Repliken aufgezählt; alle mit nur geringen Varianten, die eine oder andere wohl noch dem Kreise der unmittelbaren Nachfolger des Meisters angehörend, aber sicherlich keine auf ihn selbst zurückgehend. Von einer zweiten Floradarstellung, gleichfalls in Halbfigur, aber stehend und mit durchsichtigem Gewande

bekleidet, ist das beste Exemplar in der Galerie zu Hamptoncourt, einst in Carls I. Sammlung unter Leonardos Namen (Abb. 3); vielleicht von der Hand seines Schülers Gian Pedrini. Geringer ist eine fast treue Wiederholung, die vor einigen Jahren unserer Galerie zum Kauf angeboten wurde. Wieder eine andere Komposition Leonardos verrät sich in der Flora seines Schülers Francesco Melzi in der Eremitage (Abb. 4), die sich unter dem Namen seines Meisters in der Galerie der Maria de' Medici befand; eine Gestalt,



Abb. 4. Francesco Melzi  
Flora  
In der Eremitage zu St. Petersburg

die in gleicher Haltung, nur mit Veränderung des linken Armes und in ganzer Figur, von Melzi in seinem Hauptwerk, »Pomona und Vertumnus« in der Berliner Galerie, wiederkehrt. Auch von dieser Melzischen Flora oder dem Original, das ihr zugrunde lag, kommen verschiedene Repliken und Kopien vor. Diesen verschiedenen Florabildern der Leonardo-Werkstatt steht unsere Wachsbüste sehr nahe, ohne daß sie jedoch irgendwie von ihnen abhängig wäre; freilich auch, ohne daß sie das unmittelbare Vorbild für die eine oder andere dieser Kompositionen sein müßte. Allen ist sie weitaus über-

legen, sie spricht viel deutlicher Leonardos eigene Sprache, und zwar die seines letzten Aufenthalts in Florenz.

Die Büste ist in gereinigtem Wachs gearbeitet; sie ist reichlich lebensgroß und mißt 66 cm, die Kopfhöhe beträgt  $22\frac{1}{2}$  cm. Die Rückseite ist nicht ganz ausgearbeitet; die Büste war also für eine Nische berechnet. Den gegossenen Wachskern hat der Künstler wiederholt mit dünnen Wachsschichten übergossen, die er aufs sorgfältigste durchmodelliert und dann durchweg pastos in Wasserfarben bemalt hat. Diese Bemalung ist am Haar, das rötlich gefärbt ist, mit farbigen Blumen darin, und am blauen Gewande sowie an dem darunter vorkommenden dünnen weißen Hemde noch meist erhalten; im Fleisch ist sie dagegen bis auf einzelne Teile der Untermalung, namentlich unter dem rechten Arm, meist abgewaschen und abgerieben, nach moderner Empfindung nicht zum Nachteil ihrer Wirkung, da das Wachs einen wundervollen warmen Ton, ähnlich dem einer unberührten griechischen Marmorfigur, angenommen hat. Infolge der Verletzungen an der rechten Schulter läßt sich die Technik besonders deutlich erkennen. Die schwerste Schädigung hat die Büste aber dadurch erlitten, daß beide Unterarme abgebrochen sind; doch ist ihr Ansatz so weit erhalten, daß ihre Haltung danach bestimmt werden kann. Unter den Armen schließt die Büste mit einer ganz flachen, etwas zurückspringenden Basis ab, die aus dem Achteck konstruiert und gleichfalls aus Wachs gebildet ist.

Als Wachsbüste in Lebensgröße ist das Stück für die Renaissance meiner Kenntnis nach ein Unikum. Die einzige ähnliche Büste, die berühmte, früher als Meisterwerk Raffaels bewunderte Mädchenbüste im Musée Wicar zu Lille, ist nur etwa zwei Drittel lebensgroß und auf den Kopf mit einem kurzen Brustausschnitt beschränkt. Auch ist hier die Bemalung durch die Zeit so stark gedunkelt, daß weder die Farbe noch der natürliche Wachston klar zur Geltung kommt. Waren solche Wachsbüsten ihrer Zeit schon nicht häufig (von den als Devotionsstücke in den Kirchen, wie in der Annunziata zu Florenz, aufgehängten Büsten und Masken abgesehen), so ist es bei ihrer großen Zerbrechlichkeit begreiflich, daß ihrer so wenige auf uns gekommen sind. Unsere Büste ist daher eine außerordentliche Kuriosität, aber sie ist weit mehr: sie ist zugleich ein Kunstwerk allerersten Ranges, ein Monument der Idealplastik der frühesten Hochrenaissance, das auch als solches ein Unikum ist. Daß sie stark an die klassische antike Kunst erinnert — wem fiel nicht die Büste der Klythia dabei ein! —, ist dafür ebenso charakteristisch, wie daß sie trotzdem von antiken Vorbildern ganz unabhängig ist. Gehörte sie einer späteren Zeit als dem Anfange des Cinquecento, so würde sie weder die klassische Formenreinheit noch die Frische der Originalität besitzen. Auch in der Art, wie feinste Empfindung mit vollendeter Schönheit in Form und Bewegung verbunden ist, ja, als integrierender Bestandteil und Äußerung derselben erscheint, bringt die Büste als plastisches Kunstwerk in einziger Weise das Streben der Hochrenaissance zum Ausdruck. Auch dadurch charakterisiert sie sich als Werk Leonardos. Die gleiche Auffassung und Wiedergabe der vollen Formen finden wir in allen Frauengestalten Leonardos, die in Florenz nach der vorübergehenden Rückkehr in seine Vaterstadt 1501 entstanden: in der Maria im Karton und im Gemälde der hl. Anna, wie in der Leda, von der uns nur Kopien (u. a. in der Galerie Borghese; Abb. 4) erhalten sind, und in dem Porträt der Mona Lisa. In diesen Gestalten und in dem gleichzeitig begonnenen Johannes des Louvre (Abb. 5) ist sowohl die Haltung wie vor allem der Ausdruck mit dem Leonardo so eigentümlichen bezaubernden Lächeln der gleiche. Die Modellierung von Gesicht und Hals ist ebenso meisterhaft wie in der Mona Lisa; noch näher steht die Wachsbüste darin der Büste der Maria in dem Gemälde der Anna-



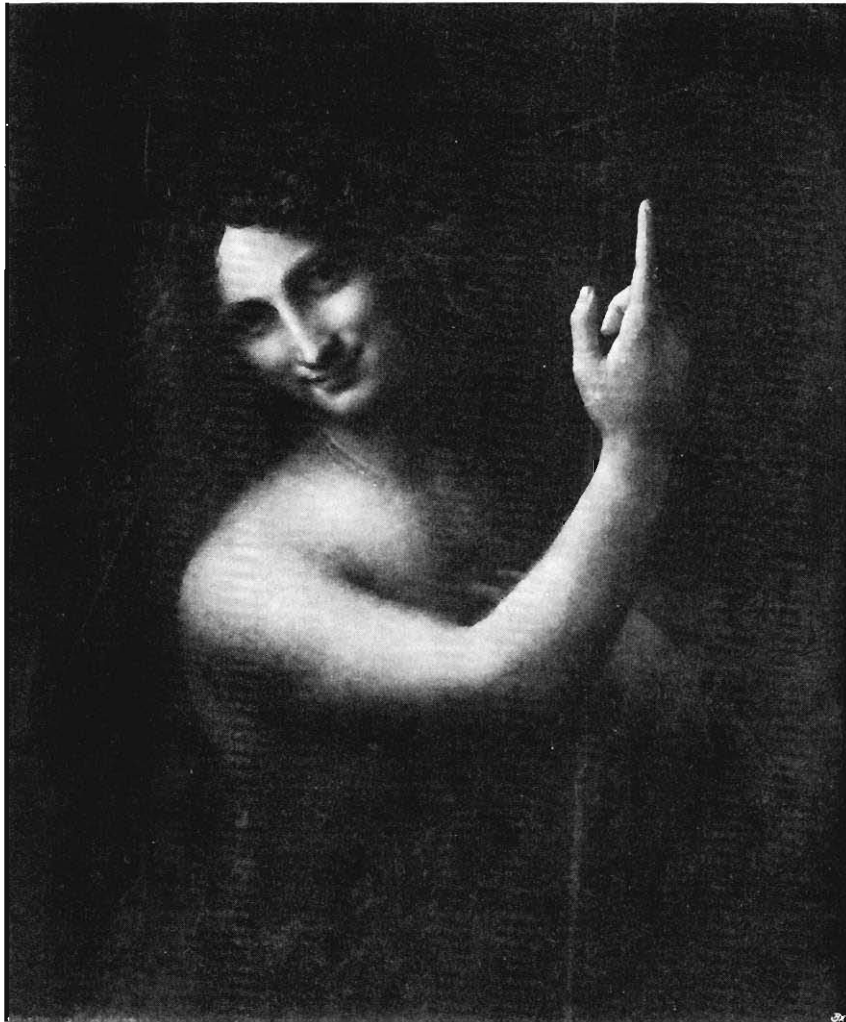


Abb. 5. Leonardo da Vinci  
Johannes der Täufer  
Im Louvre zu Paris

Selbdritt. Das faszinierende Lächeln, das in den zahlreichen Kopien nach diesen Gemälden entweder zu starrem Grinsen wird oder stark abgeschwächt ist, hat der Künstler hier natürlicher gegeben als in jenen Bildern, namentlich im Johannes, zu dem unsere Flora wie ein plastisches Gegenstück erscheint. Wie sie ihre Blumen in der erhobenen Linken dem Beschauer entgegenhält, wie sie das Haupt leicht zu ihm neigt und mit verführerischem Lächeln den fesselnden Blick der großen Augen auf ihn richtet, das erscheint uns bei einer Flora natürlicher als das gleiche, ja noch stärkere Lächeln und die ähnliche Haltung und Bewegung bei dem jungen Asketen und Wüstenprediger, dem Vorläufer Christi. Charakteristisch für Leonardo ist auch die reizvolle Anordnung des rotgoldigen, gewellten Haars wie die naturgetreue Durchführung der mit feinstem Geschmack darin angebrachten Rosen und kleineren Blumen.

Die höchste Meisterschaft hatte der Künstler zweifellos in der Anordnung der Arme und in der Modellierung der Hände bewiesen. Dadurch, daß die Unterarme abgebrochen sind, kann die Büste jetzt leider ihre volle Wirkung nicht mehr ausüben. Vor dem Original empfinden wir dies jedoch nicht so stark, dank der packenden lebenswahren Wirkung des Kopfes; ja, man sagt sich wohl, die frei vor dem Körper vorspringenden Hände mit ihren Blumen müßten den starken Ausdruck des Kopfes etwas abgeschwächt haben. Das ist aber gegenüber einem Werke Leonardos ein falscher Trost; denn bei ihm sind die Hände in ihrer schönen Bildung und Haltung, wie in der Belebung bis in die Fingerspitzen hinein so wesentlich zur Verstärkung des geistigen Inhalts, sie gehen so sehr zusammen mit dem Ausdruck des Kopfes, daß durch diese Verletzung der Büste ein wesentlicher Teil ihrer Gesamtwirkung und ein Meisterwerk der Detaildurchbildung verloren gegangen ist. Zum Glück ist vom Ansatz der Unterarme noch so viel erhalten, daß sie sich unschwer im Gedanken ergänzen lassen. Eine Flora, vielleicht von Gian Pedrini, in der Sammlung Morrison zu Basildon Park, wo sie als ein Werk Leonardos gilt, scheint sich am treuesten an unsere Büste oder an einen Karton dafür gehalten zu haben. Daß diese Haltung der Hände ungefähr die richtige sein muß, bestätigt auch die auffallende Verwandtschaft in der Komposition mit der bekannten Büste der jungen Dame mit den Primeln im Museo Nazionale zu Florenz (Abb. 6). Diese Marmorbüste, die schon seit längerer Zeit von verschiedenen Seiten als eine Jugendarbeit Leonardos in der Werkstatt Verrocchios in Anspruch genommen wird, ist in ihrer ganz verwandten Anordnung und Behandlung, namentlich in der Haltung der Arme, ein Beweis mehr für die Rückführung der Wachsbüste auf Leonardo, wie diese andererseits eine wesentliche Stütze für die Benennung jener Marmorbüste als Werk unseres Künstlers bildet. Ist aber die eine in ihrer ganzen Auffassung und Behandlung ein echtes Werk des Quattrocento, so ist die andere ebenso charakteristisch cinquecentistisch; liegt doch ein volles Menschenleben zwischen der Entstehung der beiden Büsten. Ist jene noch zum Teil reliefartig empfunden, so ist diese schon ganz Freifigur. Und doch sind beide in ihrer Anordnung als Halbfiguren mit den Armen, wie in der Haltung der Arme und in der Ausstattung mit Blumen nicht nur untereinander aufs engste verwandt, sondern zugleich einzig in der ganzen Renaissanceplastik.

Eine ähnliche Haltung des ganzen Oberkörpers und namentlich der Arme hat Leonardo bei seinen Halbfiguren fast durchweg angestrebt, von seiner frühesten bis zur letzten Zeit. Er erklärt sogar selbst an einer Stelle seines Traktats, daß »eine Frau in bescheidener Haltung, mit zusammengelegten Armen, den Kopf nach unten geneigt und etwas zur Seite blickend« dargestellt werden müsse. Auch in seinen Kompositionen bemerken wir das gleiche Bestreben, nur in feinsten Weise bestimmt und verändert durch die Aktion der einzelnen Figur und ihr Verhältnis zum Aufbau der Gruppe. Schon das Porträt der Ginevra de' Benci beim Fürsten Liechtenstein, mit der Marmorbüste etwa gleichzeitig (um 1472), hat — wie die freie Nachbildung in einem Frauenporträt, früher im Palazzo Pucci in Florenz, beweist — wieder die ganz ähnliche Haltung der Hände, zu denen wahrscheinlich die Studie in der schönen Handzeichnung in Windsor erhalten ist. Ähnlich ist sie bei dem wesentlich jüngeren Bildnis der Dame mit dem Wiesel im Czartoryski-Museum zu Krakau wenigstens angelegt, und noch in der Mona Lisa des Louvre finden wir die verwandte Anordnung.

Leonardos Halbfigurenbilder, schon der Form nach eine Neuerung, müssen großen Eindruck auf seine Zeitgenossen gemacht haben. Die Schüler seiner späteren Zeit be-

schränken sich fast auf solche Einzelgestalten in halber Figur, die regelmäßig schwächliche Wiederholungen nach Bildern oder Kartons ihres Meisters sind. Dies gilt namentlich für den Vielmaler Giovanni Pedrini, es gilt aber ebenso für einen seiner besten und seinen Lieblingsschüler, Francesco Melzi, dessen Flora in der Eremitage, wie wir sahen, wie eine Übertragung unserer Wachsbüste auf die Leinwand erscheint. Weit



Abb. 6. Werkstatt Verrocchios (Leonardo da Vinci?)  
Marmorbüste einer Dame  
Im Museo Nazionale zu Florenz

fruchtbarer haben diese Kompositionen Leonardos aber auf die Malerschule Venedigs gewirkt; sie sind hier wohl durch seinen Aufenthalt in der Lagunenstadt ums Jahr 1500 bekannt geworden. Wie Giorgione aus dieser Anregung sein eigenartiges Halbfigurenbild gestaltete und der Vater jener reizvollen Gattung von Gemälden wurde, die durch ein paar Jahrzehnte in Venedig die höchste Mode waren, sei hier nur im Vorbeigehen erwähnt.

Wenn wir für ein Werk, das alle Dokumente für seine Herkunft von Leonardo und für diesen als seinen Künstler in sich trägt, noch nach Beglaubigung durch Ur-

kunden oder Kunstbücher der Zeit suchen wollen, so könnte solche vielleicht in einem Ausspruche Vasaris gefunden werden: »Operò nella scultura, facendo nella sua giovinezza di terra alcune teste di femine che ridono.« Aber hier spricht Vasari offenbar von Studienköpfen, die in Ton abgezeichnet waren; er hielt sie zudem für Jugendarbeiten. Immerhin weist uns diese Angabe auf verwandte Arbeiten des Künstlers. Daß dieser im Modellieren in Wachs ebenso geschickt war wie in der Technik aller Künste, geht schon aus seiner Übung im Bronzeguß hervor, in dem er, noch ein halbwachsender Jüngling, sich zuerst öffentlich betätigt und für den er die gewaltigsten Monumente wenigstens vorbereitet hat, gerade in Wachs- und Tonmodellen. Von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, unter denen namentlich Jacopo Sansovino als Wachsbildner sehr geschickt war, kann niemand als Verfertiger der Büste in Frage kommen; ihre Kunst ist grundverschieden von der, die aus dieser Flora spricht. Nur ein Schüler oder Werkstattsgenosse Leonardos hätte so selbstlos und treu die Erfindung seines Meisters zur Ausführung bringen können; unter ihnen ist aber keiner, dessen Können auch nur entfernt an die Meisterschaft dieses Werkes heranreicht. Wir werden also auch auf diesem Wege wieder auf Leonardo als den Meister unserer Wachsbüste geführt.



Abb. 7. Kopie nach Leonardo da Vinci  
Leda mit dem Schwan (Ausschnitt)  
In der Galleria Borghese zu Rom

*Nachschrift.* Eine Frage haben wir im vorstehenden gar nicht berührt, weil sie sich uns so wenig als irgend jemand vor der Büste aufgedrängt hat: die Frage, ob die Büste auch echt und nicht etwa eine moderne Nachahmung sei. Nach Abschluß dieses Heftes, dessen Erscheinen durch die farbige Tafel zu unserem Aufsatz verzögert wurde, wird uns jedoch eine Zuschrift an die Times vom 23. Oktober zugeschickt, in der ein gewisser Charles F. Cooksey, Auktionator in Southampton, also wohl der Versteigerer der Büste zu 1 Guinee, diese für die Arbeit eines im Jahre 1800 geborenen Bildhauers

Richard C. Lucas erklärt. Dieser habe sie nach einem Gemälde Leonardos im Besitz des Kunsthändlers Buchanan für diesen vor etwa sechzig Jahren angefertigt. Von dem Bilde habe der noch lebende Sohn des Bildhauers damals eine Kopie gemalt. Die starken Verletzungen rührten daher, daß die Büste jahrelang im Garten aufgestellt und dort den Unbilden des Wetters ausgesetzt gewesen sei. Schon diese letztere Angabe macht die ganze Zuschrift verdächtig; denn im Freien wäre die Büste in wenigen Monaten durch Regen, Sonne und Frost zerstört worden. Auch ist gerade im Haar, das doch dem Regen am stärksten ausgesetzt gewesen wäre, nicht nur die Modellierung, sondern auch die Bemalung fast intakt; sie fehlt nur meist vorn im Fleisch, wo sie bis auf einzelne Reste abgewaschen ist, offenbar als ein Restaurator sie reinigte und die gehobenen Stücke der Oberfläche durch Wärme wieder befestigte. Die Büste zeigt weder in Auffassung noch in Modellierung und Färbung irgendwelche Anzeichen, die auf ihre Entstehung in der Mitte des vorigen Jahrhunderts hinweisen könnten, selbst wenn sie treu nach einer Vorlage Leonardos gearbeitet wäre. Welcher Künstler hätte wohl damals nach einem Gemälde eine in allen Seiten so frei und lebensvoll behandelte Büste machen können? Wo hätte er die sichere Behandlung des Wachses, zumal in diesem Maßstabe, erworben? Wie wäre er auf die Bemalung gekommen und hätte sie so in Wasserfarben ausgeführt und den alten Ton erzielen können? Ist die Herkunft der Büste aus dem »Turm der Winde« des alten R. C. Lucas richtig, wie ja sehr wahrscheinlich, so bieten gerade die Angaben des Auktionators von Southampton eine ganz andere Erklärung. Wenn ein bedeutender Kunsthändler wie Buchanan einem tüchtigen Bildhauer, wie Lucas angeblich gewesen sein soll, den Auftrag auf die Büste erteilt hätte, so würde er die Abnahme des so glänzend gelungenen Meisterwerkes sicher nicht verweigert haben; aber Buchanan hätte einem solchen Künstler gar nicht die Zumutung einer derartigen Fälschung gemacht, deren außerordentliche Mühe und Arbeit sich damals gar nicht gelohnt hätte. Die von der Zuschrift an die Times ausdrücklich hervorgehobene »enge Verbindung« zwischen dem Künstler und dem Antiquar (doch wohl aus Handelsinteressen behufs Begutachtung und gelegentlicher Restauration seiner Erwerbungen) läßt es vielmehr wahrscheinlich erscheinen, daß Buchanan die Wachsbüste zu dem auch in Wachs arbeitenden Bildhauer brachte, damit dieser ihre fehlenden Unterarme ergänze, und zwar nach Vorlage eines Bildes in seinem Besitz, das Sir Thomas Baring 1823 als ein Werk von Leonardo in der British Institution ausgestellt hatte (jetzt in Basildon Park), und das eines jener oben von mir gekennzeichneten Florabilder der Werkstatt Leonardos ist, augenscheinlich die treueste, die uns bisher bekannt ist. Über den vergeblichen Versuchen der Ergänzung ist sie dann bei Lucas stehengeblieben, oder dieser hat sie von Buchanan erworben. Dies wird ganz zweifellos durch die soeben erfolgte photographische Veröffentlichung der »Illustrated London News« von dem angeblichen Originalbild Leonardos und der Büste bei Lucas während der ihm zugemuteten Anfertigung (Abb. 8 und 9). Schlagender konnte die Unrichtigkeit dieser Behauptungen gar nicht bewiesen werden! Wir geben diese Nachbildungen hier, indem wir es dem Leser überlassen, ob er dieses mäßige Machwerk für ein Originalgemälde Leonardos und für die Vorlage für unsere Büste zu halten imstande ist. Dann wäre ja Mr. Lucas der große Meister und Leonardo ein trauriger Pfuscher! Die gleichzeitig in der »Illustrated London News« abgebildeten Arbeiten von Lucas machen dies nicht gerade wahrscheinlich. Fast noch überzeugender für die alte Entstehung unserer Büste ist die Nachbildung einer alten Photographie der Büste, die während Lucas' Arbeit daran aufgenommen sein soll. Sie zeigt nämlich den englischen Wachs-künstler bei seinen Versuchen der Restauration der Büste und beweist zugleich, wie



Abb. 8. R. C. Lucas  
Kopie der Berliner Wachsbüste  
Alte Photographie



Abb. 9. A. D. Lucas  
Kopie eines dem Leonardo da Vinci  
zugeschriebenen Bildes

Nach Illustrated London News

wenig er imstande war, sich in die Absichten des großen Meisters hineinzudenken. Vielleicht verführt durch die mäßige Vorlage, schiebt er den linken Arm weit zurück, während der Ansatz des Unterarmes zeigt, daß er ganz vor den Körper vorsprang. Die Überreste der rechten Hand (die uns der frühere Besitzer Mr. Long soeben verkaufte) benutzte er, um eine Drapierung der ganzen Büste, wie sie die damalige prüde englische Anschauung verlangte, zu versuchen. Aber diese falschen Restaurationsversuche hat er, wie die alte Photographie ergibt, zum Glück nicht am Original, sondern an einer von ihm gefertigten Kopie (in Ton?) gemacht; dies ergeben die Abweichungen von unserer Büste ganz deutlich. Diese mit peinlicher Sorgfalt hergestellte Kopie war es also, an der der jetzt noch lebende Sohn des Mr. Lucas seinen Vater vor 65 Jahren arbeiten sah und an der er selbst mitgeholfen haben soll. Wenn irgend etwas überzeugend die Echtheit unserer Büste und ihre alte Entstehung beweisen kann, so sind es gerade diese für ihre angebliche moderne Entstehung beigebrachten »Dokumente«.