



EINE FOLGE VON HOLZSCHNITT-PORTRÄTS DER VISCONTI VON MAILAND.

VON ALFRED HAGELSTANGE.



ovius (Paolo Giovio), einer der bekanntesten italienischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, verdankt seinen Ruhm weniger der wissenschaftlichen Qualität seiner Werke, als dem nicht geringen Umfang derselben. Ein fein gebildeter Mann, gelehrter Kopf, Theolog und Mediziner in einer Person, hatte er doch so wenig Gefühl für die Pflichten eines ernsten Historikers, daß er sich nicht scheute, seine subjektive Empfindung derart in den Vordergrund zu stellen, daß von einer Geschichtsschreibung in unserem Sinne bei ihm nicht die Rede sein kann. Es mutet uns heutzutage

geradezu komisch an, wenn wir in einem seiner Briefe (*Lettere volgari*, S. 12) die seltsamen Worte zu lesen bekommen: »Ich müßte doch ein Narr sein, wenn ich meine Freunde und Gönner dadurch, daß ich sie ein Drittel mehr gelten lasse als die weniger gut gegen mich gesinnten, nicht zu meinen Schuldnern machen wollte. Ihr wißt wohl, daß ich nach diesem heiligen Vorrechte einige in reichen Brokat, andere aber in schlechtes Zeug gekleidet habe, je nachdem sie es um mich verdienten. Wer spielt, der wagt. Neckt man mich mit Pfeilen, so lasse ich grobes Geschütz auffahren. Wer dann den Kürzeren zieht, mag zusehen, wie ers treibt. Ich weiß, daß sie sterben müssen; und nach dem Tode, dem Ziele alles Streites, sind wir frei.«

So sah der Historiker aus; der Künstler Iovius scheint auf einer nicht viel höheren Stufe gestanden zu haben. Denn so bewundernswürdig uns auch die Idee seiner mit einem Riesenaufwand an Zeit, Eifer und Geld zusammengebrachten Porträt-Galerie erscheinen mag, so muß man doch berücksichtigen, daß es weniger ein rein künstlerisches Interesse, als vielmehr die Vorliebe für biographische Skizzen war, die ihn eine solche Sammlung anlegen ließ. Es war ihm ein Bedürfnis, die Heldengestalten, deren Lebensverhältnisse und Taten er erforschte, auch im Bilde zu besitzen, und so ließ

er sich denn keine Mühe verdrießen, bis er eine der größten Porträtsammlungen aller Zeiten in seiner Villa am Comerseer See zusammengebracht hatte.

Der Gedanke, Bildnisse von historisch bemerkenswerten Persönlichkeiten zu sammeln, war nicht einmal neu. Lange vor Iovius kannte man in Italien, wo der Kultus des Ruhmes stets in hohen Ehren gestanden, derartige Serien von »viri illustres«; nur waren sie nicht von annähernd ähnlichem Umfang und auch kaum von gleicher Bedeutung gewesen. Daß es Iovius möglich war, in einem Zeitraum von etwa dreißig Jahren diese merkwürdige Porträt-Galerie zusammenzustellen, das läßt sich nur aus der Art und Weise erklären, wie er seine Erwerbungen machte. Eugène Müntz hat uns hierüber Aufschluß gegeben in seiner Abhandlung »Le musée de portraits de Paul Iovius,« die kürzlich auch in autorisierter Übersetzung von F. J. Kleemeier in der Zeitschrift für Bücherfreunde (VIII, 120) zu lesen war. Hiernach war der Sammelmodus des Iovius vollauf identisch mit einer direkten Brandschatzung seiner Freunde, seiner Gönner und aller derjenigen, die mehr oder weniger auf ihren Ruf bedacht waren oder mit seiner jetzt schmeichelnden, dann wieder anzüglichen Feder zu rechnen hatten. Ungezählte Bekanntschaften gaben ihm Mittel und Wege genug an die Hand, Originalporträts von Fürsten, Gelehrten und Künstlern zu bekommen, die sich schon aus Gründen der Selbstsucht eine Ehre daraus machten, ihr liebes Ich der geplanten Ruhmesgalerie einzuverleiben. In allen Fällen aber, wo keine Originale aufzutreiben waren, half er sich mit Zusammenstellungen aus ikonographisch mehr oder weniger beglaubigten Dokumenten. Er benutzte, wie Müntz angibt, die Siegesstandbilder und Grabdenkmäler von ganz Italien, die Fresken der Kirchen, Paläste und Villen, die Miniaturen der Manuskripte, die Medaillen, mit einem Worte alle Materialien, die ihm der Ruf bezeichnete oder die ihn sein Spürsinn entdecken ließ. Was aber dabei herauskam, wenn dann ein vielleicht auch noch mittelmäßiger Maler mit Hilfe von zwei oder drei verschiedenen Unterlagen — meinetwegen einer Medaille, Skulptur und Miniatur — ein Porträt zusammenmalte, das kann man sich unschwer vorstellen. Ikonographische Zuverlässigkeit war bei solch augenfälligen Mängeln der Entstehungsweise natürlich nicht zu erreichen; denn wenn die zugrundegelegten Dokumente schon an und für sich nicht autoritativ waren, wie konnten es dann erst die aus ihnen zusammengestellten Bilder sein. Die Frage, inwieweit man in den Gemälden des Musaeum Iovianum wahrheitsgetreue Porträts zu sehen hat, ist übrigens so schwer zu lösen, daß es uns viel zu weit vom Wege abführen würde, wenn wir in dieser kurzen, unter einem anderen Gesichtswinkel zu betrachtenden Abhandlung darauf einzugehen den Versuch machten.

Es sei deshalb nur noch in Kürze erwähnt, daß die interessante Sammlung des Iovius nach folgenden systematischen Gesichtspunkten geordnet war: Die erste Abteilung bildeten die Porträts der Gelehrten und Dichter; die zweite die der lebenden Gelehrten und Literaten. In der dritten sah man die Bildnisse der Künstler, während die vierte die der Päpste, Könige, Feldherren etc. barg. Bei der im 17. Jahrhundert stattgehabten Trennung der Bilderbestände teilten die beiden Zweige der Familie Iovius die Sammlung

derart untereinander, daß der eine die Porträts der Staats- und Kriegsmänner und der andere die der Künstler und Literaten erhielt. Noch im Jahre 1880 befanden sich nach Eugène Müntz Überreste des Museums teils im Besitz der älteren durch den Marchese Giorgio Raimondi Orchi und Pietro Novelli vertretenen Linie, teils in dem des jüngeren Zweiges, dessen Repräsentanten die Giovia sind.

Eine Reproduktion des gesamten Bilderbestandes, wie er zu Lebzeiten des Iovius in der Galerie vertreten war, existiert nicht. Doch scheint eine solche vom Schöpfer des Museums beabsichtigt gewesen zu sein; wenigstens läßt sich das aus einem Briefe schließen, den der eifrige Sammler am 14. September 1548 an den ihm in gewissem Grade geistesverwandten Vielschreiber Anton Francesco Doni richtete. Es heißt darin nämlich u. a.: »E volesse Dio, che di questa maniera si potessero intagliare tutte le immagini, che io tengo al Museo, almanco quelle degli nomini famosi in guerra.« (Und wolle Gott, daß ich auf diese Weise alle die Bilder in Holz schneiden lassen könnte, die ich im Museum habe, wenigstens jene der berühmten Kriegsmänner.) Ein Teil dieses Wunsches ging in der Tat noch zu Iovius' Lebzeiten in Erfüllung, und es waren wirklich Porträts von »Kriegsmännern«, die an erster Stelle einer bildlichen Wiedergabe gewürdigt wurden. Sie erschienen als Holzschnittillustrationen zu den im Jahre 1549 von Robert Estienne in Paris verlegten »Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum« des Iovius, und sind zweifellos als die künstlerisch bedeutendsten Reproduktionen anzusehen, die jemals nach Bildern dieser Porträtgalerie angefertigt worden sind. Schon dieser Umstand allein rechtfertigt eine Gesamt-Wiedergabe dieser interessanten Blätter, von denen bisher nur zwei in Originalgröße publiziert worden sind. (Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch II, Nr. 983 und Bernard, Geoffroy Tory S. 176.)

Die Persönlichkeiten, die uns hier im Bilde vorgeführt werden, gehören der bereits im 11. Jahrhundert genannten lombardischen Adelsfamilie der Visconti an, deren Name (Vicecomites) darauf hinzuweisen scheint, daß sie früher mit kaiserlichen Befugnissen ausgestattete Grafen waren. Seit 1395 Herzöge von Mailand, gelten sie als Hauptvertreter der Gesetz gewordenen Tyrannis, zugleich aber auch als bahnbrechende Kulturpioniere, wie es diese waffenklirrenden Condottieri fast alle waren. Ottone Visconti (Abb. 1), der die Reihe der Dargestellten eröffnet, war schon seit 1263 Erzbischof von Mailand, gelangte jedoch erst im Jahre 1277 in Besitz der Herrschaft, nachdem er mit Hilfe der Ghibellinen die della Torre, die sich seit Auflösung des lombardischen Städtebundes als Herren der Stadt aufspielten, überwunden hatte. Er war ein Mann, der die Segnungen des Schwertes ebenso zu schätzen wußte, wie die des Kreuzes; weshalb ihn der Künstler auch in sehr charakteristischer Weise als kriegerischen Kleriker darstellte. Sein Neffe Matteo Visconti (Abb. 2) der nach dem 1295 erfolgten Tode seines Onkels die Herrschaft von Mailand antrat, konnte sich gegen die della Torre, die geschworenen Feinde der Familie, nicht sehr lange halten. 1302 jagten sie ihn von dannen, und er wäre wohl nie wieder auf den Herrschersessel zurückgekehrt, wenn

er ihn, ganz auf sich selbst gestellt, mit dem Schwert in der Hand hätte zurückerobern sollen. So aber mußte ihm seine Schlaueit geben, was die Kraft ihm versagte: Er benutzte den günstigen Augenblick, wo Kaiser Heinrich VII. auf seinem Krönungszuge nach Rom in Mailand weilte, rief einen Aufstand wach und nahm, von der Hand des Kaisers geleitet, wieder auf



Abb. 1.

dem Throne Platz, den Guido della Torre ihm entrissen hatte. Sein Sohn Galeazzo (Abb. 3), der auf unserem Holzschnitt in sieghafter Triumphantorpose erscheint, hatte alles andere, nur kein Glück im Kriege. Er hatte kaum ein paar Jahre die Regierung innegehabt, als er 1327 durch Ludwig den Bayern gefangen gesetzt wurde. Zwar erhielt er schon im folgenden Jahre auf Fürbitte der Ghibellinenhäupter seine Freiheit wieder; doch er mag derselben nicht einmal froh geworden sein, denn kurz darauf nahm ihn der Tod gefangen, aus dessen Armen ihn keines Mächtigen Fürsprache mehr befreite.

Azzo Visconti (Abb. 4), dem Sohne und Nachfolger des vorhergehenden, war zwar auch keine sehr lange Regierungszeit beschieden, doch war er glücklicher in seinen Unternehmungen, und als er im frühen Alter von 37 Jahren verschied, da hatte sich Mailands Herrschaft derart ausgedehnt, daß fast die ganze Lombardei in den Visconti ihre Herren sah. Doch mehr als



Abb. 2.

das: die Herren wurden hie und da direkt zu Peinigern, wie Azzos Nachfolger Lucchino. Als Tyrann in des Wortes übelster Bedeutung steht er vor unserm geistigen Auge; und auch auf dem Bilde unserer Porträtfolge (Abb. 5) verraten die unter dem reichgeschmückten Prunkhelm sichtbar werdenden Züge mit den grausamen Lippen und dem listig lauernnden Auge den Charakter eines Ich-Menschen in der höchst potenzierten Form. Er wäre als Sohn des Matteo Visconti wohl nie auf den Thron gekommen, wenn Azzo nicht kinderlos gestorben wäre. So aber hatte ihm der Zufall die Zügel der Regie-

zung in die Hand gespielt, und er verstand es, sie auf's straffste anzuziehn. Daß er bei seinen Charaktereigenschaften große äußere Erfolge erzielte, ist begreiflich; ebenso verständlich aber auch, daß er von der Hand des Mörders getroffen sein Leben aushauchte. Es war am 24. Januar 1349.

Sein Bruder, der Erzbischof Giovanni (Abb. 6), der nunmehr die Regie-



Abb. 3.

rung antrat, war ein Geistesaristokrat im edelsten Sinne. Ein eifriger Förderer der Wissenschaften, ein begeisterter Bewunderer Dantes, konnte er sich rühmen, einen Petrarca an sich gefesselt zu haben, der Königen und Fürsten abschlägigen Bescheid zu erteilen gewohnt war, wenn sie mit der Bitte in ihn drangen, seinen Aufenthalt an ihren Höfen zu nehmen. Die Hochschätzung, die umgekehrt Petrarca dem Erzbischof entgegenbrachte, war nicht weniger ehrlich und aufrichtig, da der Dichter die staatsmännischen Fähigkeiten Giovannis so hoch in Anschlag brachte, daß er keinen Anstand

nahm, diesen als den »größten der Italiener« hinzustellen. Als der hochbegabte Herrscher im Jahre 1354 starb, teilten sich seine drei Neffen Galeazzo II. (Abb. 7), Barnabo (Abb. 8) und Matteo II. in die Regentschaft; doch partizipierte der letzte infolge seines frühzeitig erfolgten Todes nur noch ein Jahr an der Herrschaft, die dann von den beiden erstgenannten Brüdern unter recht schwierigen Ver-



Abb. 4.

hältnissen weiter geführt wurde. Zu den inneren Feinden, die infolge des Steuerdrucks und der drakonischen Strenge der Regierung stetig Aufstände erregten, kamen nämlich auch noch äußere hinzu, indem sich die Nachbarn zu einer auf Furcht, Neid und Mißgunst gegründeten großen Liga zusammaten, gegen die das Brüderpaar seinen Besitz — allerdings mit großen Mühen — wenigstens insoweit behaupten konnte, als nur Bologna und Genua verloren gingen.

Gleichwohl wurde Barnabo, der seinen Bruder überlebte, schließlich doch vom Geschick ereilt. Er hatte sich durch sinnlose Verschwendung und außer-

ordentliche Grausamkeit derart verhaßt gemacht, daß die Mailänder seinen Neffen, den Sohn Galeazzo's aufs dringendste zur Übernahme der Regierung aufforderten. Dieser war mit dem Gang der Ereignisse zweifellos zufrieden, zumal er sich dadurch in die angenehme Lage versetzt sah, die Erfüllung seiner geheimsten Herzenswünsche als eine Gewährung fremder Bitten hin-



Abb. 5.

zustellen. Kurz entschlossen ließ er seinen Onkel sowie dessen Söhne in den Kerker werfen und bestieg den Thron. Gian Galeazzo ist zweifellos die bedeutendste Erscheinung unter Mailands Herrschern aus dem Hause Visconti. Man braucht nur sein Porträt (Abb. 9) zu betrachten, um zu wissen, wieviel zähe Energie, kurze Entschlossenheit und trotzig Unbeugsamkeit in dem Manne steckte, dessen hochfliegende politische Pläne bis zur Königskrone schweiften. Und er wäre einer solchen wohl würdig gewesen, denn königliche Größe spricht aus all seinen Unternehmungen, mögen sie nun politischer

oder mehr kultureller Natur sein. Da sind es in erster Reihe drei der gewaltigsten Schöpfungen des Trecento, mit denen sein Name aufs engste verknüpft ist: die drei Zentralstätten lombardischer Kunst, der Mailänder Dom, die Certosa und das Castell zu Pavia; in der Tat königliche Schöpfungen, an deren Ausgestaltung er nicht nur mit seinem Geldbeutel, sondern vor



Abb. 6.

allem mit seinem Geist und seinem Herzen beteiligt war. Allerdings darf ja wohl nicht übersehen werden, daß wenigstens bei der Förderung der beiden letztgenannten Bauten politische Erwägungen stark in die Wagschale gefallen sind, denn die Gefahr eines Wettstreites zwischen Mailand und Pavia, den beiden Hauptstützen der Visconti'schen Dynastie, war zu naheliegend, als daß der kluge Herrscher nicht darauf bedacht gewesen wäre, sich das erst kürzlich gewonnene und zur Residenz erhobene Pavia durch Aufmerksamkeiten größten Stiles zu verpflichten. Es war für ihn überhaupt eine schwere Auf-

gabe, all die unterworfenen Städte wie Pisa, Siena, Perugia, Padua und Bologna im Schach zu halten. Gleichwohl gelang es seiner eisernen, jeden Widerstand abweisenden Natur in vollem Maße. Daß sein durch nichts zu stillender Ehrgeiz ihn den Herzogtitel erwerben ließ, ist nicht zu verwundern; und es dürfte wohl auch zweifellos sein, daß er sich zum Könige von Italien auf-



Abb. 7.

geworfen hätte, wenn er nicht am 3. September 1402 gänzlich unerwartet gestorben wäre. Es war zu Malegnano, wo ihn die Pest dahinraffte, während er im Zenith seines Ruhmes stand.

Mit seinem Leben zerflatterte auch die Machtstellung der Dynastie in Dunst und Nebel, und schon wenige Jahre nachdem er die Augen geschlossen hatte, existierte der Ruhm seines Hauses nur noch als Traumgebilde einer glänzenden Vergangenheit. Die Söhne des Verstorbenen, Gian Maria, Gabriele Maria und Filippo Maria hatten nur des Vaters schlechte Eigenschaften ge-

erbt. Der erste, ein furchtbarer Wüterich, fiel dem Dolch der Verschworenen zum Opfer, während der zweite seine Grausamkeit auf dem Schaffot büßen mußte. In Filippo Maria (Abb. 10) endete das stolze Geschlecht der Visconti in tatenloser Ohnmacht und kleinlicher Selbstsucht. Männliche Erben hatte er nicht, und so fiel infolge der Vermählung seiner



Abb. 8.

Tochter Bianca Maria mit Francesco Sforza, seinem ehemaligen Feldhauptmann, die gegen früher allerdings sehr dezimierte Herrschaft von Mailand an die Familie Sforza.

Diese notwendigsten Daten über die in unseren Holzschnitten dargestellten Persönlichkeiten müssen uns genügen, da eine weitere Verfolgung der an diese Porträts sich anschließenden historischen Erörterungen über den Rahmen dieser Abhandlung hinausgehen würde. Fragen wir nun nach dem Urheber unserer Bildnisse, so nennt uns das auf jedem der Blätter befind-

liche Künstlermonogramm den Reformator der französischen Druckerkunst Geoffroy Tory, in dem sich Maler, Zeichner, Graveur, Drucker und Verleger in einer Person vereinigten. (Nagler, Monogr. II, Nr. 2617; III, Nr. 341.) Wir sind über die Lebensverhältnisse und Arbeiten dieses vielseitigen Mannes ziemlich genau unterrichtet durch die schon oben erwähnte, 1857 zu Paris



Abb. 9.

erschienene Monographie von Auguste Bernard, in der auf S. 175 auch unsere Holzschnitte — allerdings nur in aller Kürze — Erwähnung finden. Es geht daraus hervor, daß sie nach Illustrationen der auf der Pariser Nationalbibliothek unter Signatur ms. lat. Nr. 5887 aufbewahrten Originalhandschrift gefertigt sind. Dieses handschriftliche Exemplar der »Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum« hatte Iovius dem Dauphin Heinrich von Frankreich gewidmet, der seinerseits wiederum die Handschrift jedenfalls dem Robert Estienne zur Herausgabe überlassen hat. Die Illustrationen des

Manuskriptes wird der Verfasser zweifellos nach den Porträts des Musaeum Iovianum von einem italienischen Künstler haben anfertigen lassen, sodaß wir in unseren Holzschnitten nur Reproduktionen von Kopien nach Bildern dieser Galerie zu sehen haben. Was demnach über die den Porträts zugrunde liegenden Dokumente zu sagen wäre, gilt in gleicher Weise für die Holzschnitte



Abb. 10.

und Illustrationen des Manuskriptes, wie für die zum Bestande der Ioviuschen Galerie gehörigen Vorbilder dieser Reproduktionen. Die Urbilder, — wenn man so sagen will, — die sich in unserem Falle sogar einer relativen Glaubwürdigkeit zu erfreuen haben, sind folgende:

- 1) Ottone Visconti, Gemälde im Schlosse von Anghiari.
- 2) Matteo Visconti, Skulptur in der Basilika von Monza.
- 3) Galeazzo I, Visconti, Skulptur am Grabmal Azzo Visconti's.
- 4) Azzo Visconti, Gemälde in San Gottardo, vor Mailand.

- 5) Lucchino Visconti, Skulptur am Grabmal Azzo Visconti's.
- 6) Giovanni Visconti, Gemälde im Mailänder erzbischöfl. Palais.
- 7) Galeazzo II. Visconti, Gemälde im Kastell von Pavia.
- 8) Barnabo Visconti, Gemälde in St. Giuliano in Como.
- 9) Gian Galeazzo Visconti, Borgognone's Fresko in der Certosa von Pavia.
- 10) Filippo Maria Visconti, Pisanello's Medaille.

Diese dokumentarischen Grundlagen unserer Bildnisse sind natürlich bezüglich der Porträt-Wahrheit umso skeptischer zu betrachten, je älter sie sind. Im früheren Mittelalter hat man, da die größte Anzahl der Denkmäler erst lange dem Tode der darzustellenden Persönlichkeiten gefertigt ist, wohl fast nie mehr eine Ahnung vom wirklichen Aussehen derselben gehabt, als man die Wiedergabe ihres Porträts in Angriff nahm. Das gilt beispielsweise von den Stifterbildnissen in Naumburg ebenso wie von denjenigen Königsgräben in St. Denis, die Ludwig der Heilige seinen Vorgängern setzen ließ. Als eines der ersten nach dem Leben gemalten Porträts nimmt man nach dem Vorgange Vasaris in der Regel das Bildnis des hl. Franz von Assisi an, das sich auf einer heute in S. Croce aufbewahrten Altartafel des Cimabue vorfindet. Wenn man hiernach für das Aufkommen des naturwahren persönlichen Abbildens etwa die Zeit kurz vor 1300 als terminus a quo ansetzen würde, so hätte man schon einen annähernd richtigen Maßstab dafür, welche von unseren Bildnissen bezüglich der Porträt-Wahrheit vor den andern den Vorzug verdienen.

So verschieden an Wert nach dieser Seite hin unsere Holzschnitte aber auch sein mögen, so gleichbedeutend sind sie hinsichtlich ihrer rein künstlerischen und technischen Vorzüge, die sich vielleicht am besten würdigen lassen, wenn man eine andere Holzschnittfolge zum Vergleich heranzieht. Es sind dies ebenfalls nach den Bildern des Musaeum Jovianum gezeichnete Visconti-Porträts, Illustrationen der von Peter Perna in Basel besorgten Ausgabe der »Elogia virorum bellica virtute illustrium« des Jovius (1575), sowie der drei Jahre später vom gleichen Verleger herausgegebenen »Vitae illustrium virorum« desselben. Nagler schreibt in seinem Künstlerlexikon (XVII, 368) diese Holzschnitte dem Tobias Stimmer zu. Wir möchten nicht so grausam sein, denn so wenig uns an einer Überschätzung dieses Künstlers gelegen sein kann, ebensowenig dürfen wir ihm aber auch Arbeiten in die Schuhe schieben, die weit unter dem Durchschnittsmaße seines zeichnerischen Könnens stehen. Wenn der Name Stimmers überhaupt mit diesen minderwertigen Arbeiten in Verbindung gebracht werden darf, so wäre nur die eine Möglichkeit anzunehmen, daß der Holzschneider die Vorlagen bis zur Unkenntlichkeit »ver«arbeitet hat. Daß diese Holzschnitte den Gemälden der Jovius'schen Galerie näher stehen sollen, ist nicht anzunehmen, denn dann müßten ja die Tory'schen Arbeiten, die diese sogenannten Stimmer'schen an künstlerischem Gehalt um ein bedeutendes überragen, auch besser wie die gemalten Originale sein. Und das ist doch schon mit Rücksicht auf ihren immerhin reproduzierenden Charakter von der Hand zu weisen.

»Traduttore-traditore« kann man im Hinblick auf die Illustrationen des Baseler Werkes sagen, denn sie sind wirklich recht unbedeutend. Alles vornehme, distinguierte, das, wie sich aus den französischen Holzschnitten schließen läßt, eines der Hauptcharakteristika der italienischen Originale gewesen sein muß, ist auf dem Wege über die Alpen verloren gegangen. Unaufdringliche Noblesse und selbstverständliche Würde sucht man hier vergebens. Es sind nicht mehr Porträts von Kulturmenschen erster Gattung, sondern nur Bildnisse von unbedeutenden, nüchternen Spießbürgern, deren Biederkeit keinen Ersatz für ihre Fadheit bietet. Das pompöse Gewand aber, das sie umhüllt, ist nur dazu angetan, diese Menschen noch minimaler erscheinen zu lassen: kleinstädtische Krämer, die sich zu Fastnacht mit buntschillerndem Königsflitter behängt haben.

Eine Stufe höher stehen die Illustrationen der von Lodovico Domenichi besorgten italienischen Übersetzung von Jovius' Leben der Visconti. Die Kupferstiche der uns vorliegenden in Mailand gedruckten Ausgabe von 1645 sind, wie sich aus dem Titelbild schließen läßt, von dem lothringischen Stecher Christoph Blanc nach Zeichnungen des Porträtisten Giorgio Cerani gefertigt. Die Bildnisse wirken hier in einer schwulstigen Umrahmung, die sich aus einem Dekor von Drachen, Kronen, Szeptern und Schwertern zusammensetzt, lange nicht so fein wie die unserer Holzschnittfolge. Sie haben etwas gedrücktes, eingegengtes, sind schlecht in den Raum gestellt und zeugen ungeachtet ihrer technischen Vorzüge von einer gewissen Unfreiheit in der Auffassung, die beim Vergleich mit unseren Blättern besonders augenfällig zu Tage tritt. Diese haben vor jenen namentlich eine vornehme Schlichtheit voraus, die hier nicht so sehr als ein Produkt der geschickten Herausarbeitung der einzelnen Porträtköpfe, sondern vielmehr als Begleiterscheinung einer äußerst glücklichen Komposition innerhalb der gegebenen Umrahmung erscheint.

Man betrachte unter diesem Gesichtswinkel z. B. die in Abb. 1 und 3 wiedergegebenen Bildnisse des Ottone und Galeazzo I., auf denen die Richtungslinien der Armstellung gleichverlaufend mit der Bildeinfassung erscheinen; auf Abb. 1 dann noch den ausgesprochenen Parallelismus zwischen dem erzbischöflichen Hirtenstabe, dem Schwerte und den Umfassungslinien des Porträts. Ferner ist zu beachten, wie geschickt der Künstler die Körpergröße seiner Figuren dadurch zu heben weiß, daß er den Kopf in den meisten Fällen bis hart an den oberen Bildrand heranreichen läßt, und daß er selbst da, wo er mit Rücksicht auf den hohen Kopfputz seiner Helden — wie in Abb. 5 und 7 — davon Abstand nehmen muß, niemals die Figur soweit nach unten rückt, daß das Kinn nicht immer noch oberhalb der Bildmitte zu stehen käme. Die vertikale Mittellinie der zumeist seitlich gestellten Körper liegt, wenn man von dem Bildrande ausgeht, nach dem die Dargestellten hinschauen, in der Regel hinter der Mittellinie des ganzen Bildes; eine Kompositionsfeinheit, die insofern von größter Wichtigkeit ist, als sie den Figuren einen freien Ausblick gibt, der ihre Lebendigkeit und sichere, selbstbewußte Größe nur erhöht. Infolge der geradezu selbstverständlichen Hoheit, wie sie aus den Figuren spricht, wirkt auch das reichgeschmückte Festgewand, in

dem einige von ihnen auftreten, nicht wie ein erborgter Maskenanzug, sondern als organisches Beiwerk, das zur Hebung des Gesamteindruckes nicht wenig beiträgt. Die monumentale Geschlossenheit endlich hat der Künstler dadurch zu erreichen gewußt, daß er eine möglichst einfache Silhouette wählt und den Hintergrund weiß läßt. Auf diese Weise lösen sich die auf die Fläche projizierten Körper leicht von jenem los und beginnen, sich für das Auge zu runden; ein Vorzug, der bei der graphischen Kunst um so höher in Anschlag zu bringen ist, weil diese mit weit unzureichenderen Mitteln arbeiten muß, als sie ihrer farbenprangenden Schwester, der Malerei, zur Verfügung stehen. Rechnet man zu den vielerlei Qualitäten dann auch noch das feine, über die Körper hinrieselnde Licht hinzu, so treten einige geringfügige Schwächen, wie die kleinen Härten in der Modellierung der Gesichter in den Abb. 2, 6 und 10 als nicht ausschlaggebend in den Hintergrund.

Bei einem Vergleich unserer Holzschnitt-Porträts mit gleichzeitigen deutschen Arbeiten dieser Art, ziehen die letzteren durchweg den kürzeren, sodaß selbst die relativ besten für den Holzschnitt gezeichneten Bildnisse jener Zeit, wie Brosamers Hans Sachs-Porträt von 1545 und sein Landgraf Philipp von Hessen, sowie einige Cranach'sche Arbeiten der letzten Zeit nicht annähernd den gleichen Grad künstlerischer Auffassung und Durchführung bekunden. Weitaus die Masse dieser deutschen Porträtschnitte um die Mitte des 16. Jahrh. ist Handwerkerarbeit ohne jeglichen künstlerischen Wert; im besten Falle leidlich geschickt. Daß das Niveau des französischen Holzschnitts um jene Zeit ein höheres gewesen sei, soll jedoch nicht behauptet werden; denn sonst müßte man einen stetig aufsteigenden Entwicklungsgang der einzelnen Kunstgattungen annehmen. In der Kunst ist aber, wie Lichtwarck einmal treffend bemerkt, die Entwicklung nicht Flut, sondern Springquell, der einsam oder als Gruppe in scharfem Strahl emporsteigt.