

Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 10 (1906)

Artikel: Zu den Reproduktionen italienischer Bilder
Autor: H.T.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-576375>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

mentlich an Filippo, das Haupt der Familie, schreibt, als ihr Liebling Matteo jung in Neapel am Fieber gestorben ist. Un' amaritudine grandissima, eine tiefste Bitterkeit, habe sie empfunden, weil sie eines solchen Sohnes beraubt worden sei; aber sie findet Trost in Gott, der wohl gewußt haben werde, warum er den Matteo sterben ließ; es ist ihr auch eine große Verübung, daß Matteo noch die letzten Segnungen der Kirche empfängen. Und nun ist es wundervoll, wie sie vom toten auf den lebenden Sohn übergeht; sie denkt daran, wieviel Kummer und Sorge Filippo müsse ausgestanden haben bei der Krankheit Matteos, sie beschwört ihn daher, doch ja auch an sich zu denken, für seine Gesundheit besorgt zu sein, womöglich eine Lustveränderung zu machen. Denkt daran, daß deine Person wertvoller ist als aller Gelderwerb; du siehst ja, wie man doch alles dahinter lassen muß. Und dann: denkt auch mich! Sie möchte gerne jetzt bei Filippo in Neapel sein, um ihm von seiner Mühe abnehmen zu können. Gegen den Schluß dieses Briefes spricht sie dann noch praktisch und ruhig von den Trauerkleidern, die sie für sich und ihre Töchter machen läßt. Dann berichtet sie von wohlthuenden Kondolenzbesuchen und fährt fort: Ich will nichts mehr von dieser Sache sagen, um dich nicht mit Lesen zu ermüden, nur das noch, daß ich Briefe von dir erwarte, die mir melden, daß du gesund bist: Jesus verleihe uns seine Gnade, wie ich sie wünsche! Dann die Unterschrift: Deine arme Mutter in Florenz, la tua poverella madre.

Zu einem andern Briefe spricht Alessandra vom Amore materno che è grande quanto dir si può: die Klänge dieser unzählbar großen Mutterliebe, sie vernehmen wir über die Jahrhunderte hinweg mit tiefer Bewegung aus diesen Schreiben einer Gentildonna florentina des Quattrocento. Auch im Frauenleben der Renaissance hat es etwas Höheres, kostbares, Steinernes nicht gegeben als das Mutterherz in seiner unerschöpflichen Liebe.

Dr. Hans Trog, Zürich.



Bildnis der Isabella Gonzaga (d'Este). Nach dem Gemälde von Tizian(?) in der kaiserl. Gallerie zu Wien (aus „Tischel, Tizian“).

Zu den Reproduktionen italienischer Bilder.

Den Aussatz „Aus dem Frauenleben der italienischen Renaissance“ glaubten wir mit einigen Reproduktionen nach Gemälden italienischer Renaissance-Künstler illustrieren zu sollen. Entsprechend dem Inhalt jenes Aufsatzes bewegen sie sich ausschließlich im Kreise der Frau.

Da sehen wir zunächst zwei junge Florentinerinnen vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (S. 520 und 521). Beide Bildnisse sind im strengen Profil, dem man damals noch nicht auswich, gegeben; bei beiden handelt es sich um zwei Florentinerinnen aus bester Familie. Domenico Ghirlandaio porträtierte die Tochter des Giovanni Tornabuoni, eines reichen angesehenen Florentiner Bürgers, Lucrezia in ihrem etwas steifen Staat, in dem sie an Feiertagen zur Kirche ging mit dem Meßbuch, das der Maler auf dem Sims in traumtem Verein mit einem kostlichen Schnuckstück der jungen Dame mitgibt. Eine kühle Anmut liegt über den regelmäßigen Zügen. Es ist die korrekte Tochter aus gutem Hause. Nicht ohne liebenswürdig naiven Selbstruhm sagt die lateinische Inschrift, die als Jahr der Malerei 1488 nennt: Könntest du doch, o Kunst, die Sitten und das Gemüt abbilden, dann würde es auf Erden kein schöneres Gemälde geben. Im Besitz des Pariser Kunstsammlers kann laut dieses Bild jetzt, nach Kanns Tode, Gefahr, nach Amerika auszuwandern.

Bon jahrläufig nausweisem Liebreiz ist die zweite Florentinerin, ein gescheites, lustiges Ding. Die herrliche Mailänder Sammlung Polli-Pezzoli beherbergt dieses entzückende Bild, das tadellos erhalten ist. Als Werk des Piero della Francesca gilt es gewöhnlich; neuerdings hat Wilhelm Bode den Malgenossen Castagnos Domenico Veneziano als Autor in Vorwiegung gebracht. In seinem weichen, delikaten Vortrag und seiner zart gefüllten, lichten und dabei pfiffigen Farbenstala ist das Porträt auf jeden Fall die Arbeit eines überaus feinfühligen Malers.

Den Schritt zur großen klassischen Bildnismalerei hat Leonardo da Vinci getan. Seine Mona Lisa, die Gattin des Francesco del Giocondo, genießt Weltruhm (s. S. 517). Sie hängt im Salon Carré des Louvre. Im ersten Jahrzehnt des sechzehnten

Jahrhunderts ist sie gemalt worden, wie es heißt, als Werk vierjähriger Arbeit, und dann noch schien es dem großen Künstler, der sich selbst so schwer genug tun konnte, nicht vollendet zu sein. Die ästhetische Verrechnung dieses Wunderwerks der Malerei und subtiler Meisterschöpfung gibt wohl am besten Heinrich Wölfflins „klassische Kunst“, dieses erleuchtende Buch über die Kunst der Hochrenaissance. Was an dem Porträt neu und was noch der Abschauungsweise des fünfzehnten Jahrhunderts angehört, ist da aufs feinste dargelegt. Durch das hereinziehen der Landschaft, einer wunderbar phantastisch durchgebildeten, vollendet Leonardo in diesem Bildnis, wie Burckhardt im „Cicerone“ sagt, „jene völlig traumhafte Wirkung, die dieses Bildnis aller Bildnisse ausübt“.

Fünfzehntes und sechzehntes Jahrhundert, Verheißung und Erfüllung, treten uns in prächtiger Deutlichkeit auf den zwei S. 518 und 519 reproduzierten Fresken entgegen, deren Inhalt derselbe ist: eine Wochenstube der heiligen Geschichte (Geburt des Täufers und der Maria), mit der glückseligen Selbstverständlichkeit einer von keinem Genauigkeitsfanatismus heimgesuchten Kunst völlig in das Florenz des Quattrocento und Cinquecento transponiert. Das etwas Steif-Zeremonielle, bewußt Repräsentierende in der Besuchsszene bei Ghirlandaio (aus den berühmten Freskenzyklen im Chor von S. Maria Novella), das vornehm Unbefangene der Frauen auf dem Fresco der Annunziatenkirche in Florenz von Andrea del Sarto, die mit ihren schleppenden Gewändern so ungeachtet majestätisch daherkommen: das charakterisiert aufs Klarste den großen Stilwandel. Die gepunktete junge Florentinerin, die so neugierig lieblich auf des Ghirlandaio Schöpfung den Beschauer fixiert, wird als dieselbe Lucrezia Tornabuoni angesprochen, deren Porträt wir kennen gelernt haben.

Von der geistesmächtigen, energischen, kunstfertigen Isabella d'Este, der Schwester des Herzogs Alfonso I. von Ferrara, Gattin des Markgrafen Francesco Gonzaga von Mantua und Mutter

des Herzogs Federigo von Mantua, besitzen wir leider kein absolut sicheres Originalporträt eines der großen Meister mehr, die sie gemalt haben. Das S. 523 reproduzierte geht unter dem Namen Tizians und befindet sich in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. Nicht nach dem Leben, sondern nach einer ältern Vorlage ist es gemacht, man nimmt an in den 1530er Jahren, nicht gar lange vor dem Tode der Isabella, auf Wunsch ihres Sohnes Federigo. Das Porträt gibt eine etwa Dreißig-

jährige, prachtvoll gekleidet in Blau mit Pelz und Diamantenschnuck. Für Tizians eigenen Pinsel findet man das Bild zu steif und leblos; man rät somit auf eine minderwertige Hand. Aber das Geistvolle, Bestimme in den Augen dieser einzigartigen Frau leuchtet doch auch hier noch heraus. Es ist eine Frau, der man das Herrlichen und Befehlen zutraut. Und so widerspricht das Porträt doch nicht dem historischen Charakterbild der großen Markgräfin.

H. T.

Dr Holzmacher-Karli.

Nachdruck verboten.
Alle Rechte vorbehalten.

E Geschichte von J. Reinhart, Schönenwerd.

(Schluß).

Wo dr Karli im Tenn's Füter gschätzlet het,
isch dr Seppeli usem Stahl cho:
„Sie welle goge luege wägem Aesse; mi chönn afsange
frogte.“

Aber wo sie bim ähnere Stahlstürl verby göh, wo
's Geißli gti isch, het me 's Marebeth ghöre jäble:

„Före Marianfantjosep, wie chunnt au das no use
mit däm arme Tierli!“

Dr Bürli het drü-, viermol ghuestet, drno het er en
Alauf gnoh:

„Ach, mitem... Aesse, äh... wie?“

Do isch 's Marebeth uss Bänkli gsässe, het d'Händ
i d'Schoß loh falle:

„Mit em Aesse! Masch au dra dänke, a's Aesse, wenn
so nes Ungfehl im Hus inne hesch? He nu, so gang
goh ässe, göht goh ässe, wenn dr möget!... Gang
numme, tue d'Suppe-n-über, ässet se; i mah nüt!“

Wie wenns em i Rogge ghaglet hätt, isch dr Bürli
no ne Zyt lang dog'stande, het d'Latärne-n-i dr Hand
dräht, as 's Liechli g'slackeret het; drno rüest sie no
einiß:

„Gang numme, gang, tüet mira über! Aesset...
Aber tue 's Chind is Bett und bätt au mitem!“

Do isch dr Bürli Seppeli vorewägg; vor dr Türe
luegt er zrugg, äbs ächt d'Frau chönnit ghöre, und
lyßlig het ers gseit:

„Ach, chasch scho yne cho! Wenn öppre wotich!“ A
dr Wand no isch dr Karli yne uss Ofebänkli go ab-
hocke.

Do luegt en 's Breneli mit große-n-Auge-n-ah,
rüehrt sys Ditti wägg, stöht uf und rüeft:

„Mah, Gygemache! Mah nit böss! Nenni böss!“

Und drwyle-n-ijchs immer nes Schrittli nöcher cho,
het no dr Türe g'luegt und wieder no sym Gsicht,
wie wenns öpper g'sörchte hätt.

B'slekt no ne große Schritt und het si mit de Händline-
n-a syne Chleider, und wos g'spürt, as erem nüt duet,
as ers aluegt mit syne-n-Aeugline, lächlets, as zweu
Löchli i syne runde Bäckli fürchöme.

„Mah, lieb Mah! Schön Gygemache!“ Dr Holz-
macher-Karli, wo 's Breneli so noch zuinem cho isch,
het er g'huestet, isch usem Bänkli hin und här, het einiß
oder zweumol no dr Türe g'luegt, drno heterem mit
dr Hand die runde Bäckli g'streichlet und het mitem
gredet:

„Bisch du liebs Chind! Wie heißt liebs Chind?“

„Enelih,“ macht's gleitig. „Enelih!“ seits no einiß,
wie wenns g'spürti, as er das Wörtli gärn ghört sage.

Dr Holzmacher-Karli isch usem Bänkli gsässe, het
die chlyne Händli drückt und die Aeugli gsch glänze,

und do het er graduse g'luegt, sys Gsicht isch heiter
worde, wie wenn 's Lämpli i dr Stube häller täti
brönne.

Aber 's Breneli het en nit loh traume; es het syni
Händli usgha und het annem afo bättle:

„Mah, schön Gygemache!“ und wo-n-er nit het welle-
n-Antwort gäh und no dr Türe luegt, so leits sys
Ristechöpfli a fi Arm und bättlet wieder.

Do het er g'huestet, wie wenn er öppis im Hals
hätt, het ummeg'luegt, het welle-n-ufftoh, wie wenns em
z'heiß tät mache; aber 's Chind isch eister nöcher cho.
Dex stöht er uf und seit, fasch böss hets dönt:

„Nit Gygemache! Nenni böss!“

Do luegts em i 's Gsicht use mit große, groze-n-
Auge, und langsam chöme zweui Tröpfli Augewässer fürre
und glänze-n-im Liecht as wie zweui Edelsteini.

En Augeblick stöht dr Karli do, luegt 's Breneli
ah; drno chehrt er si um, lohst eleini, goht use und
d'Stäge-n-uf, und imene Rüngli chunnt er wieder zrugg,
het d' Gyge-n-i dr Hand.

Do het 's Breneli syni Händli zämegschlage:

„Lieb Mah,“ hets gseit, „schön Gygemache!“

Usem Ofebänkli isch er abgsässe, het ag'sange spiele,
z'erst flüserlig, wie ne Vogel im Chräzli — drno immer
lüter, und 's Chind isch nöcher zuinem cho, wie wenns
es besser wett g'höre. Z'erst hets glächlet, het zuinem
usfgleigt, deno isch das Lächle vergange, syni Aeugli
sy größer worde; lei Blick hets ab sym Gsicht to, wie
wenn er em öppis Schöns tät verzelle. Und lang het
er g'spielt; wenn er müed gti isch mit dr Hand, so
het er ne Blick to i die Aeugli, und denn ischs gti, wie
ne Durftige, wo ne Schluck frisches Wässer trunke het,
und er het wieder wytter g'spielt, und syni Auge hei
graduse g'luegt, still, wie wenn er zum Fünster us, wyt
übers Dörfli wäg i nes Land yne gsch hätt, wo-n-er
lang vergasse gha het — — —

Wie lang as dr Karli g'spielt het, er hättis i kein
Mönchsche chöne sage; aber uf eismol goht d'Türe-n-uf,
und 's Schloß fahrt a d' Wand; dr Karli stöht uf;
wie-n-en arme Sünder het er sys Dergeli i dr Hand gha.
Ne Momänt isch 's Marebeth us dr Schwelle g'stande,
fürrot im Gsicht, und 's Breneli isch nes Schrittli nöcher
zum Karli cho, wie wenns öppis bosget hätt. „Nenni
nit böss sy! Mah nit balge!“ seit 's Breneli; aber sie
hets gnoh am Arm, goht mitem i 's Stübli yne, loh
dr Karli stöh, schloßt d'Türe zue, und jez het me 's
Breneli ghöre briegge und zwische-n-use rüefe:

„Nenni böss! Mah goh! Mah goh!“

Dr Karli het no einiß ummeg'luegt, nimmt sys
Dergeli und goht langsam use, d'Stäge-n-uf.