

**Zeitschrift:** Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift  
**Band:** 11 (1907)

**Artikel:** La Città diletta di Maria  
**Autor:** Waser, Maria  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-576044>

### **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:** 16.02.2026

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



Blick auf Siena von S. Domenico aus.

## La Città diletta di Maria.

Nachdruck (ohne Quellenangabe)  
verboten.

Mit zwei Kunstbeilagen und neunzehn Abbildungen im Text, wovon sieben nach Federzeichnungen von Bildhauer Richard Sadi, Florenz.

**S**iena ist die Stadt der Madonna. Eine alte Seneser (Chronik\*) erzählt uns von der sonderbaren Schenkung einer notbedrängten Bürgerschaft an die Himmelskönigin und wie eine stolze Republik zur Civitas virginis, der heiligen Jungfrau zu eigen wurde. Es war im Jahre 1260. Furchtbar lagen die Florentiner vor den Mauern Sienas und forderten mit Schmähworten die bedrängte Feste der Ghibellinen zum ungleichen Kampfe heraus: „da“ — so berichtet der Chronist — „da gab es Gott, durch die Bitten seiner Mutter gerührt, dem Synodus ins Herz (das war nämlich ein Mann von vollkommener Lebensführung mit Namen Buonaguida Luccari) dem gab es Gott ins Herz, daß er sich erhob und sprach wie folgt. Und er redete mit so lauter Stimme, daß er auch von den Bürgern außerhalb der Piazza S. Cristofano vernommen wurde: „Wie ihr wißt, o Signori von Siena, haben wir den Schutz von König Manfred angefleht; nun aber ist es über mich gekommen, daß wir uns, unsere Güter und uns selbst, die Stadt und den Contado der Königin des ewigen Lebens geben sollen, ihr, unserer Madonna Mutter, der Jungfrau Maria. Um diese Schenkung zu vollführen, mög' es euch allen ins Herz kommen, daß ihr mir beistehet!“ Kaum hatte er diese Worte ausgesprochen und also geredet, so warf Buonaguida sein Oberkleid weg, und barfuß und barhaupt mit einem Strick um den Hals zeigte er sich vor all diesen Bürgern, und im Hemd begab er sich nach dem Dom. Und alles Volk, das da versammelt war, folgte ihm, und die er auf seinem Wege traf, gingen mit ihm, und schier alle waren sie barfuß und ohne Oberkleider, und keiner trug etwas auf seinem Kopf. Und er ging barfuß und wiederholte fort und fort: „Glorreiche Jungfrau Maria, Himmelskönigin, hilf uns in unserer großen Not, auf daß wir befreit werden aus den Händen unserer Feinde, der Florentiner — dieser Löwen, die uns verschlingen wollen!“ Und alles Volk sprach: „Madonna, Himmelskönigin, wir stehen um dein Mitleid!“ Und so erreichten sie den Dom. Und Messer Bischof ging durch den Dom in Prozession. Bei dem Hochaltar vor unserer Frau hub er an das Te Deum laudamus zu singen mit lauter Stimme.

Und wie er begann, da erreichte Buonaguida die Pforte des Domes mit dem Volke, das ihm folgte, und sie huben zu schreien an mit lauter Stimme: „Misericordia!“ — besagter Buonaguida und alles Volk: „Misericordia!“ Bei diesem Geschrei wandte sich Messer Bischof mit der ganzen Klerisei und ging Buonaguida entgegen. Als sie zusammentrafen, da neigten sich alle, und Buonaguida fiel auf sein Antlitz. Messer Bischof aber hub ihn auf und gab ihm den Friedenskuß, und all die Bürger taten ein Gleiches und küßten sich auf den Mund. Solches aber geschah im untern Chor des Domes... Dann faßten Messer Bischof und Buonaguida sich bei der Hand, gingen zum Altar vor unserer Mutter, der Jungfrau Maria, und knieten nieder mit großem Schreien und ununterbrochenen Tränen. Solchermaßen blieb Buonaguida ausgestreckt auf dem Boden, und alles Volk und die Weiber mit sehr großem Weinen und Schluchzen warteten eine Viertelstunde lang. Dann erhob sich Buonaguida allein, stand aufrecht vor unserer Mutter, der Jungfrau Maria, und redete viele weise und köstliche Worte und sprach unter anderm: „Gnade reiche Jungfrau, Himmelskönigin, Mutter der Sünder, ich, ein elender Sünder, gebe, verleihe und empfehle dir diese Stadt und den Contado von Siena. Und ich bitte dich, Mutter des Himmels, nimm es freundlich an, wenn es auch für dich Allmächtige nur eine kleine Gabe ist. Und gleicherweise bitte und beschwöre ich dich, behüte unsere Stadt, verteidige sie und befreie sie aus den Händen unserer Feinde, der Florentiner, und eines jeden, der immer trachten will, uns zu beschimpfen und Qual und Vernichtung über uns zu bringen . . . .“

So berichtet der Chronist über das wunderliche Ereignis, das wie die ganze Geschichte der Schlacht von Montaperto charakteristisch ist für die wildbewegte Vergangenheit des „tapfersten und andächtigsten Völkchens, das jemals lebte“. Und weiter weiß die Chronik zu erzählen, wie Maria die Gabe huldvoll entgegennahm und glänzend das Zeichen ihrer Gnade offenbar werden ließ. Als am Tage nach jener feierlichen Schenkung — nämlich Freitag den 3. September 1260 — die gefürchtete Schlacht zwischen den beiden Städten ausbrach, da schwebte der schimmernde weiße Mantel der

\*) La sconfitta di Montaperto secondo il manoscritto di Niccolò di Giovanni di Francesco Ventura, pubbl. per cura di Giuseppe Porri nella „Miscellanea Storica Senese“, Siena 1844, presso Onorato Porri.



**Chronende Madonna („Majestas“).** Nach dem Vorbild des Duccio di Buoninsegna (ca. 1260—ca. 1313) im Dommuseum zu Siena.—Bgl. S. 445.

Madonna allen sichtbar über dem Heere der Seneser und verhalf ihnen zu jenem glänzenden Siege von Montapertio, der die Macht von Florenz für immer zu brechen schien. Von nun an aber blieb Siena in fanatischer Liebe seiner himmlischen Padrona zugetan, und was auch immer in der Stadt unternommen wurde, geschah im Zeichen der Madonna. Wenn die große Glocke des Mangia-Turmes die Magistraten zusammenberief, dann ließ sie zuerst in drei schweren, vereinzelter Klängen den englischen Gruß über die Stadt hindönen; jedes Mädchen, das im neuen Jahre zuerst aus der Taufe gehoben wurde, mußte den Namen Maria tragen, und wenn es diesem Namen im spätern Leben nicht Ehre machte, so wurde es aus der Stadt vertrieben. Wenn Siena Feste feierte, geschah es im Namen und zu Ehren der Himmelskönigin, und wenn es zum Kampfe zog, geschah es unter dem Banner der himmlischen Jungfrau; zum fröhlichen Spiel, zum leidenschaftlichen Wettkampf, zum wilden Gelage und grausamen Blutvergießen mußte die himmlische Jungfrau ihren Segen geben. Und fanatisch glaubten die Senesen an Marias Liebe zu ihrer Stadt, in kindlichem Vertrauen auf ihre Mutter, die «*Mediatrice optima inter Christum et Senam suam*» bauend. Von diesem wunderbaren Glauben zeugt eine rührend naive Invokationsformel, die uns überliefert wird und in der es heißt, daß Sienas himmlische Mutter dem göttlichen Knaben selbst die Nahrung entziehe, um sie der geliebten Stadt, ihrem andern Kinde, zu spenden\*).

Freilich, die politische Größe erhielt die Mutter ihrem Kinde nicht. Der Tag kam, wo die Stadt, die drei Kaisern getrotzt hatte, einem kleinen italienischen Despoten zur Beute fiel und wo die Besiegerin des stolzen

Florenz zur bedeutungslosen Provinzstadt vereinsamte. Aber als die politische Größe schwand, schenkte die Madonna ihrer Schutzbefohlenen große Heilige, vor allen jenes eigentümliche Weib, das Siena größern Ruhm brachte als die glänzendsten Siege, die heilige Katharina, und schenkte ihr eine Kunst, die himmlische Schönheit über Siena ausgoß und ihr einen Zauber des Unwirklichen und Gegenwartsfremden erhielt bis zur heutigen Stunde.

Heute liegt Siena einsam und weltverloren zwischen blaffen Olivenhainen, herben Eichwäldern und Weinbergen, schaut über kahle Hügel in schimmernde Fernen und träumt von den Tagen, da es noch über die stolze Nebenbuhlerin jenseits der Chiantiberge triumphtierte, träumt von fernen Zeiten, die für Siena noch gegenwärtig sind; denn bis heute hat die Marienstadt sich ihr Wesen bewahrt aus den Zeiten holden Wunderglaubens, süßen Minnedienstes und kriegerischer Pracht, und wer zum ersten Mal die strenge Silhouette der türmereichen Stadt rosig auf dem Goldgrund des glänzenden Himmels erstehen sieht, dem mag sie wohl wie eine Vision vom Stärksten und Holdesten erscheinen, was das Mittelalter zu schaffen vermochte.

Siena ist eines der Wunder, das uns das Land jenseits der Alpen zu bieten hat. Geheimnisvoller als Florenz, stolzer als Pisa, süßer und fröhlicher als Perugia und rätselhafter als sie alle — einheitlich, bizarr, froh und wild — wie die Worte finden, um die Stadt der Madonna zu charakterisieren!

In der Tat, Siena charakterisieren hieße alles das nennen, was das Mittelalter, was Rittertum, Mystik und Gotik in sich begreifen, hieße die Empfindungen in Worte kleiden, die ritterliche Poesie und Minnegefang in uns aufleben lassen, hieße aussprechen, was wir fühlen zwischen dem lebendigen Steinwald auf dem

\* Tu, che per dar tutto il tuo latte a Siena,  
Il celeste Figliuol non tieni allato.



Passionszenen. Einzelheit von Duccio's Dombild im Dommuseum zu Siena (Phot. Alinari, Florenz).

Türme der Notre Dame-Kirche zu Paris und im Hinblick der farbenfreudigen Fresken der spanischen Kapelle von Santa Maria Novella zu Florenz — hieße den Zauber von Dantes Vita Nova zum Begriffe werden lassen. Wenn man das alles in Klarheit ergründen könnte, dann hätte man Sienas Geist erfasst, und vielleicht auch dann noch nicht ganz; denn es fehlte immer noch etwas, was der in die schimmernde Helle des weiten Himmels getauchten rosenroten Stadt und ihrer Kunst den eigentümlichen Schmelz gibt, der Glanz griechisch-byzantinischer Schönheit.

Bei Sienas Kunst mußte man anfangen, wenn man Sienas Eigenart begreifen wollte; denn Siena und seine Kunst sind eins, und zwar gibt es da ein Gemälde, das demjenigen, der es versteht, in das Kunstwerk hineinzulauschen, vielleicht mehr von den Wundern der Stadt zu erzählen wußte, als alle Reisehandbücher und historisch-novellistischen Studien zusammen, die den Charakter der eigenartigen Stadt zu ergründen suchen, und deren gibt es wahrhaftig keine kleine Zahl. Das Bild hängt heute in den Uffizien zu Florenz. Es stellt die Verkündigung Mariä dar und ist das Werk des rätselhaftesten aller Künstler, die je Madonna auf Goldgrund malten, des Simone Martini (i. die dritte Kunstbeilage). Rätselhaft war Simone

als Mensch — erst die neuere Kunstforschung hat seine Persönlichkeit und seinen so lange Zeit unter einem legendären Simone Memmi versteckten Namen erhascht — rätselhaft als Temperament, als Empfinder und Denker, rätselhaft vor allem als Maler; denn noch heute sind seine goldtrunkenen Bilder Wunder an Farbenpracht und Linien-schönheit. Einen glänzenden Botticelli des Trecento möchte man Simone Martini nennen, wenn ein derartiger Vergleich überhaupt gestattet wäre, zumal in einer Zeit, die den Maler der Primavera auf die höchste Stufe erhoben hat. Simone hat Botticellis leidenschaftliches Temperament, den reichen Rhythmus der Linie und die der Welt gotischen Empfindens angehörende Vergeistigung der Formen, den glänzenden Vortrag; nur schuf Simone seine Werke anderthalb Jahrhunderte vor Botticelli und wußte seiner reinen Linie eine Harmonie zu geben, wie sie der leidenschaftlich zerrissene Botticelli selten fand, und seine Formen mit einer Farbenpracht zu erfüllen, wie die strenge florentinische Schule sie niemals kannte. Deshalb fesselt auch Simones Verkündigung so eigentümlich zwischen den nüchternen toskanischen Gemälden des ersten Korridors in den Uffizien, unter denen sie sich ausnimmt wie eine flammende Erscheinung zwischen gemalten Bildern. Simones Verkündigung ist nicht einfach ein Gemälde auf Goldgrund: es ist eine Offenbarung in Golde, das seine wundersamsten, in den feinsten



Farben des Regenbogens spielenden Töne hergegeben hat, um den fremdbartig schillernden Engel in Erscheinung treten und im matten Hintergrunde rosengoldene Fernen ahnen zu lassen, im Golde, das zart und feucht aus Blumenfeldchen schimmert und als blantes, helles Feuer im Rahmen auflodert. Eigentümlich faszinierend ist Simones Bild, eines von denen, die man niemals ganz gesehen hat — faszinierend durch Farbenartigkeit und Farbenprunk, durch den reichen Rhythmus der Linien, die in dem Mantel des Engels rauschend niederstürzen, im goldbroten Cherubimanz wirbelnd kreisen, die in der weichgeschwungenen Horizontale sich singend wiegen und sich endlich in den strebenden Fialen und dem loderbenden Flammenkranz des gotischen Rahmens glanzvoll auswirken. Und faszinierend ist das Bild auch durch die eigenartige Auffassung des Vorgangs. Das ist nicht die Madonna, wie sie die meisten Künstler vor oder nach Simone — vor allem der senefischem Empfinden nicht fremde Fra Angelico — kannten, nicht die holde Magd, die sich in Demut dem göttlichen Willen neigt: der Senese hat seine himmlische Fürstin als stolze, vornehme, reservierte Dame dargestellt, die den Auftrag des sonderbaren Engels mit dem zweideutigen Blumen-geßicht, der sich ihr zu Füßen stürzt, kalt und mit hautäner Miene entgegennimmt wie eine unwillkommene Störung oder eine unliebsame Huldigung. Völlig unbeteiligt stehen die beiden Heiligen links und rechts in ihren Nischen, mit holdem Kopfneigen die heilige Giulietta und St. Ansanus, Sienas erste Christenapostel, wie wachende Diener diskret neben der hohen Herrin stehen. Es ist die Huldigung echt senefischen Geistes an Sienas himmlische Patronin, dieses Bild voll süßer Mystik, voll gotischer Lebendigkeit und byzantinisch-senefischen Glanzes, zugleich die charakteristische Offenbarung von Simone Martinis fremdbartiger Kunst; denn wenn auch dem Bilde zwei Autornamen beigegeben sind, die Arbeit von Simones Schwager, Lippo Memmi, ist wohl lediglich in der künstlichen Ausführung des Rahmens und des in Gold aufgehöhten Brokatgewandes des Engels zu suchen; der Schöpfer des Werkes aber ist doch unzweifelhaft Simone selbst. Das ist derselbe Künstler, dem wir die bezaubernden, so außerordentlich fremdbartigen Fresken in der Unterkirche des heiligen Franz von Assisi verdanken und die beiden großen Fresken, die den Ratsaal des Stadthauses zu Siena schmücken, die „Majestas“, eine märchenhaft prunkvolle Apotheose der Madonna, und das durch die größte Einfachheit so großartig monumental wirkende Reiterbildnis des senefischen Heerführers Guidoriccio dei Fogliani (J. S. 449\*). In dem Bilde der Uffizien jedoch kommt Simones Künstlerium vielleicht am packendsten und charakteristischsten zum Ausdruck; dieses aber wurzelt so ganz und gar in senefischem Boden, daß eigentlich erst Siena uns Simone begreifen lehrt, wie anderseits freilich erst Simone einem die Augen für die Madonnenstadt öffnet\*\*).

Im Frühling sollte man Siena sehen, wenn blü-

hender Pfirsich und Oliven rosige und silberne Schleier um die liebliche Stadt weben. Dann wird man in ihr den Reiz der hellsten, golddurchtränkten Farbenpracht, wird im weiten, sanftbewegten Horizont Simones „singende Linie“ wiederfinden, und die herbe Silhouette der türmereichen Stadt mit dem rosigen Gemäuer und den schwarzweißen Marmorfassaden wird dieselbe Sprache von Stolz und Lieblichkeit reden wie Simones ritterliche Gestalten mit den süßen Blumengesichtern. Das Temperament Simones lernt man in der gotischen Stadt begreifen mit ihren engen, hohen, bogenüberspannten Gassen, den freudig aufstrebenden schlanken Türmen und dem weithin schimmernden Marmordom, Sienas Kleinod. Wie aber diese Stadt dazu kam, eine ganz selbständige Kunst aus ihrem eigensten Wesen sich herauszubilden, würde immer noch rätselhaft bleiben, wenn man nicht jenen Künstler kennen lernte, der Sienas Kunst mit überragender Kraft prägte, sodaß alles, was senefische Malerei nach ihm schuf, in seinem Zeichen steht, auch die so eigenartigen Schöpfungen von Simone Martini.

Nur in einem Lande wie Italien, das uns auf jeden Schritt mit der Fülle der Schönheit überwältigt, kann es geschehen, daß ein so großer Maler wie Duccio di Buoninsegna verhältnismäßig so wenig beachtet wird. Man weiß ja zwar wohl von ihm aus der Kunstgeschichte und weiß, daß er einer der Großen war um die Zeit, als in Italien aus der alten byzantinischen Kunst die Moderne herauswuchs. Aber der moderne Schöpfer ist Giotto; Duccio wird noch unter die Alten einrangiert, die jener überwunden hat. Was aber soll man Giottos lebensvoller Kunst gegenüber mit dem Byzantinismus anfangen? Die paar gequälten, nüchtern stilisierten „byzantinischen“ Crucifixe im ersten Korridor der Uffizien genügen gerade, um einem diese ganze konventionell steife, naturfremde Schule gründlich zu verleiden (denn ein allerfeinstes griechisches Bildchen an derselben Stelle wird ja doch von den Wenigsten beachtet), und auch für die ruhändige Madonna in Santa Maria Novella kann man sich nicht begeistern, so wenig als für die riesenhaften Mosaiken auf Goldgrund im Baptisterium oder in San Miniato. So wird denn der zum Byzantinismus verwiesene Duccio von vornherein zur Seite geschoben oder doch wenigstens nicht aufgesucht. Duccio di Buoninsegna aber will gesucht werden.

In dem Museum der Opera del Duomo zu Siena, das in die Ruinen jener riesigen Anlagen, die den Seneserdom zu einer der größten Tempelbauten der Welt gestaltet hätten, eingebaut ist, läßt sich Sienas größter Meister belauschen. Das Dommuseum ist ein kleines Kunsttempelchen von eigentümlich intemem Reize, das den Besucher mit manchem herrlichen Werke aus den verschiedensten Zeiten überrascht, so vor allem auch mit jenen ausgetretenen Fußplatten aus dem Dom von einem weniger genannten Senesen des Cinquecento, Antonio Federighi. Die oktagonen Platten enthalten in schwarz-weißem Marmor Bildornamente, welche die Lebensalter darstellen und von einer so seltenen Schönheit der Raumfüllung, einer Zartheit der Linienführung sind, die durch die poetische Auffassung des Stofflichen so romantisch suggestiv wirken, daß sie wohl zum Delikatesten gerechnet werden dürfen, was die Kunst der

\*) Dieses in Auffassung und Raumfüllung so hervorragende Bild ist „das älteste in monumentalem Sinne behandelte Porträt eines ruhmgekrönten Zeitgenossen“.

\*\*) Eine kleine Skizze der geistvollen englischen, in Florenz lebenden Schriftstellerin und Aesthetikerin Vernon Lee „Siena und Simon Martini“ gehört wohl zum Reizvollsten, was über das romantische mittelalterliche Siena geschrieben worden ist. Die Skizze befindet sich in dem an dieser Stelle bereits besprochenen Bande *Genius Loci*, der, von Irene Forbes-Mosje ins Deutsche übertragen, 1905 im Verlag von Eugen Diederichs erschienen ist.



**Christus erscheint den Jüngern.**

Einzelheit aus den Passionsjahren des Dombildes von Puccio di Buoninsegna im Dommuseum zu Siena.





**Der Judaskuß.** Einzelheit aus den Passionsjzenen des Dombildes von Duccio di Buoninsegna im Dommuseum zu Siena (Phot. Alinari, Florenz). — Vgl. S. 446 f.

Renaissance auf diesem Gebiet überhaupt schuf (S. 450/51).

In einem kleinen hellen Raume dieses Museums findet sich Duccios berühmtestes Werk, das Dombild, und sechsundzwanzig kleine Bildchen, die einst die Rückseite des großen Gemäldes schmückten und welche die Leidensgeschichte Christi erzählen. Das Altarbild ist eine Majestas voll Feierlichkeit und ernster Pracht (S. 442). In ihrer Komposition hielt sich Duccio streng an ältere Vorbilder; dennoch erschien das Bild seiner Zeit als ein Wunder, durch die niegesehene Holseligkeit und Lebendigkeit der dargestellten Personen. So menschlich mild hatte vorher niemals eine Madonna auf ihr Kind niedergeschaut, und niemals zuvor hatte man einen Christusknaben von so süßer Kindlichkeit gesehen. Wir freilich werden heute in dem Tafelbilde eher das erblicken, was es mit seinen ältern Vorbildern gemeinsam hat, und erst jene kleinen Bildchen, in denen der Künstler, unbehindert durch die Tradition, die ihn zu der konventionellen Darstellung der Majestas zwang, sich frei bewegen konnte, werden uns über des Malers Wesen unterrichten können; diese Bildchen aber sind so geartet, daß wir aus ihnen in staunender Wahrnehmung die Kraft und überragende Größe eines ernsten, glanzvollen und gedankentiefen Meisters erkennen lernen. Ihnen gegenüber dürfen wir ruhig alle historischen Kenntnisse und Interessen in den Hintergrund treten lassen, die zwar vielleicht die Bewunderung für den Künstler, der in so früher Zeit solches zu schaffen wußte, erhöhen,

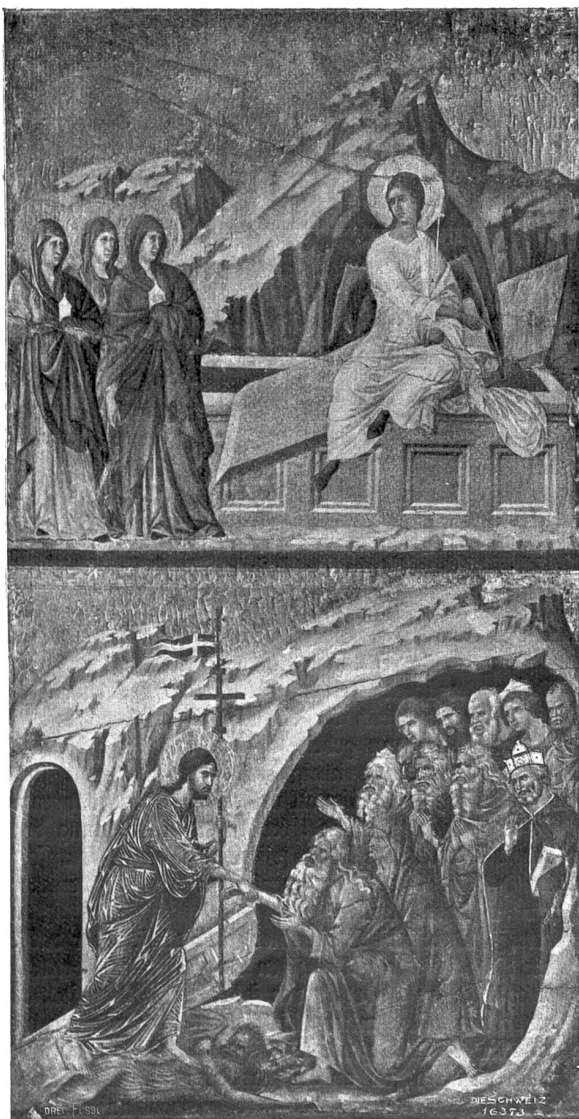
die jedoch nicht nötig sind, um den Eindruck der Bilder selbst zu steigern. Sie reden durch ihre eigene Schönheit unmittelbar zu uns. Was sie uns aber in erster Linie sagen, ist, daß sie von einem Künstler stammen, der die Aufgabe des Altarbildes in wunderbarer Weise verstand und zu lösen wußte. Prunkvoll und glänzend soll ja das Altarbild vor allem sein als Opfergabe und Weihgeschenk für die Gottheit, zugleich aber soll es auch eine Sprache haben; denn es soll dem Andächtigen die Geschichte seines Gottes erzählen, und die war in diesem Falle die rührendste und erhabenste zugleich, welche die Welt kennt, die Passionsgeschichte. Duccio nun hat es verstanden, die erschütternde Begebenheit schlicht und eindringlich zu erzählen, seinen Gestalten Erhabenheit zu verleihen, aber zugleich die einfache Darstellung mit so glänzenden Mitteln zu geben, daß er das Auge blendet, während er die Seele innig ergreift. Wehevoll sind Duccios Bilder, so wehevoll und tiefenst und rührend, daß sie auch heute noch in ihrer fahlen Aufstellung den nüchternen Museumsbesucher fesseln und seine Empfindungen in vielleicht längst verlassene Pfade frommer Andacht zu führen wissen.

Gewiß, Duccio ist Byzantiner, nur dürfen wir dabei nicht an den geistlosen italienischen Byzantinismus denken, weil er uns da und dort in den fabrikmäßig hergestellten Heiligenbildern höchst mittelmäßiger Künstler erhalten ist. Als Schüler eines Byzantiners wohl in Konstantinopel selbst hatte Duccio sich an der Farbenpracht des Orients berauscht und an den Formen der wieder auflebenden



antiken Kunst, die in Byzanz vom neunten bis zum dreizehnten Jahrhundert herrschte. „Seine Motive, Typen und Stellungen“ — so ungefähr drückt sich ein moderner Kunstforscher aus\*) — „sind dem alten Kunstalphabet von Hellas entnommen; seine Greise sind die letzten Abkömmlinge alexandrinischer Philosophen, seine Engel stammen von griechischen Nixen und Genien,“ und der kleine Teufel, der da am Eingange der Vorhölle unter dem Fuße des Heilands sich duckt, ist ein richtiger antiker Seilen, bärtig, mit Stumpfnase und spitzen Ohren (s. unten). — Pilatus mit seiner edelstolzen Gebärde erinnert an griechische Dichterstatuen, wie etwa diejenige des Sophokles; sonst aber findet sich nichts Statuenhaftes an diesen Gestalten, die ungleich lebensvoller und freier sich bewegen als die Relieffiguren des ältern, ebenfalls nach antiken Vorbildern schaffenden Niccolò Pisano, wie sie Duccio von der Domkanzel seiner Vaterstadt her kannte. Weil aber Duccios Bilder in höherm Maße dekorativ wirken als diejenigen seines

\*) Bernhard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*.



Die Frauen am Grabe und Christus in der Vorhölle.  
Einzelheiten aus Duccio's Dombild (Phot. Allinari, Florenz).

jüngern Zeitgenossen Giotto, da bei dem Senesen der Glanz der Farbe und die Durchführung des Parallelismus in der Komposition auffallender sind, hat man Duccios dekorative, schmückende Malerei zu Giotto's lebenswahrer und gedankenreicher Kunst in Gegensatz gestellt und dadurch Duccio in den öden Byzantinismus zurückgedrängt. Und doch ist der große Senese ein meisterlicher Erzähler und ein Schilderer menschlicher Affekte voll Feingefühl und Kraft, und wer sich die Mühe gibt, in jene Bilder im Dommuseum hineinzugehen, der wird an Duccios byzantinischen Schematismus nicht mehr glauben. Aber man hat Duccios Stil mißverstanden. Man hat ihm seine Vorliebe für Gruppenbildung und das Operieren mit kompakten oder parallel gegliederten Massen vorgeworfen und das Unindividuelle und „Typische“ seiner Gestalten getadelt und hat dabei übersehen, daß gerade auf diesem wichtigen Prinzip der Einheitlichkeit und des Parallelismus\*) die prachtvoll geschlossene, auch bei kleinem Format monumental dekorative Wirkung von Duccios Bildern beruht wie auch die schlichte Eindringlichkeit seiner Erzählung. Duccio liebt nicht effektvolle und zerstreuende Kontraste; seine maßvolle Kunst wirkt durch die schlichte Einheitlichkeit und die eindrucksvolle Geschlossenheit in Komposition und Darstellung. Seine Menschengruppen, die eng mit der Umgebung zusammen komponiert sind, läßt er gern als festgefügte oder streng gegliederte Massen erscheinen, denen der einzelne bedeutungsvoll gegenübersteht (vgl. beispielsweise die zweite Kunstbeilage), und die Affekte kommen in Gesicht und Gebärde gedämpft, gleichartig, aber doch in feiner Nuancierung zum Ausdruck; denn auch hier macht sich das Gesetz des Parallelismus geltend. Man schaue sich nur die Szene am Kreuze an! Wenn wir denken, wie etwa Rembrandt in diesem Falle sich ausdrückt, wie kraft, bis ans Groteske reichend seine Kontraste! Bei Duccio ist der Schmerz der Maria, die sich schweigend an die Frauen lehnt und mit zitternden Fingern die Hand des Apostels umkrampft, so gehalten dargestellt wie die Rohheit der Kriegsknechte, die lediglich im Ausdruck der unedeln Gesichtszüge sich widerspiegelt, und doch hat der Künstler, der sich selbst die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeit so eng gezogen, Mittel und Wege gefunden, um die Empfindungen des Schmerzes, der Furcht und des Triumphes auf den zahlreichen Gesichtern immer wieder in etwas neuer Weise zutage treten zu lassen. Dem weisen Maßhalten in der Darstellung des Affektes aber verdankt Duccios religiöse Malerei jene stille Bornehmheit, die sie zu einer wahrhaft heiligen Kunst macht. Edel und ruhig geht es überall zu auf diesen Bildern und rein, als ob die Gottheit nahe wäre. Und für Duccio war sie auch nahe. Es ist, wie wenn scheue Ehrfurcht vor dem Göttlichen ihm die Hand geführt hätte, sodaß sie nichts malen konnte, was jenseits der Grenze des Edeln und Schönen lag, und wenn der Stoff ihn zwang, darzustellen, was ihm unedel erschien, dann tat er es mit innerem Widerstreben. So in der Szene, wo Petrus sich an Malchus vergreift (s. S. 445). Hier kommt des Künstlers Abneigung gegen alles Rohe in einer Weise zum Ausdruck, die beinahe komisch wirkt: Petrus selbst scheint

\*) Es ist dasselbe Prinzip, das in der grandiosen Kunst unseres großen Schweizer's Ferdinand Hodler in so eigenartiger Weise zutage tritt.

widerwillig und ungern zu handeln und — herzlich ungeschickt, ist doch seine Hand im Kriegswerk so ungeübt wie diejenige eines griechischen Philosophen. Wie anders ist doch diese Geschichte dem nordischen Sänger des „Heliand“ ins Herz gefallen:

„..... Da brauste auf  
Der schnelle Schwertdegen Simon Petrus;  
Ihm wallte der Mut, kein Wort konnt' er sprechen,  
So voll Harn war sein Herz, als sie seinen Herrn da  
Binden wollten: dann ging er voll Grimm,  
Der kühngemute Kämpfer, vor seinen Fürsten,  
Hart vor den Herrn. Sein Herz war bereit  
Und unverzagt: er zog ohne Zögern  
Das Schwert von der Seite und schlug voll Wucht  
Auf den vordersten Feind mit der Hände Kraft,  
Sodas Malchus wurde von der Schneide der Waffe  
An der rechten Seite mit dem Schwert gezeichnet;  
Er hieb ihm das Ohr ab, sein Haupt war wund,  
Das vom Schwert zerschnitten Backe und Ohr  
In Todeswunde barst und das Blut nachsprang,  
Aus der Wunde wallend ... Das Volk floh auseinander,  
Des Schwertes Witz scheuend ...“

Dem deutschen Dichter des frühen Mittelalters wird der Eingriff des Petrus zur Heldentat, an der sein Gerechtigkeits Sinn und Mannesmut sich erfreuen und in deren Schilderung er sich erholt von der vielen Sanftmut und Milde seines göttlichen Helden. Für den senesischen Maler der beginnenden Renaissance, den Verrückter der Madonna, ist diese rohe Tat des heiligen Mannes eine Utopie, die er mit widerstrebendem Herzen und ungeschickter Hand darstellt.

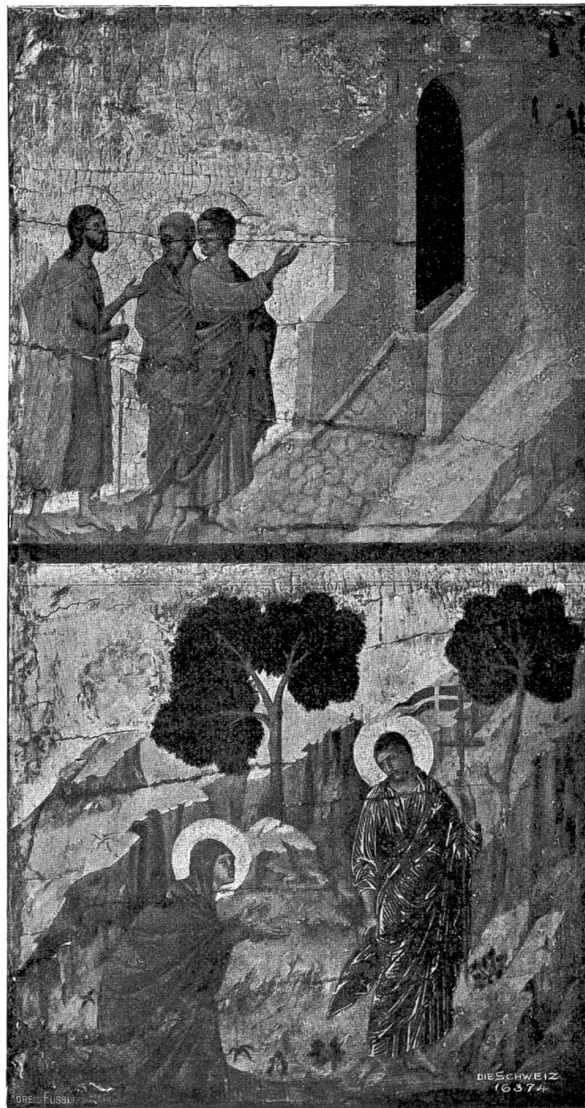
Duccios Christus ist nicht der leidende Menschensohn, dem der Schmerz am Kreuz die Glieder verrenkt und das Gesicht verzerrt, wie italienischer Byzantinismus ihn so gern zeigte; er ist ein Gott, weltfern, in sich gefeiert und ernst wie der Poseidon oder Hades der antiken Kunst, und eine Sphäre hehrer Göttlichkeit hüllt ihn ein und läßt ihm nichts menschlich Widriges nahe kommen. Weder der Spott der Juden, die mit funkelnden Augen und leidenschaftlichen Gebärden vor dem Landpfleger stehen, noch die Geißelhiebe der Schergen, noch das Leiden am Kreuz können ihm etwas anhaben oder ihn aus seiner Göttlichkeit herunterreißen. Ein verklärter Gott im goldstrahlenden Gewande ist der Aufgestandene, wenn er den Jüngern erscheint, wenn er himmlischen Glanz in die Vorhölle trägt oder im einsamen Felsental an der verlassenen Magdalena vorüber-schwebt.

Neben dem göttlichen Christus erscheint Pilatus mit den scharfen, klugen Gesichtszügen und dem imposanten Auftreten als der vornehme, in jeder Bewegung elegante Mann, der den wild gestikulierenden Juden mit edler Gelassenheit und überlegenem Wesen gegenübertritt.

Die landschaftliche und architektonische Umgebung nimmt bei Duccio bereits eine künstlerisch wichtige Stelle ein. Sie dient nicht zur Andeutung des Ortes oder als bloßes Füllsel: ihr kommt eine hohe Rolle in der Komposition und in der Stimmungsgabe des Bildes zu. Darin aber dürfte Duccio sich vor allen seinen Zeitgenossen und vielen seiner Nachkommen unterscheiden. Wenn spätere Künstler, etwa ein Fra Angelico, die rührende Geschichte des «Noli me tangere» erzählen, dann zeigen sie uns die heilige Magdalena im blühenden Garten von blumenschimmernden Büschen umgeben und Christus neben ihr, lieblich, ein jugendlich verklärter Gärt-

ner. Anders Duccio (s. unten). Er will uns von dem Schmerz der einsamen Frau erzählen, die keinen Anteil mehr hat an dem in himmlische Glorie Entrückten. Darum gibt er uns seine Magdalena in der trostlosen Oede eines starrenden Felsentales, und an ihr vorbei schwebt Christus in weltferner Glorie, nicht der freundliche Gärtner, ein Gott, der mit leise abwehrender Hand das leidenschaftlich flehende Weib von sich fern hält ... «Noli me tangere!» — Einem Baume in diesem Bilde kommt eine wichtige kompositionelle Rolle zu: das leise Kopfschütteln des Heilands findet in ihm ein Echo, und seine buschige Krone faßt zugleich die Gruppe der beiden Gestalten zusammen und bringt sie zur geschlossenen Wirkung.

Und wie herrlich versteht es der Künstler, das geheimnisvoll Wunderbare in der Szene am Grabe in Erscheinung treten zu lassen (s. S. 446)! Noch liegt nächtlicher Dämmer über den Bergen, wie die drei Frauen, von Sehnsucht getrieben, nach dem Grabe eilen. Da ersteht plötzlich vor ihnen mit schimmernder Gewandung und



„Herr, bleibe bei uns!“ und „Noli me tangere!“  
Einzelheiten aus Duccio's Dombild (Phot. Alinari, Florenz).

rosig durchleuchteten Gliedern der Engel des Herrn und kündet den in sprachlosem Staunen zurückschreckenden Frauen das Wunder, das sich begeben. Auch hier reden die Berge des Hintergrundes mit: sie begleiten die Bewegung der Frauen, lassen die plötzliche Erscheinung des Engels fühlbar werden und fassen die ganze Gruppe zu wirksamer Einheit zusammen.

Ein Künstler wie Duccio di Buoninsegna war stark genug, um Sienas Kunst in eigene Bahnen zu leiten und ihr auf Jahrhunderte hinaus den Stempel aufzudrücken. Am Goldglanz seines Pinsels entzückte sich Simone Martini, an der Holseligkeit seiner Gestalten und an der Pracht seiner Farben; doch wo Duccio ernst und feierlich war und in getragenen Worten redete, da jubelte Simone und sang und warf den Goldschäum seiner Märchenseele über die ernste Tragik der biblischen Geschichte. Und was Simone vom himmlischen Glanz der Madonna und von überirdischer Schönheit zu sagen gewußt, das erzählten ihm die andern Seneser: maler nach, die Lorenzetti, Andrea di Banni, Taddeo und Domenico di Bartolo, die Giovanni di Paolo, Sano di Pietro, Girolamo di Benvenuto, Neroccio, Fungai, und wie sie alle heißen, malten immerzu ihre goldtrunkenen Marienbilder, ihre Historienfresken voll Linien Schönheit und Farbenpracht, voll mittelalterlichen Schmelzes und mystischer Unwirklichkeiten, immerzu. Und die Bewohner der rosigen Stadt entzückten sich immer aufs neue an der Kunst, die Sienas Eigengut war, und hielten trotzig und selbstherrlich daran fest, als jenseits der Chiantiberge in Florenz das blühende Leben der Renaissance aufging und die Kunst lebendig, naturgetreu, vollendet, dann leidenschaftlich und wieder weichlich wurde. Was hat es zu bedeuten, daß auf senesischem Boden in Jacopo della Quercia ein Renaissancebildner erwuchs, der — ein früherer Michelangelo — aus dem Steine atmen des Leben zu befreien wußte, was, daß Sodomia mit seiner leidenschaftlich überhitzten und sinnlich weichlichen Malerei lombardische und florentinische Kunstelemente nach Siena trug? Die Erscheinungen blieben vereinzelt, das Kunsthandwerk verblieb auf archaisierenden Wegen, und die Stadt behielt ihr mittelalterliches Gepräge, das hundertfach in ihr zutage tritt.

Eine gegenwartsfremde Traumwelt umfängt uns heute noch in den stillen, vereinsamen Gassen, in denen der geheimnisvolle Geist verschwundener Zeiten brütet, ein stummes Weben wie im Dornröschenschloß; aber zweimal im Jahre erwacht Sienas Seele zu neuem Leben, und Kraft- und Prachtliebe, Leidenschaft, Aberglaube und Haß halten ihre Feste wie in den Tagen von Montaperto.

„Wer den Palio nicht gesehen hat, der kennt Siena nicht,“ sagt ein moderner englischer Historiker\*), der sich die Erforschung von Sienas eigenartiger Geschichte zum Lebenswerk erwählt hat. «Il Palio delle contrade» nennt sich das Wettrennen, das zweimal im Jahre, am 2. Juli und am 16. August, zur Zeit von Mariä Himmelfahrt in Sienas Mauern gefeiert wird (S. S. 452). Eigentlich bedeutet der Name Palio den Kampfpriest, ein

Banner mit dem Bild der Madonna (und eine silberne Schale), um dessetwillen die Rennen stattfinden; aber für den Seneser bedeutet das Wort das ganze glänzende Fest. Viel wurde über dieses eigentümliche, mittelalterliche Volksfest geschrieben; aber ein großes Buch würde entstehen, wollte man die Geschichte des Palio erzählen und die Bedeutung klarlegen, die dieses Fest heute noch für Sienas soziales Leben hat. Hier jedoch bleibt nur Raum für wenige Worte der Erklärung und Beschreibung.

Siena ist in siebenzehn Contraden — Quartiergenossenschaften, wenn man will — eingeteilt, siebenzehn Brüder, die zugleich leidenschaftliche Rivalen sind, und der Tag, an dem sie ihre Kräfte aneinander messen, ist der Tag des Palio. Das war von alters her so. Ins dreizehnte Jahrhundert zurück gehen die Anfänge dieses Festes, das der heiligen Jungfrau zu Ehren eingeführt wurde. Aus den ursprünglichen blutigen Waffenspielen zwischen den Terzen der Stadt, „Elmora“ genannt, entwickelten sich Faustkämpfe; dann folgten im fünfzehnten Jahrhundert Stierkämpfe und Stierrennen, die endlich im siebenzehnten Jahrhundert den bis auf heute erhaltenen Pferderennen Platz machten. Aber welche Form auch die Spiele hatten, das Wesentliche daran blieb sich in allen Zeiten gleich: immer waren es die wilden Wettkämpfe zwischen leidenschaftlichen Rivalen, und immer wurden diese Kämpfe ausgetragen auf der Piazza del Campo, dem zentralen Marktplatz, von dem alle Gassen Sienas, die, durch Gräben von einander getrennt, wie die Strahlen eines Sterns auseinanderlaufen, ausgehen. Wie eine Muschel ist dieser mächtige Platz gebildet, rings umgeben von gotischen Palästen und auf der Südseite abgeschlossen durch den Palazzo Pubblico, das prächtige Rathaus mit der schlanken Torre del Mangia, dem höchsten Turm Italiens seit dem Falle des Campanile zu Venedig. Für das Rennen wird der steingepflasterte Platz ringsum an seinem Rande mit Erde beworfen, und rings den Palästen entlang erheben sich hölzerne Tribünen. Jedes Pferd vertritt eine Contrade, und an jedem Rennen beteiligen sich deren zehn: sieben, weil sie ordnungsgemäß an der Reihe sind, drei, weil sie durchs Los dazu bestimmt wurden. Durchs Los auch werden die Pferde — einheimische, auf den Palio-Ritt eingeübte Gänse — an die Contraden verteilt, und ohne Sattel reiten auf ihnen die Fantini (Jockeys), die ihren berühmten „Verbo“, den Ochsenziemer, ebenso oft als Waffe gegen ihre Rivalen wie als Ansporn für ihre Pferde gebrauchen. Vor dem Rennen wird jedes Pferd in der Kirche seiner Contrade vom Priester feierlich gesegnet und mit Weihwasser besprengt.

Jede Contrade hat ihren Namen, ihr eigentümliches Abzeichen und ihre Farben, und im mittelalterlichen Gewande erscheinen ihre Vertreter, die festlichen Comparsen, mit zahlreichen Bannern, umschreiten mit Musil und Fahnschwingen einmal den Kampfplatz und lassen sich dann auf der Estrade vor dem Rathaus nieder. Dann folgt das Rennen, das — ein dreimaliger Ritt um den Platz herum — in wenig Augenblicken entschieden ist, und der siegenden Contrade fällt der Preis zu, der Palio, den sie bis zum nächsten Feste in ihrer Kirche aufbewahren darf.

Solches ist — in nackten Worten — der Verlauf des senesischen Volksfestes; doch dies ist so nüchtern ge-

\*) William Heywood, Our Lady of August and the Palio of Siena. Siena, Enrico Torrino, 1899.



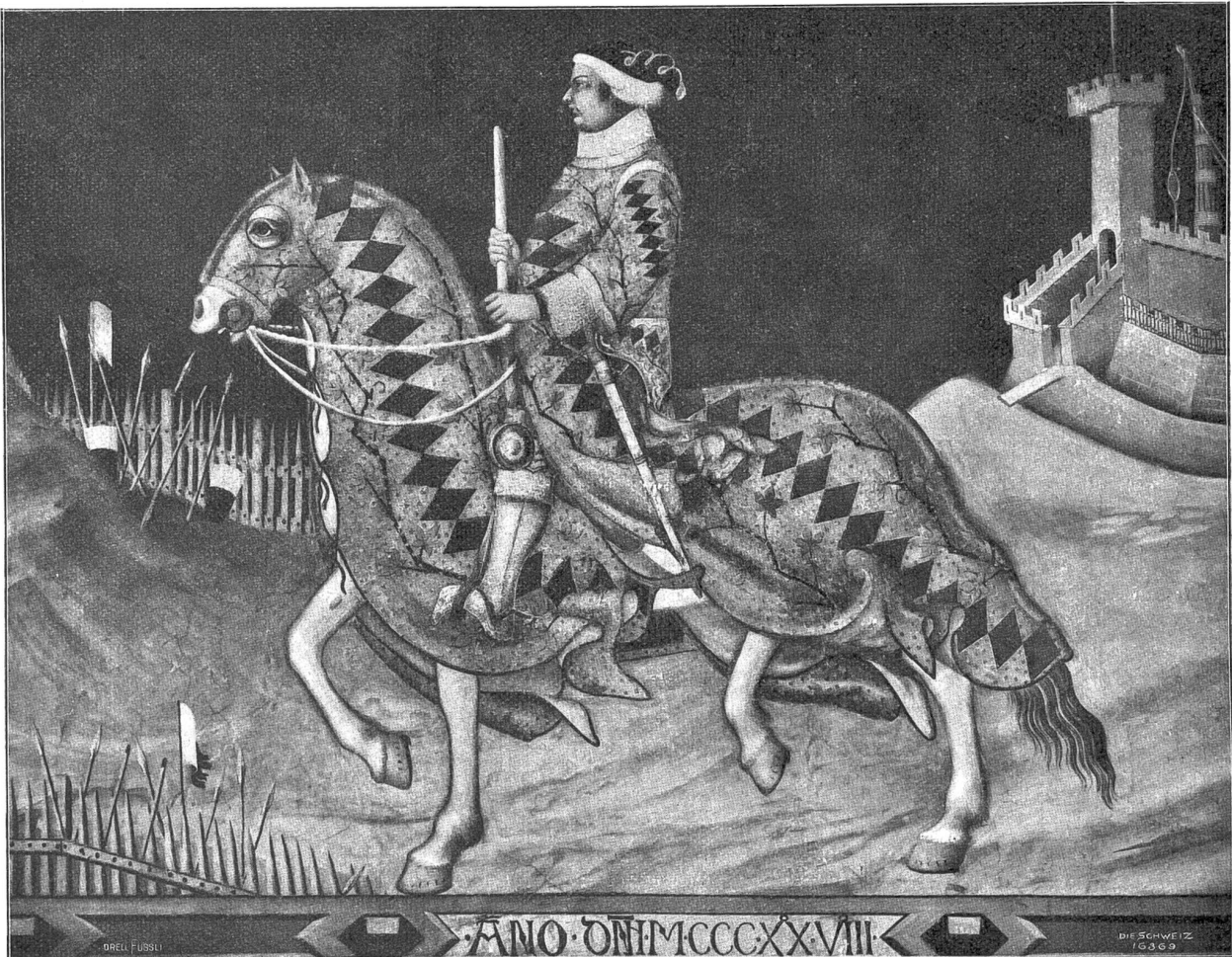


### Verkündigung Mariä.

Nach dem Altarbild des Simone Martini (und Tippo Memmi) in den Uffizien zu Florenz.  
 Phot. Alinari, Florenz.







Reiterbildnis des Guidoriccio del Fogliani. Nach dem Fresko des Simone Martini (ca. 1285–1344) im Großratsaal des Palazzo Pubblico zu Siena (Phot. Alinari, Florenz). Vgl. S. 444.

sagt, daß man glauben könnte, der Palio von Siena sei nicht viel anderes als ein Wettrennen mit historischem Umzug, und doch hat Sienas Fest mit jenen kostümierten Veranstaltungen, die uns den fraglichen Genuß bieten, den Inhalt eines historischen Museums auf lebenden Mannequins durch moderne Straßen wandeln zu sehen, wahrlich nichts gemein. Sienas Palio ist nicht eine auf historischem Wissen aufgebaute festliche Inszenierung, es ist ein Stück Vergangenheit, das sich lebenswarm bis auf unsere Tage erhalten hat.

Aber es gilt hier auch dieses andere Wort: Wer den Palio nicht miterlebt hat, der kann sich davon niemals eine Vorstellung machen. Man muß ihn mit Augen gesehen haben, diesen glänzenden Aufzug mittelalterlichen Lebens, wie er mit frohem Bannerschwingen und heiterer Fanfarenmusik den weiten Platz umschreitet im Angesicht der stolzen Paläste, die seit mehr als sechs Jahrhunderten auf dieses Fest der Madonna niederblicken. Man muß den Strom der Leidenschaft verspürt haben, der in den Tagen des Palio alles Leben in Siena durchfreist, wenn mit Geld und Blut um ein Siegeszeichen gekämpft wird. Man muß es an sich erlebt haben, wie man, von diesem Strome mitgerissen, sich selbst entfremdet mit brennenden Augen dem wilden Spiele folgt,

unbekümmert um das Schicksal eines Fantino, der, vom Nerbo seines Nebenmannes getroffen, blutend vom Pferde sinkt und über den die rasende Jagd hinweggeht — und den Sturm muß man gehört haben, das Jubelgeschrei und Wutgeheul der unendlichen Zuschauermenge, wenn im Augenblick des Entscheides die höchste Spannung zur phrenetischen Entladung kommt. Diese ganze rasende Menge muß man sehen, vor deren Haß und Freude der siegende Fantino durch Carabinieri beschützt werden muß. Und dann das Glück und der Jubel in der siegenden Contrade, wenn im Triumph der Palio in ihre Kirche getragen wird, umringt von tanzenden Kindern, denen die Begeisterung des Augenblicks Schmählcher auf die unterlegene Nebenbuhlerin eingibt. Tagelang kommt hier die Freude nicht von ihrem Gipfel herunter und jubelt in nächtlichen Gelagen in den engen Gassen, wo an langen Kerzen erleuchteten Tischen Siegerstolz und Schadenfreude im Taumel der Leidenschaften sich austoben, während die Wut derer, die im wilden Spiele unterlagen, in offenen Flüchen und heimlichen Tränen sich Luft macht.

Solches muß man miterlebt haben, es läßt sich nicht erzählen. Doch wer zur Zeit von Mariä Himmelfahrt in Siena weilte und dieses Völklein beim heiligen Ernst

seiner Spiele beobachtete, der hat mit lebendigen Augen ein Stück jener Vergangenheit geschaut, die wir lieben und bestaunen, die wir studieren und kritisieren können, aber die wir niemals verstehen werden. Wie soll der moderne Mensch mit seinem kühlen Erwägen und zweckvollen Handeln, mit seinen kosmopolitischen und sozialnivellierenden Neigungen, mit seiner nüchternen Aufgeklärtheit ein Völklein begreifen, das Gut und Blut um eines Spieles willen in die Wagschale wirft, das mit grausamen Wettkämpfen seine Heiligen ehrt und seinen Pferden kirchliche Weißen gibt, das mit seinem Gotte Verträge schließt und Schönheit und Lebensgenuß zu den Grundpfeilern des Daseins macht und das seine Leidenschaften pflegt und züchtet wie die farbenleuchtenden Blumen seiner Gärten? Das alles liegt modernem Empfinden so unüberbrückbar fern wie die Zeiten der Kreuzzüge und des Minnedienstes, die wir umsonst mit sehnsüchtigen und überlegenen Blicken zu durchforschen suchen: das an nüchterne Helle gewöhnte Auge durchbringt den rosigten Dämmer nicht mehr. Es sind aber auch die Zeiten, die den partei- und leidenschaftslosen toleranten Menschen, wie unsere Gegenwart ihn liebt, mit Dante in die elendeste der Höllen verdammt:

«... la lor cieca vita è tanto bassa . . . .»

Dr. Maria Wafer, Zürich.



Juventus (Jünglingsalter). Nach dem Mosaik des Antonio Federighi (†1490) im Dommuseum zu Siena. Vgl. S. 444 f.

## Die „Brant von Messina“ im Amphitheater von Vindonissa.

Mit vier Abbildungen nach photographischen Aufnahmen.

(Schluß).

In seine Werkstatt läßt uns Lorenz einen Blick tun in der Broschüre. Die wenigsten von uns werden sich bisher viel um die junge Wissenschaft der Phonetik gekümmert haben, andere, zu denen etwas davon gedrungen, sind der Anwendung methodischer Wissenschaft selbst auf dieses Gebiet skeptisch bis zur unglaublichen Gleichgültigkeit gegenübergestanden. Hier haben wir nun Früchte, sie zu erkennen. So werden wir kaum fehlgehen, wenn wir etwelche Neugier voraussetzen. Die Errungenschaft erscheint freilich an die Grenzen einer Sprache gebunden. Während wir die griechische Sprache, die alten Hel-

lenen ohne weiteres an der Arbeit sehen, können wir uns den Weg noch nicht denken, auf dem Franzosen oder Dänen zu dem Problem gelangen wollten. Erstere haben wohl mit Recht sich aus Melodramatische gehalten.

„Können überhaupt viele daselbe zu gleicher Zeit sprechen, ohne Einbuße an Elastizität, an Beweglichkeit der Rede?“ „Mit dieser Frage,“ sagt Lorenz, „ist der Nerv der Sache berührt... Bei dem heutigen Stande der Sprechtechnik ist diese Frage unbedingt zu bejahen. Wir behandeln die gesprochene Sprache nicht mehr mit der gänzlischen Hilflosigkeit früherer Zeiten als bloßes Verkehrsmittel, ohne Bewußtsein der musikalischen Werte, oder als äußerliche „Deffamation“, sondern die akustischen Erscheinungen des Sprechens mit ihrem Hintergrunde der seelischen Vorstellungen, der Phantasie, werden bewußt hervorgebracht und gestaltet. Schon Emil Palleske hat in seiner „Kunst des Vortrags“ die Wirkungen des Chorsprechens geschildert; in meiner Sprechkunstschule habe ich, hierdurch angeregt, Versuche angestellt, die befriedigend ausgefallen sind. Ich stellte dabei fest, daß vor allen Dingen die Sprecher wenigstens in die Elemente der Sprechkunst eingeführt werden müßten, um eine sichere, bewußte Handhabung der Sprache zu erzielen; ferner, daß es dem Sprecher klar sein muß, welche Schätze an Sprechmusik in den Schillerischen Versen verborgen liegen; er soll wissen, wie diese Schätze durch das Medium der Sprache, des Sprechens gehoben werden können. Dazu genügt das bloße Vorsprechen nicht; denn wenn das der Fall wäre, so hätten nie Schwierigkeiten in der sprachlichen Verwirklichung des Chores bestanden... Um gerecht zu bleiben, ist freilich die Erwähnung der Tatsache nötig, daß frühere Zeiten auf dem Gebiete der Sprechkunst fast gar keine sichere Erkenntnis hatten. Ganz willkürlich, ohne Benutzung wissenschaftlicher Grundlagen und Hilfen lehrte jeder Künstler schlecht und recht — was er nicht lehren konnte. Phonetisches Wissen war ausgeschlossen, das Ohr und dessen Gedächtniskraft das einzige Mittel, dauernd gut nachzunehmen. Wie sollte da dem Bewußtsein erschlossen werden,



Pueritia (Knabenalter). Nach dem Mosaik des Antonio Federighi (†1490) im Dommuseum zu Siena. Vgl. S. 444 f.