

nach Bewegungsreizen, aber auch nach naturalistischer Gestaltung, das der Spätgotik eignet. Die schwächlichen Gesimse sind wohl aus demselben gotischen Empfinden zu deuten; sie sollen das Ganze nicht zerlegen, die Bewegung nicht aufhalten. Das Zurückdrängen italienischer Formen findet sich auch im Spätwerk anderer Meister, bei Daucher dürfte es weniger aus einem Sich-Finden, als aus einem Fehlen von anderen Anregungen zu erklären sein. Verglichen mit dem Baumeister der Kapelle ist er der schwächere, dennoch bleibt der Schritt, den er aus der mittelalterlichen Gebundenheit getan hat, selbst wenn er nicht so absolut und konsequent ist, groß. Für ihn bedeutet die italienische Renaissance nicht eine neue Sprache, sondern in erster Linie Befreiung von gotischer Abstraktheit zu lebensvollere Organik.

Eine Madonnentafel des Barnaba da Modena

Mit einer Tafel

Dieser norditalienische Maler aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der 1367 in Genua ansässig ist (A. Venturi in Thieme-Beckers Künstlerlexikon), dürfte im Sinne unserer Zeit, die wieder eine ausgesprochene Neigung für die Trecentomalerei bekundet und der die sogenannten Primitiven jedweder Provenienz näher stehen als die klassischen Repräsentanten der Hochrenaissance, eine wesentlich höhere Einschätzung erfahren, als sie im allgemeinen Venturi (a. a. O.) gibt, der Barnaba kurzerhand einen „hinter seinen Zeitgenossen zurückgebliebenen Künstler“ nennt und als Ort der Ausbildung Siena oder Pisa namhaft macht. Schon diese Hypothese steht wie Sirén's neues und grundlegendes Buch über die Toscanischen Maler im 13. Jahrhundert¹ bestätigt, auf sehr schwachen Füßen, da bestimmt von einem „Oder“ gar keine Rede sein kann. Im Gegenteil: Die Gegenfälligkeit in der künstlerischen Einstellung wie sie — allgemein gesehen — beiden Malerschulen eignet, ist auch innerhalb der schulmäßigen Überlieferung so eminent, daß gewisse Merkmale leicht auf den ersten Blick erkennbar sind, wenn die künstlerische Herkunft aus einem der beiden genannten Orte überhaupt besteht. Und daß dies bei Barnaba da Modena der Fall, beweist grade die hier reproduzierte, vortrefflich erhaltene und wie mir scheinen will, auch künstlerisch außerordentlich sympathische Tafel. Denn diese weist deutlich alle Zeichen der Pisaner Überlieferung, die von Giunta Pisano ausgeht und länger als die übrigen Malerschulen Toscanas an der „Maniera greca“, d. h. am byzantinischen Stil festhält, der, trifft die Zuschreibung überhaupt zu, auf unserer Tafel noch stark spürbar ist². Nur vergleichsweise sei hier auf die bei Sirén reproduzierte Tafel 38 verwiesen, die eine Madonna mit der Rose des Luccheseer Meisters Deodato Orlandi reproduziert und die, wenn auch wesentlich früher, doch eine bereits sehr viel stärkere Auflockerung aus der Gebundenheit der byzantinischen Manier erkennen läßt. Barnabas Altartafel dagegen hat noch den strengen Sgraffitostich und jene Geschlossenheit der Komposition, die grade unsere modernen Künstler an solchem Werk vor allem fesselt. Dabei verrät der malerische Eindruck dieser Bilder, vornehmlich der Gegensatz des schwarzblauen Mantels der Madonna zu dem dunkelroten Gewand derselben und dem karmoisinroten Kleid des Kindes (das Ganze auf Goldgrund), eine Kultur des Geschmacks, daß schon in Wertung des rein Malerischen der Urheber dieses Bildes berechtigt wäre, kunstgeschichtlich einen hervorragenden Platz zu behaupten. Auch die unterhalb des Madonnenbildes angebrachte Gruppe des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes, flankiert von zwei Heiligen, läßt im Kleinen eine zeichnerisch sehr sichere Hand und jene Geschlossenheit im Kompositionellen erkennen, die trotzdem nicht ohne inneres Leben ist.

Biermann.

¹ Bei Paul Cassirer, Berlin.

² Zu Barnaba da Modena vgl. ferner Corr. Ricci im Burlington Magazine Nov. 1913.