Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 53 (1966)
Heft: 12: Eigenheime

Artikel: Toskanisch-umbrische Kunst auf der Casa Coray
Autor: Althaus, P.F.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-41294

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

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. Voir Informations légales.

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. See Legal notice.

Download PDF: 15.04.2025

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

Toskanisch-umbrische Kunst aus der Casa Coray

1

Die Sammlungen, die der einstige Pädagoge und Schriftsteller Han Coray in seinem bei Agnuzzo herrlich am Luganersee gelegenen, nach eigener, spontaner Konzeption gebautem Hotel, der «Casa Coray», zusammengebracht hat, genießen bei den wenigen, die sie überblicken, einen fast legendären Ruf. Ihr besonderer Reiz liegt in dem Nebeneinander verschiedenster Kunstgattungen aus den verschiedensten Kulturkreisen und Epochen.

Im europäischen Bereich bieten neben den romanischen und gotischen Holzfiguren die bemalten Kruzifixe und die Madonnendarstellungen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts aus der Toskana und Umbrien zweifellos einen der Höhepunkte. Es sind erstaunlich wohlerhaltene Zeugnisse des italienischen Geistes auf dem Weg zum Selbstbewußtsein, vor der endgültigen Befreiung von den oströmischen, also byzantinischen Vorbildern.

Der Widerspruch zwischen der offensichtlichen Bildfeindlichkeit des frühsten Christentums und dem Bildbedürfnis der Erben der Antike hatte zum Bilderstreit des achten und neunten Jahrhunderts geführt, der für die Entwicklung der christlichen Kunst von entscheidender Bedeutung war. Das zweite Konzil von Nizäa (787 n. Chr.) erst legitimierte die Künstler, zur Bekräftigung der Glaubenssätze wie jedem von der Menschwerdung Christi bestimmte biblische Szenen bildlich zu fixieren. Die wirkende Kraft des Dargestellten überträgt sich auf die Darstellung selbst; die Anbetung der Darstellung teilt sich direkt dessen Urbild mit. In diesem Sinne war ein «Urtypus», eine verbindliche Ikonographie notwendig, die von der Kirche dem Künstler «geliefert» wurde und dem die Neuschöpfungen so ähnlich wie nur möglich zu sein hatten. Die Bilder galten somit als magische Objekte. Dank der Stellung der Kirche als des einzigen übernationalen Kulturträgers jenes ersten Jahrtausends nach Christi Geburt war die byzantinische Bildsprache im ganzen Abendland verbindlich, und sie blieb es für das östliche Christentum fast bis in unsere Zeit in der Ikonenmalerei (eikon = Ebenbild).

In den toskanischen und umbrischen Kruzifixen, die unsere Abbildungen zeigen, entfernen sich die Künstler schon von jener im Osten allmählich erstarrenden, abstrakten symbolträchtigen Formelhaftigkeit der Zeit des Kampfes und des eben im Kampf errungenen Sieges um die geistige Vorherrschaft im Abendland. Das romanisch Monumentale wird im Geist der nun triumphierenden Kirche abgelöst durch die Musikalität der Linienführung, die Schönheit der Farbzusammenklänge und die Verlebendigung der – immer noch sehr byzantisch-formelhaften – Innenzeichnungen der Leiber, die eben erst zu einer zurückhaltenden Körperlichkeit gelangt waren.

Die großen gemalten Kruzifixe bleiben mit ihrem ornamentierten Goldgrund immer noch in erster Linie ein anonym geschaffener magisch-symbolischer Kultgegenstand. Und doch spürt man schon das Eindringen eines neuen Gehaltes in den oben erwähnten Stilelementen: ein Nacherleben der Wirklichkeit der Szenen, ja eine Einfühlung in den nun buchstäblich menschgewordenen Heiland. Das ist wohl der gotische Geist, der im Kunsterlebnis schon über die reine Monumentalität und Urgesetzlichkeit der Romanik hinausgeht und die Schönheit und Naturechtheit als Kriterien der Intensität und Wirksamkeit eines kirchlichen Kunstwerkes wertet. Ganz allmählich steigt von nun auch der Künstler aus seiner anonymen Situation als kirchlicher Handwerker zum schöpferischen Erzähler oder gar Deuter auf. Künstler wie Giunta künden die Überwindung der «byzantinischen Internationalen» an; um Florentiner wie Giotto, Sienesen wie Duccio, Martini, Lorenzetti entstehen regionale Schulen mit einem eigenen Verhältnis zu Wirklichkeit des Dargestellten.

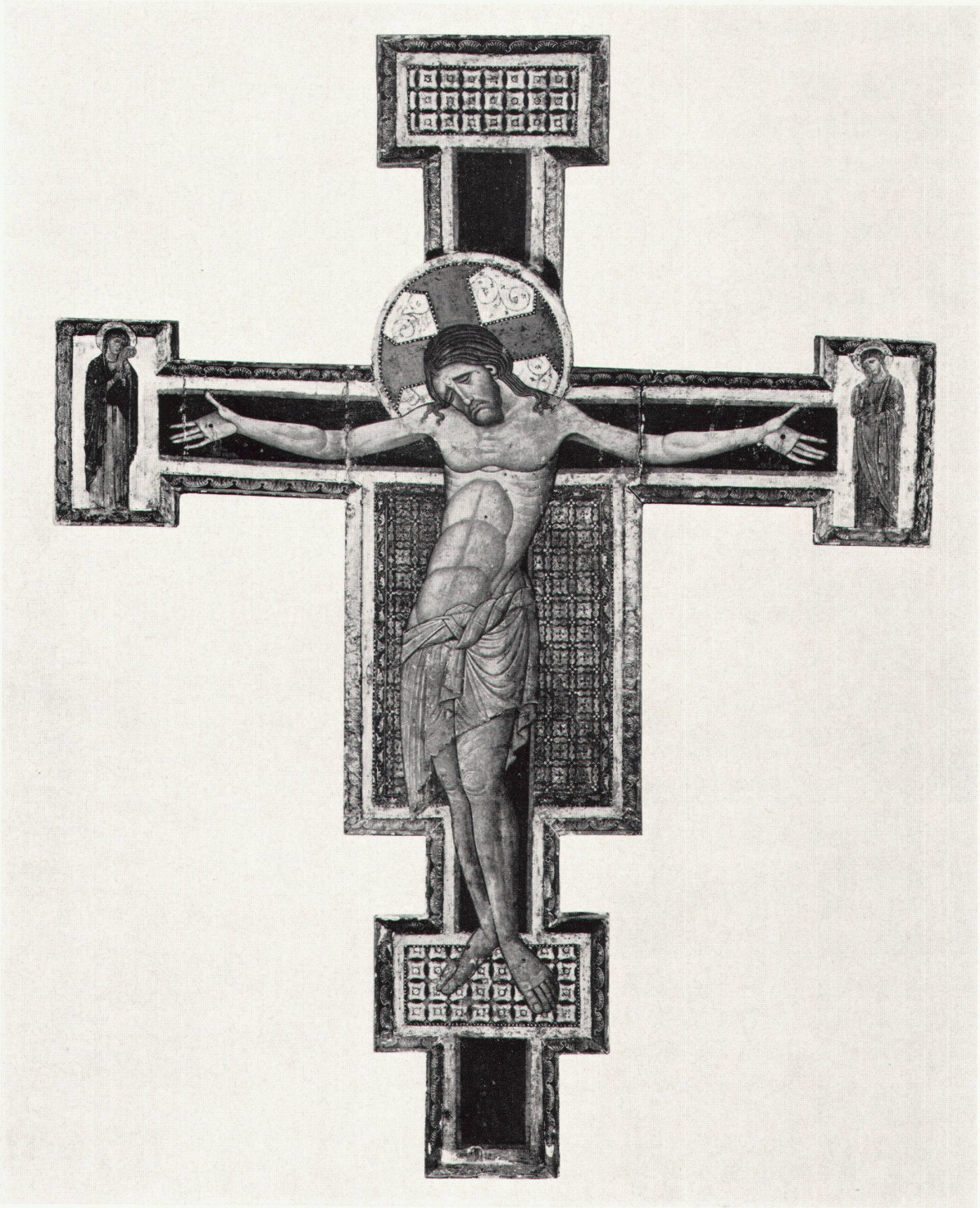
P. F. Althaus

1
Toskanisch-umbrischer Meister um 1280. Trauernde Madonna, Fragment, 20,5 × 16 cm
Maître toscan-ombrien, vers 1280, Madonne pleurant; fragment
Tuscan-Umbrian master, around 1280, Sorrowing Madonna, fragment

2

2
Meister von San Francesco, Assisi, 13. Jahrhundert. Kruzifix mit Maria und Johannes, zu Füßen ein Stifter als Mönch. 140 × 150 cm
Maître de San Francesco, Assise, XIIIe siècle. Crucifixion, la Vierge et Saint Jean. Aux pieds un donateur
Master of San Francesco, Assisi, 13th century. Crucifix with Mary and St. John, at their feet a donor

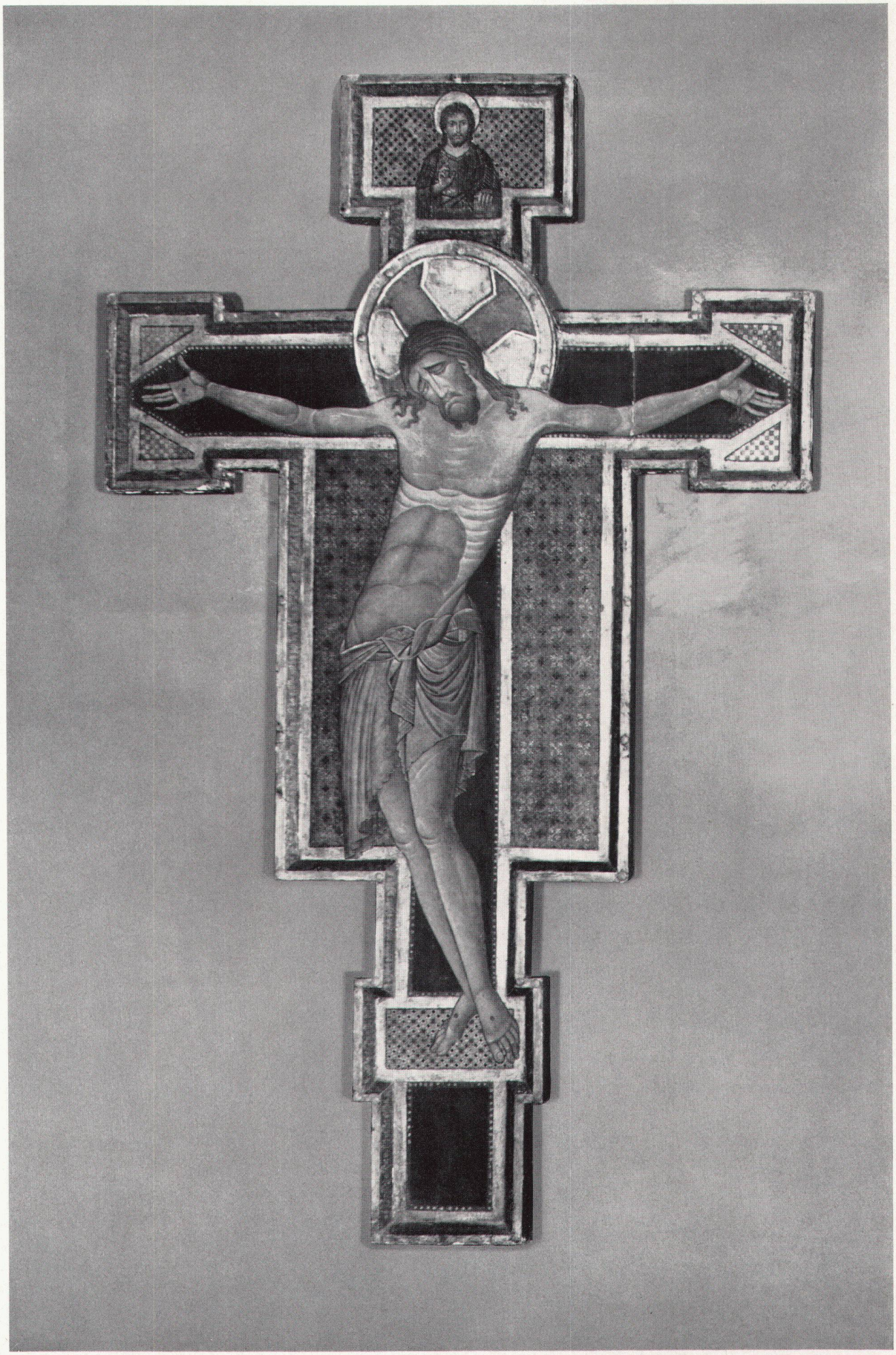
Photos: Peter Ammon, Luzern



3

3
Art des Guinta Pisano, um 1250. Gekreuzigter. 172 × 130 cm
Manière de Guinta Pisano, vers 1250. Crucifixion
In the manner of Guinta Pisano, around 1250. Crucifix

4
Art des Guinta Pisano, um 1250. Gekreuzigter. 284 × 176 cm. Ehemals Sammlung Cini, Monselice
Manière de Guinta Pisano, vers 1250. Crucifixion
In the manner of Guinta Pisano, around 1250. Crucifix



4