

einerseits, an den Langhauswänden und in der Fensterlaibung andererseits wissen wir im Grunde nach wie vor nichts. So ist der Bemerkung von H. Stampfer in der *Naturns-Schrift* S. 253 denn auch nichts hinzuzufügen: „Ikonographie, Stil und Datierung stehen weiterhin zur Diskussion“.

Friedrich Kobler

## II. Zu den Ergebnissen von Grabung und Restaurierung (mit sieben Abbildungen)

Nach Abschluß der Ausgrabungs- und Restaurierungsarbeiten in St. Prokulus lud das Landesdenkmalamt Bozen im April Kollegen verschiedener Disziplinen zur Vorstellung und Diskussion der Ergebnisse. Anlaß für die seit 1985 durchgeführten Maßnahmen war einerseits die Absicht der Gemeinde, den unebenen mittelalterlichen (!) Estrich durch einen „ordentlichen“ neuen zu ersetzen, andererseits die durch aufsteigende Mauerfeuchtigkeit verursachte Gefährdung der Wandmalereien. So nutzte man die Öffnung des Bodens für archäologische Untersuchungen, die konservierenden Maßnahmen an den Wänden, in deren Verlauf die zementhaltigen Neuputze und Kittungen entfernt und ersetzt wurden, für eine Untersuchung und Reinigung der Wandmalereien (Gabriella Serra di Cassano). Die Restaurierung darf, jedenfalls vom ästhetischen Standpunkt aus, als in hohem Maße gelungen bezeichnet werden, auch wenn man sich die — auf die ornamentalen Rahmenfriese beschränkten — Retuschen lieber als Strichretuschen, die Übergänge von Befund und Ergänzung etwas weniger verwischt gewünscht hätte. An einigen, durch die Abnahme von Rußablagerungen erst lesbar gemachten Partien, so am Triumphbogen (*Abb. 7a, 8a*), kommt die Reinigung einer Neuentdeckung gleich.

Wer nun kam, um St. Prokulus im neuen Glanze zu sehen, wurde bereits mit der — druckfrischen — Publikation überrascht, die alte, gereinigte und neue Befunde in einem mit Grabungsplänen und Farbtafeln großzügig ausgestatteten Band vorlegt (*St. Prokulus, Naturns. Archäologie, Wandmalerei*, Bozen 1990; 319 Seiten, zahlreiche Abbildungen, 4 Faltpläne). Die vorbildlich rasche Veröffentlichung der Grabungsbefunde beschreibt solide und anschaulich den heutigen Bestand, das Mauerwerk, die Estriche, die Ausstattungsreste, die Baumaßnahmen des 14. Jahrhunderts sowie den profanen Vorgängerbau und den Friedhof (mit den nach Pestgräbern und Gräbern aus frühmittelalterlicher Zeit getrennten Funden), ergänzt durch einen detaillierten Katalog der Bestattungen und dankenswert ausführlich erläuterte Schnitte und Profile (Brigitte Gebauer, Thomas Kersting, Hans Nothdurfter).

Die für den Kunsthistoriker spektakulärsten archäologischen Neufunde sind vielleicht die Spuren ursprünglicher hölzerner Chorschranken, die eine den bekannten frühmittelalterlichen Malereien noch vorangehende Ausstattung der Kirche belegen (da die rekonstruierten Anschlüsse an den Längswänden von den Malereien im Sockelbereich, *Abb. 7b*, bereits überdeckt werden: S. 130 Taf. 9), und die im Chorbereich ergrabenen Wandmalereifragmente, durch die nun auch die bis auf die Triumphbogenwand verlorene Erstaumalung des Chores faßbar wird (*Abb. S. 234*). Nach Mitteilung Nothdurfters ist der Bildträger dieser Fragmente durch charakteristische Holzkohleeinschlüsse mit dem in den tiefsten Chorfundamenten nachgewiesenen Mauerermörtel verbunden (eine verglei-

chende naturwissenschaftliche Analyse steht noch aus). Zumindest für diese Chorfresken — ob auch für die Malereien am Triumphbogen (?; vgl. unten) — wäre demnach eine mit dem Bau gleichzeitige Entstehung erwiesen.

Damit ist man bei der leidigen Datierungsfrage angelangt, die — kaum hatten sich die Argumente für einen Ansatz nicht vor dem 9. Jahrhundert einigermaßen durchgesetzt — in der neuen Publikation durch eine ebenso schnelle wie kühne Argumentation für das 7. Jahrhundert entschieden wird (S. 253); daß die Restauratorin mehrfach ausdrücklich von den „karolingischen Malereien“ spricht (S. 163 ff.), soll man offenbar nicht als Widerspruch begreifen: In ihrem mündlichen Beitrag ging sie gleichfalls von einer Datierung in das 7. Jahrhundert aus. Die isolierte Stellung der Wandgemälde macht es dem Kunsthistoriker schwer, nach wie vor sind keine Parallelen für die ungewöhnlich stilisierten und, wie sich angesichts der Beobachtungen Oskar Emmeneggers zur Malweise der Engel am Triumphbogen (S. 236 ff., Abb. S. 245) heute sagen läßt, offenbar in Teilen mit dem Zirkel konstruierten Figuren bekannt. Auch die vorgebrachten Hinweise auf die irische Buchmalerei sind nicht mehr als eine Scheinlösung — Katharina Bierbrauer erinnerte zu Recht daran, daß die irische Buchmalerei des 7. Jahrhunderts durchaus anders aussieht, die bemühten Vergleichsbeispiele durchwegs jünger sind.

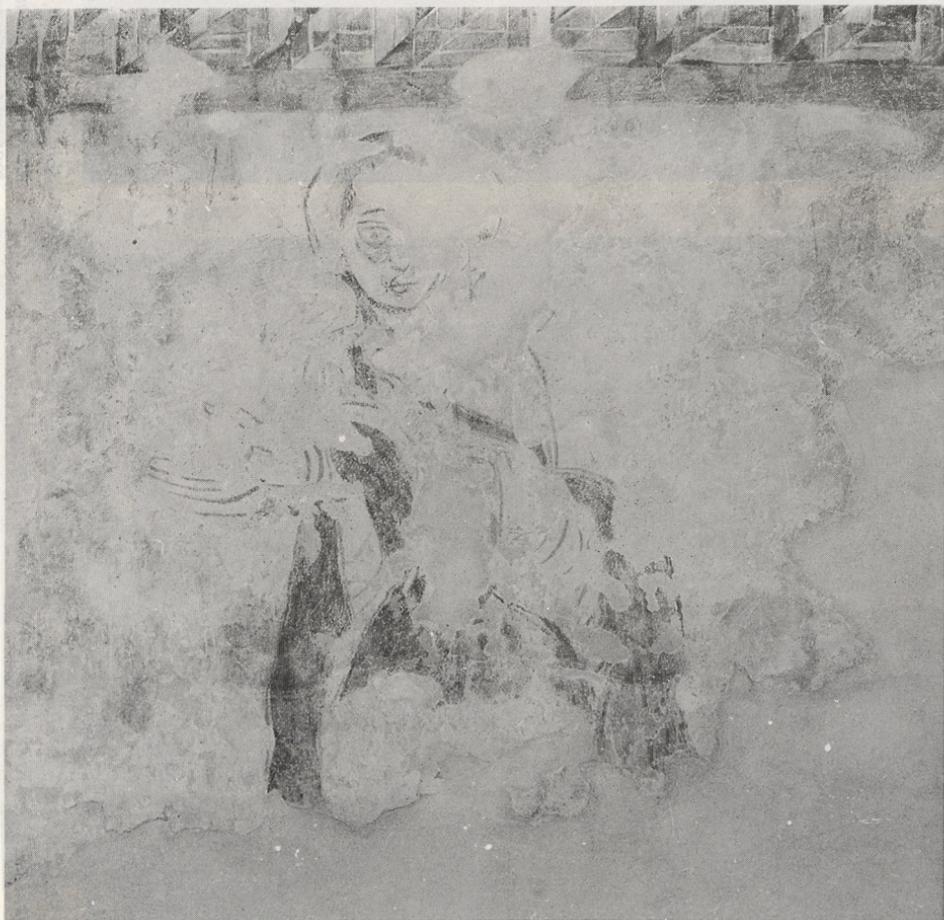
Anlaß für die Frühdatierung sind allein die archäologischen Gegebenheiten und hier speziell das datierbare Sax-Grab Nr. 44 (S. 91 f., 103 f.), das nach Meinung der Ausgräber aufgrund seiner Orientierung den Kirchenbau bereits voraussetzt. Dieses Argument wurde im Verlauf der Diskussion von Hermann Dannheimer mit dem Hinweis auf das gleichgerichtete, doch dem Kirchenbau nachweislich vorausgehende Grab 55 entkräftet (s. dazu den Beitrag von Friedrich Kobler in diesem Heft). Schlüssige Datierungskriterien für die Wandmalereien sind demnach aus den archäologischen Befunden nicht zu gewinnen.

Vor der eigentlichen Datierungsproblematik wäre jedoch in erster Linie die Frage nach der Einheitlichkeit des Zyklus zu klären. Hier haben die jüngsten Untersuchungen geholfen, einige wichtige Antworten zu geben, auch wenn noch manches offenblieb. Folgende Komplexe frühmittelalterlicher Malerei lassen sich nach gegenwärtiger Kenntnis unterscheiden: Die durch die ergrabenen Fragmente faßbare Chorausmalung, die nach Technik und Farbigkeit (vgl. S. 242) von den Schiffswänden unterschiedenen Malereien am Triumphbogen, die bekannten Malereien an Süd-, West- und Nordwand und schließlich die Übermalung der Figuren der Nordwand auf dünner Kalktünche, die Eggenberger noch als romanisch galt (*Frühmittelalterliche Studien* 8, 1974, S. 315), aus motivischen und stilistischen Gründen aber kaum so weit von der ursprünglichen Fassung zu lösen ist.

Geklärt ist mittlerweile, daß die Malereien des Triumphbogens denen im Schiff zumindest im Werkprozeß vorangehen. Angeblich unterscheiden sie sich auch durch die graue Mörtelfarbigkeit von dem stärker lehmhaltigen Putz der Schiffswände. Nimmt man die bereits angesprochenen Unterschiede maltechnischer Ausführung wie der Farbigkeit und das auffällige Übergreifen des Mäanders in der Nordostecke hinzu, ist man geneigt, die Triumphbogenmalerei mit den ergrabenen Schrankenresten, die Langwände mit der diesen folgenden Phase zu verbinden. Den zeitlichen Abstand der beiden Phasen wird man jedoch nicht allzu groß annehmen wollen; dies zunächst aufgrund allgemeiner



*Abb. 7a Naturns, St. Proculus, Triumphbogenlaibung. Zustand nach der Restaurierung (Denkmalamt Bozen)*



*Abb. 7b Naturns, St. Proculus, Südwand. Zustand nach der Restaurierung (Denkmalamt Bozen)*



Abb. 8b Naturns, St. Prokulus, Fensterlaibung in der Südwand.  
Ranckenmalerei (nach N. Rasmo, *Kunst in Südtirol*, Bozen  
1981, Abb. 15)



Abb. 8a Naturns, St. Prokulus, Triumphbogenlaibung und Nordwand.  
Zustand nach der Restaurierung (Denkmalamt Bozen)



Abb. 9a Mainz, Priesterseminar, Hs. 1 (Sakramentar für St. Alban), fol. 3<sup>r</sup> (Marburg 158071)

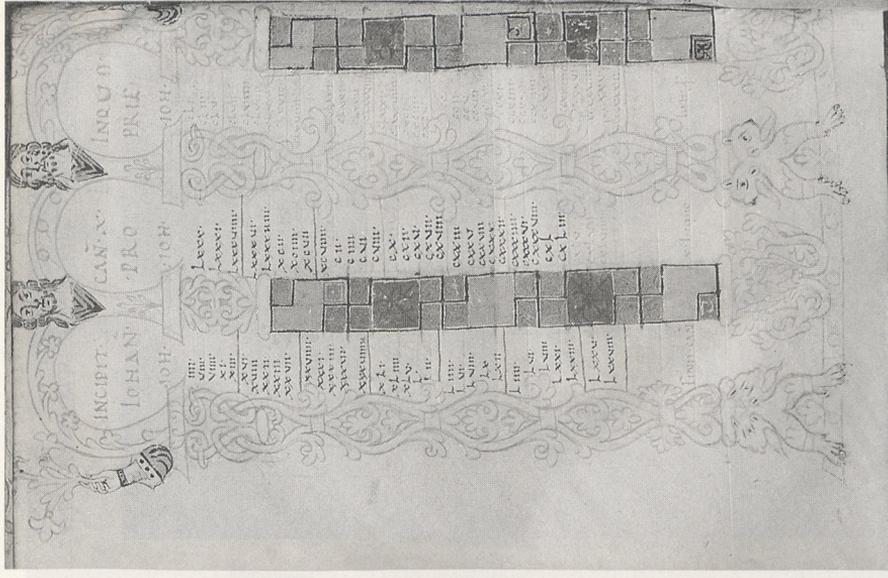


Abb. 9b Trier, Priesterseminar, Hs. 106 (Evangeliar), fol. 9<sup>v</sup> (Bibliothek)



Abb. 10a Naturns, St. Prokulus, Nordwand. Erste und zweite Figur von Westen mit (bei der 2. Figur teilweise abgenommener) jüngerer Übermalung (Denkmalamt Bozen)

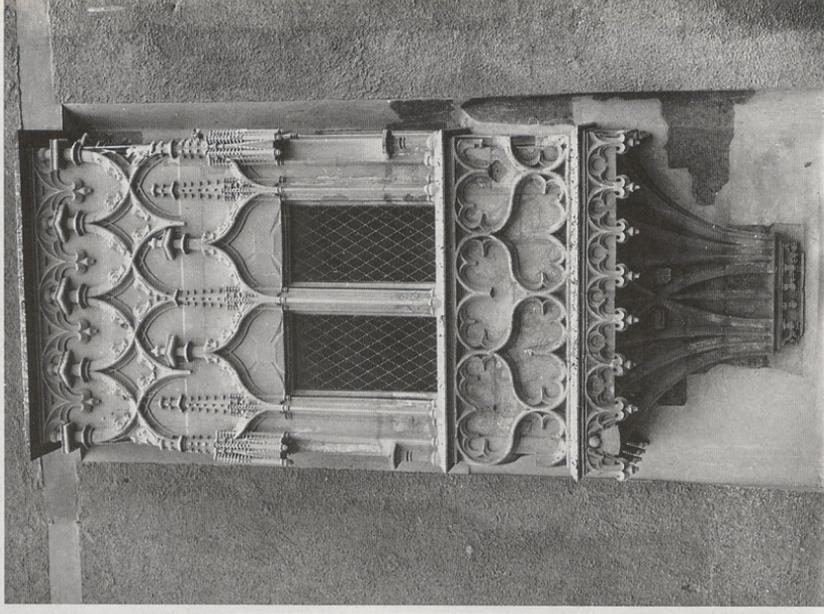


Abb. 10b Sikklos (H), Schloß, rekonstruierter gotischer Erker

stilistischer Zusammenhänge, die trotz erkennbar neuer Einflüsse bei den Langhausmalereien auf eine gemeinsame Tradition verweisen. Zudem versichert die Restauratorin, keinerlei Hinweise auf eine der erhaltenen Ausmalung vorausgehende Fassung des Raumes beobachtet zu haben (ob Staub- oder Rußablagerungen unter der Putzschicht Hinweise auf einen längeren unverputzten Zustand geben — wie unlängst bei der ottonischen Ausmalung von Reichenau-Oberzell — war offenbar nicht feststellbar). Schließlich gibt zu denken, daß der vom Chorverputz unterschiedene Putz der Schiffswände in Farbigkeit und Zusammensetzung mit dem des einzigen nachgewiesenen vorgotischen Altares übereinstimmen soll (der gegenwärtige datiert aus dem 14. Jahrhundert: S. 34), bei einer zeitlichen Unterscheidung der beiden Ausstattungsphasen also kein der Schrankenperiode zugehöriger Altar nachweisbar wäre. Um widersprüchliche Befunde dieser Art wirklich zu klären, wäre wohl eine intensivere Zusammenarbeit von Restaurator und Ausgräber gefordert gewesen. Mit den vorgelegten „Ergebnissen“ ist an dieser Stelle noch keine Evidenz zu gewinnen.

Zu den geklärten Punkten gehört, daß die Übermalungen der Figuren der Nordwand als Kalkmalerei auf einer dünnen Kalktünche sitzen, doch hätte man gerne genauer erfahren, inwieweit sie sich „in Stil und Pigment (!) von den älteren stark (!) unterscheiden“ (S. 164; diese überraschende Mitteilung wünschte man sich durch eine vergleichende Analyse der Pigmente belegt). Einen Eindruck von der optischen Wirkung vermittelt am besten die zweite Figur von Westen, bei der die Übermalung zum Teil abgenommen (linkes Knie), zum Teil belassen wurde (*Abb. 10a*; vgl. *Abb. S. 219, 222 f.*). Die Faltenzeichnung mag bei den Seccomalereien etwas kleinteiliger und trockener ausfallen, grundsätzliche Neuerungen, die über die — technisch bedingte — pastosere Wirkung hinausgehen, vermag ich nicht auszumachen. Aus ikonographischer Sicht scheint es sich um den Versuch zu handeln, die — noch nicht befriedigend gedeutete — Reihe von Heiligen um eine Figur zu erweitern (das könnte erklären, warum angeblich an keiner der anderen Wände vergleichbare Spuren einer Übermalung feststellbar waren).

Bei den restauratorischen und naturwissenschaftlichen Erläuterungen vermißt man jedoch nicht nur eine eingehendere Gegenüberstellung der Hauptphase mit dieser Übermalung, sondern auch mit den S. 234 abgebildeten ergrabenen Fragmenten, von denen man daher zunächst nur sagen kann, daß sie motivisch von dem sonst bekannten Bestand abweichen.

Gravierender noch, weil nicht mehr nachzuholen, sind unpräzise oder unzureichend dokumentierte Beobachtungen zum Baubestand. Mit Bedauern nimmt man die Klage Hans Nothdurfters zur Kenntnis, von der Beobachtung und Dokumentation der restauratorischen Untersuchungen ausgeschlossen worden zu sein (Vorwort, S. 14). Daß derlei bei einem mit so viel Aufwand und Energie betriebenen Projekt der Denkmalpflege möglich ist, scheint zunächst kaum glaublich. Und doch stellte sich vor Ort heraus, daß nicht etwa „nur“ die im Vorwort erwähnten „Brandspuren an den Wänden“ und die „originalen Balkenlöcher“, die die Restauratorin beobachtet haben will, nicht dokumentiert wurden, auch für einen bauhistorisch so bedeutenden Fund wie zwei der ursprünglichen Türöffnung zuzuweisende Tuffsteine in der Südwand bleibt man, da der Bauforscher ausgesperrt war, auf die mündlichen Mitteilungen der Restauratorin ange-

wiesen. Soviel zünftige Selbstherrlichkeit müßte von der Denkmalbehörde in Zukunft unbedingt unterbunden werden. An anderen Objekten dieses Ranges hat sich dafür das Modell einer die Maßnahmen begleitenden Gutachterkommission aus Restauratoren, Kunsthistorikern und Naturwissenschaftlern bestens bewährt, nicht nur z. B. beim Aachener Karlsschrein, sondern gerade auch bei Wandmalereien: So werden etwa im Fall der Lorscher Torhalle durch eine derzeit jährlich tagende „große“ Kommission Vorgaben für die weiteren restauratorischen Maßnahmen getroffen, deren Ausführung von einer „kleinen“ Kommission aus zwei oder drei einschlägig erfahrenen Restauratoren und Denkmalpflegern in kürzeren Abständen begleitet wird. — Bei aller Dankbarkeit für die großzügige Einladung des Denkmalamtes Bozen wird man den Eindruck nicht los, daß dies auch für Naturns noch wichtiger gewesen wäre als der groß angelegte Convegno nach Abschluß der Untersuchungen. Zweifellos hätte nämlich bei solchem Vorgehen auch vermieden werden können, daß die Arbeiten an einer Wand, der Südwand, abgeschlossen werden, ohne die Fragen, die der Befund an der Nordwand stellt, noch recht zu kennen. Untersuchungen an Hand von Probefeldern an allen Wänden und die Diskussion der daraus sich ergebenden Fragestellungen hätten der eigentlichen Restaurierung unbedingt vorangehen müssen.

Dies gilt auch für die Untersuchungen zur Maltechnik, die mit gutem Grund normalerweise Bestandteil der Voruntersuchungen sind. Hier wurde Oskar Emmenegger erst nach Abschluß der Restaurierung beigezogen — wenigstens noch rechtzeitig für die Publikation, der dieser kompetent vorgetragene Abschnitt sehr zugute kommt (S. 235—246). Denn was hätte man mit einem Restaurierungsbericht anfangen sollen, der unter der Überschrift „Verwendete Pigmente“ lakonisch mitteilt „schwarz und rot, schwarz und grün, rötliches Braun“ (Serra di Cassano, S. 163). Auch sonst verstärkt die Lektüre dieses Beitrags die Vorbehalte, die man nach der Diskussion der Befunde gegenüber der Zuverlässigkeit und Tragfähigkeit der restauratorischen Untersuchungsergebnisse verspürte. So vermißt man eine schlüssige Argumentation für die ambitiöse Mitteilung, die in Technik und Farbigkeit verschiedenen Malereien (Triumphbogen und Schiff) unterschieden sich auch in der Zeit ihrer Entstehung (S. 163; vgl. oben), hätte dafür vorzugsweise auch auf die Rubrik „Künstler: Wahrscheinlich beeinflusst von der Buchmalerei irischer Mönche“ (*ebd.*) in einem Restaurierungsbericht verzichtet. Man vermißt die Dokumentation von Probeschnitten zum Aufbau der Malschichten und hätte dafür gerne die Beschreibung „ausdrucksstarke(r) Köpfe“ (S. 163) und „Verwundung“ ausdrückender Gesichter (S. 164) entbehrt.

Vor allem aber vermißt man nicht nur ein Foto (ein Versehen, wie Helmut Stampfer entschuldigte), sondern auch eine Untersuchung der in der Fensternische der Südwand überlieferten Laibungsmalerei (*Abb. 8b*), die Rasmø 1981 als gleichzeitig mit den übrigen Malereien beschrieben und dabei mit Ranken des Drogo-Sakramentars in Paris (um 850—55) und der Tuotilo-Tafeln in St. Gallen (um 900) verglichen hat (*Karolingische Kunst in Südtirol*, Bozen 1981, S. 17 und 40). Das hätte stutzig machen müssen im Hinblick auf die nunmehr vorgeschlagene Datierung des gesamten Zyklus in das 7. Jahrhundert. Denn anders als die in ihrer ornamentalen Stilisierung isolierten Figuren und die mit stilistischen Kriterien kaum faßbaren geometrischen Ornamente erlauben die gemalten Ranken eher eine Einordnung an Hand des überlieferten Vergleichsmaterials. Das

Problem konnte vielleicht unterschätzt werden, weil die von Rasmø zitierten Vergleiche nicht sehr geschickt gewählt waren. Tatsächlich haben die Naturnser Ranken mit dem in Form und Duktus abweichenden Akanthus der Metzger Handschrift oder des St. Galler Elfenbeins wenig zu tun. Besser vergleichbare Formen finden sich jedoch durchaus im Reichenau-Sankt Galler Kunstkreis seit dem ausgehenden 9. Jahrhundert, im Berner Prudentius etwa (Ellen J. Beer, in: *Florilegium Sangallense. Fs. für Johannes Duft zum 65. Geburtstag*, St. Gallen — Sigmaringen 1980, S. 15—70, Abb. 2, 3, 10) und im Sakramentar für St. Alban im Mainzer Priesterseminar (Abb. 9a).

Vor allem in den Initialen des Mainzer Sakramentars, die zum älteren, einer St. Galler Zweigschule des ausgehenden 9. Jahrhunderts zugewiesenen Teil der Hs. gehören, erkennt man ähnlich konstruierte Rankenbäumchen wieder, mit zentralem Stamm und sich vielfältig teilenden und verjüngenden, auch in sich verschlungenen und schließlich zum Stamm zurückkehrenden Rankensträngen. Den Endmotiven, dicklichen Knospen und bevorzugt dreiteiligen Blattformen fehlt freilich in Naturns die kleinteilig gekrauste Kontur, wie sich die Laibungsmalerei denn überhaupt durch eine gewisse Großzügigkeit und auch Unregelmäßigkeit in der Behandlung der Einzelformen von den Miniaturen unterscheidet. Auch sind manche Details einfach zu schlecht erhalten, um unmittelbare Parallelen — falls in der Buchmalerei mit solchen zu rechnen wäre — benennen zu können; eventuelle Modellierungen und Blattstrukturen sind nach dem Verlust der oberen Farbschichten ohnehin nicht mehr nachvollziehbar.

So kommt man letztlich doch auch auf diesem Weg wohl kaum zu einer präzisen Datierung. Dennoch wird man angesichts der Form und des Dukthus der Ranken festhalten dürfen, daß diese Art floralen Dekors im vorkarolingischen Material gänzlich fehlt und auch in karolingischer Zeit nicht vor dem mittleren 9. Jahrhundert (Tours) begegnet. Die ungewöhnlich asymmetrischen Elemente sprechen dabei, selbst wenn sie vielleicht durch das unregelmäßig trapezförmige Laibungsfeld begünstigt sein mögen, sogar für einen noch späteren Ansatz, ganz am Ende der Epoche oder auch noch im früheren 10. Jahrhundert, da z. B. die birnenförmig aufgequollenen Enden im obersten Abschnitt der Naturnser Ranke eher noch an Formen des 10. Jahrhunderts erinnern (z. B. Trier, Priesterseminar, Hs. 106, fol. 9<sup>v</sup>: Abb. 9b). Diese Beispiele mögen in groben Zügen das Umfeld definieren, das zur Erklärung des Laibungsmotivs in Naturns nötig ist, und man sollte sie im Auge haben, wenn man nach den ergänzenden Untersuchungen der Südwand, die Stampfer schon angekündigt hat, die Datierung der Naturnser Fresken erneut diskutiert. Spätestens wenn sich bei diesem Nachtermin die Zusammengehörigkeit der Fensterlaibung mit den übrigen Malereien im Schiff nachweisen lassen sollte, wird man die Frühdatierung wieder aufgeben müssen.

So sind im Augenblick noch viele wichtige Fragen offengeblieben, und man könnte fragen, ob die Publikation nicht zu früh erschienen ist. Dem ist entgegenzuhalten, daß die ausführliche Dokumentation der Grabungsbefunde wie des gesamten Freskenbestandes (einschließlich der Bearbeitung der hier nicht thematisierten gotischen Malereien durch Waltraud Kofler Engl) über alle Datierungskontroversen hinweg ihren Stellenwert behalten wird. Selbst der Restaurierungsbericht wird, der unzureichenden Durchdringung der relevanten Fragestellungen zum Trotz, durch seine Gegenüberstellung von Aufnahmen des Vorzustandes und der restaurierten Malereien zu einem nützlichen Ar-

beitsinstrument werden. Um den gegenwärtig erfreulichen Zustand der Malereien auch längerfristig zu sichern und einer erneuten Durchfeuchtung des Mauerwerks durch das Spritzwasser der benachbarten Obstplantagen vorzubeugen, ist der Erwerb des umgebenden Geländes durch die Gemeinde in Aussicht genommen. — Bleibt zu hoffen, daß die gebotenen Nachuntersuchungen noch durchführbar sein werden. Auf ihre Veröffentlichung darf man gespannt sein.

Matthias Exner

## Denkmalpflege

### UNGARISCHE DENKMALPFLEGE AM SCHEIDEWEGE!

(mit fünf Abbildungen)

Die Denkmalpflege ist ohne Zweifel einer derjenigen Zweige ungarischer Kultur, der in den vergangenen 45 Jahren eine eindeutig positive Bilanz aufzuweisen hat. Ihre Verdienste wurden auf internationaler Ebene anerkannt, nicht zuletzt durch Auszeichnungen der bedeutendsten Denkmalpfleger mit Preisen (Herderpreise an D. Dercsényi, L. Geró, G. Entz) und verschiedene Ehrentitel für mustergültige Leistungen (etwa Europapreise für die Stadtsanierungen von Sopron und Győr, Aufnahme der Denkmälerensembles von Buda und Hollókö in die Liste des „Welterbes“ u. a.). Die rege Teilnahme der ungarischen Denkmalpfleger an den internationalen Fachorganisationen besonders seit 1964, der Vorbereitung der Charta von Venedig, und 1972, als ICOMOS in Budapest tagte, ist ebenfalls ein Zeichen der Anerkennung und zugleich eine günstige Vorbedingung für die Beachtung ungarischer Ergebnisse und Methoden außerhalb des Landes.

In Reaktion darauf wurden auch kritische Stimmen laut, welche die Eigenart der Denkmalpflege in Ungarn oft prägnanter charakterisiert haben als ihre Selbstdarstellungen, und die viel zu einer kritischen Auseinandersetzung mit ihren Methoden und ihrer Geschichtsauffassung beigetragen haben. Diese Kritik wiederum gab zu einer Apologie Anlaß, in der M. Horler (Bilan critique des restaurations des monuments hongrois, *Acta Historiae Artium* XXX, 1984, S. 357 ff., darin Überblick über die einschlägigen Veröffentlichungen) ihre methodischen Ansätze in bisher unübertroffen klarer und folgerichtiger Form dargelegt hat. Diese Studie nahm einen seit langem fallengelassenen Faden wieder auf: denjenigen der regelmäßigen Arbeitsberichte, die vor allem in den älteren Jahrgängen derselben fremdsprachigen Zeitschrift für Information und Publizität gesorgt hatten: D. Dercsényi, La tutela dei monumenti dopo la liberazione, *AHA* II, 1954, S. 99 ff., sowie *ebd.* XIV, 1966, S. 1 ff.; *Acta Technica* 1970, S. 299 ff.; Les cent ans de la protection des monuments en Hongrie, *AHA* XVIII, 1972, S. 3 ff.; G. Entz, La tutela dei monumenti negli ultimi tre anni, *AHA* V, 1957, S. 297 ff. Solche Veröffentlichungen und ihre Zugänglichkeit in fremden Sprachen gehörten wesentlich zu dem seit den 50er Jahren entwickelten Konzept ungarischer Denkmalpflege, ebenso wie selbständige Publikationen, welche die Gegenwartspraxis in eine historische Tradition einzubetten bestrebt waren (s. etwa D. Dercsényi, *Monuments de Hongrie, leur sauvegarde,*