Die Wandgemälde von St. Prokulus in Naturns*)

Von Siegfried Beyschlag, Erlangen

In dem Kirchlein St. Prokulus zu Naturns im Untervintschgau (Burggrafenamt von Meran) wurden 1913 Wandgemälde entdeckt und 1923 bloßgelegt, die für die Kenntnis des frühesten Deutschtums in Südtirol von wesentlicher Bedeutung sind. Sie lagen unter zweifacher Schicht verborgen: unter einer Reihe gotischer Wandgemälde des 14. Jahrhunderts, die ihrerseits unter weißem Kalk schliefen. Damit sind jene untersten Fresken als älter als die gotischen erwiesen; doch auch die romanische Stilperiode scheidet von vornherein aus; ihre große Zahl tirolischer Wandgemälde entbehrt jeder Gemeinsamkeit mit St. Prokulus¹⁾. Der (orientierte) Kirchenbau selbst deutet schon auf höheres Alter: sein romanischer Turm zeigt sich als späterer Anbau; das denkbar einfache Schiff, etwa 5:5 Meter im Geviert, mit ehemaligem Eingang an der südlichen Längswand, einem kleinen viereckigen Fenster, dessen Holzladen durch Vermauerung erhalten geblieben ist, mit breitgespanntem Triumphbogen, stellt sich an Altertümlichkeit zu dem Kirchlein St. Benedikt in Mals im Obervintschgau, das durch seine karolingischen Wandgemälde für das 9. Jahrhundert gesichert ist. Noch eindeutiger spricht für diese Zeitspanne der obere Bildabschluß des Presbyteriums: er ist ein Schlingbandornament vorkarolingischer Art.

Mit dieser vorläufigen Festlegung rückt St. Prokulus mitten in den Fragenkreis um die Entstehung der jungen mittelalterlichen Kunst, bei der großen Seltenheit solch früher Wandgemälde von doppeltem Gewicht; zugleich bestimmt sein Ort in dem sich kreuzenden Hin und Her jener Kulturströme auch die Zugehörigkeit der geistigen Kultur Südtirols, ob sie bereits in den germanisch-mittelalterlichen Kreis einbezogen war oder noch unmittelbar zur Antike des Südens gehörte.

Der Bildinhalt der Wandgemälde ist noch nicht ins Letzte enträtselt. Am Ansprechendsten sieht man in dem Mittelteil der Südwand die Flucht des Apostels Paulus aus Damaskus, wie er an Seilen von der Stadtmauer herab-

*) Der Aufsatz wurde bereits im Sommer 1937 abgeschlossen; sein Erscheinen ist jedoch durch die Zeitverhältnisse verhindert worden. Seitdem hinzugetretene Forschungsergebnisse sind berücksichtigt. Nun sei er Otto Stolz, dem verdienten Erforscher des gleichen Kulturraumes, verehrend dargebracht.

¹⁾ Siehe Joseph Garber, Die romanischen Wandgemälde Tirols (Wien 1928), S. 44.

gelassen wird. In der rechten Gruppe mit ihren auf Paulus weisenden Gebärden könnte man dann seine Bedränger und Spötter verkörpert sehen, vielleicht als Gegensatz gedacht zur linken Gruppe (Frauen darstellend), die, womöglich als christliche Kultgemeinde, in ehrfürchtiger Haltung dem Altar zuschreitet. Die Nordwand zeigt eine Reihe nimbiierter Gestalten mit einem Engel dicht am Presbyterium; aus dem schlechten Zustand ist inhaltlich nur eine wiederholte hinweisende Bewegung zum Altar sicher zu erkennen, dadurch immerhin mit der Frauengruppe der Südwand korrespondierend. An der westlichen Schmalseite zieht, halb durch eine später eingebrochene Türe zerstört, eine Rinderherde mit Hund und zwei Hirten von links nach rechts. Im ganzen zeigt der Zyklus eine durchgehende Ausrichtung zum Altarraum hin, der von fliegenden Engeln mit Kreuzstäben flankiert wird; am Scheitel des Triumphbogens erscheint die segnende „Hand Gottes“ aus dem Schlingbandornament.

Äußerst fremdartig ist der Stil; das Rätselraten um ihn war auch im Anfang groß. Er stellt sich dar als voller Gegensatz zu aller naturnahen Kunst, als weitgehende zeichnerisch-schematische Auflösung des Räumlichen ins Flächig-Ornamentale. Die Dinge stehen in keiner Umwelt, weder auf einem Boden noch vor einer Tiefe, die „Mauer von Damaskus“ schwebt als Rahmen unbestimmbar im Leeren, Paulus sinkt ins Bodenlose, seine Hände greifen nicht um die Seile, sondern an ihnen vorbei. Die Menschen sind keine gefühlten Körper, sondern wie bunte Scherenschnitte an die Wand geklebt; ihre Gliedmaßen sind nur Umriß, ihre Gesichter, im gleichen Wechsel von vorn oder leicht schräg gedreht, fast ohne Binnenzeichnung nur mit den notwendigsten Strichen; ihre Gewänder konzentrische Wulsten und Kreise, deren Aufgabe mehr die Aufteilung einer Fläche in geometrische Muster als die Sichtbarmachung einer anatomischen Gestalt zu sein scheint. Dem gleichen Gesetz untersteht die Farbgebung: sie modelliert nicht durch einen Übergang der Töne ineinander, sondern schafft ebenfalls nur Fläche, indem die Farben unvermischt nebeneinanderstehen, zumeist als eine Reihe von einzelnen Farbstrichen, von Schwarz, Rot, Gelb, Weiß, Blau und Grün. Aber wie im ganzen der Geist eines einheitlichen, streng gewahrten Kunstwillens von ausgeprägter Richtung herrscht und nicht etwa eine form- und zeitlose Primitivität, so ist auch die Verteilung der Palette voll Sinn: die irdischen Gestalten der Wände, am stärksten die rein weltliche Hirtenszene der Westseite, sind in vorwiegend warmen, satten Farben, Gelb-Rot, in breitem Flächenaufstrich gehalten, dagegen die fliegenden Engel des Triumphbogens, die Geisterwelt um den Altar, weitaus unsinnlicher, durchsichtiger, in Grün, Weiß, Schwarz und wenig Rot. Auch der anscheinend stilistische Unterschied der Engel zu den übrigen Figuren, ihre stärkere Körperlosigkeit und Ornamentierung, kann gewollt sein: die jenseitigen Wesen in abstrakterer Darstellung; die ganze Abstufung entspricht überdies dem Bewegungsrhythmus zum Altar hin²⁾.

²⁾ Diese sinnvolle Verteilung widerspricht der Annahme Gerolas, daß zwei Phasen oder Hände zu unterscheiden seien, Dedalo S. 422 (siehe unten). Selbst wenn man zwei Meister gelten lassen will — wie dies nunmehr auch Emmerich Schaffran, *Die Kunst der Langobarden in Italien* (Jena 1941), S. 136, vorträgt — so arbeiteten sie jedenfalls gleichzeitig und nach gemeinsamem Plan.

Der erste Erforscher der Prokulus-Fresken, Joseph Garber³⁾, hat darum mit vollem Recht die Bilder auch vom karolingischen Stil, wie ihn gerade in nächster Nähe Mals und Münster in Graubünden verkörpern, entschieden abgerückt. Er sucht den Schlüssel für Naturns vielmehr in jener, aller illusionistischen spätantiken wie karolingischen Kunst zu äußerst entgegengesetzten Richtung, in der irischen Buchmalerei⁴⁾, in der das Stilempfinden des vorgeschichtlichen Nordens am ungebrochensten innerhalb des Vorkarolingischen Gestalt gewonnen hat⁵⁾. Die Brücke sieht er in St. Gallen, als dessen Filiale er Naturns betrachtet, und in dessen irischen Codices des späteren 8. Jahrhunderts, vor allem im Codex 51. Der Vergleich, den er mit diesem durchführt, ist in der Tat zunächst bestechend, vor allem bei der Figur des Paulus. Denn diese irische Kunst der Figurendarstellung ist ja die folgerichtig ins Letzte durchgeführte Umsetzung des plastischen Körpers in eine ornamental-geometrisch aufgeteilte Fläche, bis in viele Einzelheiten, der Gesichtszeichnung, der Gewandfaltung, mit St. Prokulus übereinstimmend. Dieser Eindruck verstärkt sich noch eher, wenn man über Garber hinaus die Bücher der Insel selbst heranzieht, etwa das Book of Kells, zu dem vor allem die Farbgebung stimmt, und in dessen Marienbild die Engel ähnliche Kreuzstäbe tragen wie in Naturns; auch die Komposition der Engel um die thronende Maria gleicht stark der Anordnung und Stellung der Naturnser um den Altarraum (wo ursprünglich wohl auch vier vorhanden waren)⁶⁾. Die Ausführung der Naturnser Engel im besonderen ähnelt wiederum am stärksten den Gestalten der Paulusbriefe in Würzburg mit gleicher, halbmondförmiger Gewandzeichnung⁷⁾. So hat denn Garbers Bestimmung, daß in St. Prokulus „die Nachwirkungen des irischen Stiles noch deutlich vorliegen“⁸⁾, allgemein Annahme gefunden⁹⁾. Jedoch diese Bestimmung ist trotz allem Überzeugenden keine endgültige; sie hat nur den Wert eines vorläufigen Ausgangs. Sie behält nur so lange ihre Richtigkeit, als man das Irische als den typischsten Vertreter der vorkarolingischen Kunst gemeinsam mit Naturns der antik-modernen Haltung gegenüberstellt; dann gehören beide zusammen. Sobald man aber innerhalb des vorkarolingischen Bereiches vergleicht, erscheinen wesentliche Unterschiede, erscheint Naturns nicht in demselben hohen Grade mehr „unantik“ wie irische

³⁾ Zuletzt und abschließend: Die romanischen Wandgemälde S. 18 u. 5. Das Schrifttum über St. Prokulus bis 1930 verzeichnet August Kleeberg-Hochnaturns im Schlern XI, S. 340f. Vgl. außerdem dessen aufschlußreichen Forschungsbericht „Die neueren Forschungsergebnisse über die Naturnser Prokuluskirche“, ebenda XV (1934), S. 561 ff.

⁴⁾ Außer bei Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen (Berlin 1916), handlich herausgegeben von Kurt Pfister, Irische Buchmalerei, Nordeuropa und Christentum in der Kunst des frühen Mittelalters (Potsdam 1927).

⁵⁾ Vgl. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I (1930), S. 59.

⁶⁾ Vgl. Garber, a. a. O., S. 42.

⁷⁾ Vgl. Kingsley Porter, The Crosses and Culture of Ireland (New Haven 1931), S. 77.

⁸⁾ Garber, a. a. O., S. 18.

⁹⁾ Siehe Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I (1930), S. 356; Julius Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II (Potsdam 1930), S. 47f.; Joseph Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz I (Frauenfeld und Leipzig 1936), S. 73. — Nach Abschluß des Aufsatzes erschien Jos. Zykan, Die karolingisch-vorromanische Malerei in Österreich, bei Karl Ginhart, Die bildende Kunst in Österreich, Bd. II (Baden bei Wien 1937), S. 46–48. Zykan sieht in Naturns sowohl irische wie damit wesensverwandte bodenständige (d. i. bayerische) Kunst. Siehe auch unten.

Malerei. Auch Garber hat dies erkannt: Er sieht in Naturns eine „zweite formbestimmende Komponente tätig: die Berührung mit der Antike“. Sie ist „erst im Anfangsstadium ihres Wirkens und löst nur ganz leise die gebundenen schematischen Formen“¹⁰⁾. Das äußerliche, aber zugleich unleugbare Zeichen dafür ist der perspektivisch gedachte Bandmäander, der an Stelle des Schlingbandes des Presbyteriums die Schiffswände in doppelter Reihe säumt.

Damit ist die weitere Aufgabe gestellt: der Art und Herkunft dieser antiken Abwandlung des Irischen ist nachzugehen; hieran entscheidet sich dann auch die kulturelle Zugehörigkeit von Naturns.

An diese Frage ging der erste italienische Prokulus-Forscher heran, Giuseppe Gerola, der die Freilegung der Fresken besorgt hat¹¹⁾. Gerola bezweifelt die irische These und die Herkunft aus St. Gallen überhaupt: einmal, weil dort genaue ikonographische Vorlagen nicht erweisbar seien, zum andern, weil die künstlerische Grundidee der Iren, die Stilisierung bis zur letzten Konsequenz, bei St. Prokulus entweder überhaupt unbekannt oder zum mindesten nicht verstanden sei. Es bleibe nur die Möglichkeit eines Lokalmalers mit Vorlagen festländischer Entstehung von mehr oder weniger irischer oder englischer Beeinflussung, so daß also in Naturns das Insulare nur aus zweiter Hand stamme. Als Beispiele solcher „zweiten Hand“ nennt Gerola das Cutbercht-Evangeliar, das Trierer Evangeliar der Echternach-Gruppe, den Codex Aureus in Stockholm (also Handschriften rein angelsächsischen Stils!), merowingische wie Autun 3 und das Sakramentar von Gellone (die gar nichts mit Insularem zu tun haben), die Homilie des Chrysostomus und die vorhin genannten Paulusbriefe in Würzburg (die wieder rein irisch sind)¹²⁾. Eine genauere Bestimmung von Naturns sei unmöglich, da es zusammen mit den (karolingischen) Fresken von Mals und Münster räumlich wie zeitlich weitem isoliert sei; weil einzelne prägnante Züge auch später immer wieder auftraten (wie die konzentrischen Faltenwürfe; auch die Haltung der linken Südwandgruppe begegne vom Byzantinischen bis zur Ottonischen Kunst)¹³⁾; und weil ein ganzer Komplex zusammenstimmender Umstände nötig sei, der eben gerade fehle. Immerhin widersprechen die historischen, ikonographischen, technischen und stilistischen Elemente von Naturns nicht der Zeit des 8. Jahrhunderts, was noch andere Vergleiche, wie etwa zwischen den Engeln der Apsiswand und den Seraphim des (langobardischen) Altars des Pemmo in Cividale zeigten. Jüngere Datierung wäre sogar ein Unrecht gegen den Maler¹⁴⁾.

¹⁰⁾ A. a. O., S. 45.

¹¹⁾ Giuseppe Gerola, *Gli affreschi di Naturno, Dedalo, rassegna d'arte* (Milano-Roma) VI (1925/26), S. 415 ff.

¹²⁾ Vgl. Albert Boeckler, *Abendländische Miniaturen* (Berlin und Leipzig 1930) an den einschlägigen Stellen. — Gerola, a. a. O., S. 430 ff.

¹³⁾ A. a. O., S. 436. Der Hinweis, daß Mäander und Flechtband sich auch in koptischen Kapellen zu Bavit finden, gibt nichts ab für die tatsächliche Herkunft dieser Zierformen in Naturns; unmittelbare Bekanntschaft des „Lokalmalers“ mit Ägypten wird Gerola ja kaum vermuten wollen. Das gleiche gilt für seine Gegenüberstellung der Naturnser Viehherde mit solchen in Pharaonengräbern (S. 434). Was ist damit genützt?

¹⁴⁾ A. a. O., S. 438.

Positiv ist bis hierher die Erweiterung des Vergleichsmaterials über Garber hinaus auf fast den gesamten Umkreis vorkarolingischer Kunst. Hier hätte auch der richtige Weg und der „Komplex zusammenstimmender Umstände“ gefunden werden können, wenn sich Gerola dabei nicht nur auf allgemeine Hinweise beschränkt hätte. Diese ergeben lediglich eine unbestimmte Verwandtschaft mit allen Gruppen der Periode, und das bedingt allerdings den Verzicht auf jede genauere Zuteilung zu einer von diesen. So ist der Gewinn nur eine erneute Bestätigung der tatsächlich vorkarolingischen Art von Naturns, die man zwischen den Zeilen findet. Denn Gerola selbst zieht freilich eine andere Schlußfolgerung aus seinem negativen Ergebnis, die, sogar an seiner eigenen Darstellung gemessen, sehr verblüffend wirkt: „Was immer an roher Darstellung (in Naturns) ... erscheine, gewisse Hauptmerkmale (*certe teste*), zurückgeführt auf eine äußerste Einfachheit der Linie, jedoch nicht ohne Wucht, erinnern noch in ihrem Ganzen an die ununterbrochene römische Tradition. Und ein Sohn der Römer ... war gewiß dieser Künstler. Sprosse eines Landes, das die Romanità tief gefühlt hatte, wo die romanische Sprache (*la lingua Romancia*) Triumphe gefeiert allenthalben auf den Lippen des Volkes. Herzlich verbunden den Ländern des Südens ... stellt er sich dar als einer der interessantesten Typen jener treuen Wächter der Latinität zu Füßen der Alpen, die von Deutschland trennen“¹⁵).

Abgesehen von dem Mißverstehen der inneren Form von St. Prokulus und dem Widerspruch zu seinen eigenen Worten (die eine „genauere Bestimmung“ gerade in Abrede stellen) bleibt Gerola für diese Behauptung römischer Tradition oder einer örtlichen Malschule im Vintschgau allerdings jeglichen Beweis schuldig. Die historische Unmöglichkeit seiner Aufstellung wird überdies der Fortgang der Untersuchung zur Genüge dartun. Antonio Morassi¹⁶) läßt denn auch den autochthonen Ursprung für Naturns wieder fallen und verteidigt gegenüber Gerola die unmittelbare Abhängigkeit von irischen Vorlagen über den Weg von St. Gallen; der „äußerste Gegensatz“ zur hellenisch-lateinischen Welt ist ihm bewußt. Nur versucht er, wenigstens die romanische Abstammung des Malers zu halten, freilich nur durch Wiederholung von Gerolas Behauptung¹⁷). Unmittelbare spätrömische Züge will er in der „Grandiosität“ der Figuren, ihrer Physiognomie, im klassischen Mäander sehen. Es ist ihm entgangen, daß all dies über den Norden in den Alpenraum gelangt, worüber später. Zur Klärung der offenen Fragen führen weder Gerola noch Morassi weiter.

Es ist vielmehr zu prüfen, wo sonst im vorkarolingischen Raum eine ähnliche Abwandlung des Irischen durch Antikes erscheint. Zu diesem Zweck ist das Trennende in Naturns gegenüber irischer Menschendarstellung schärfer zu erfassen.

Dies Trennende liegt einmal in der Zeichnung der einzelnen Gestalt. Die Umrißlinie der Gliedmaßen ist großzügiger und schwungvoller; während die Hände bei den Iren, auch im Codex 51, von einer zerbrechlichen Zierlich-

¹⁵) Ebenda.

¹⁶) Antonio Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina (La libreria dello stato o. J., 1934)*, S. 16ff.

¹⁷) A. a. O., S. 22/23, Anm. 12.

keit sind, nur wie behutsam ihre Gegenstände fassen, haben die Naturnser eine größere Derbe und Beweglichkeit und bilden, trotz ihrer Derbheit, z. B. in der rechten Gruppe der Südwand eine geradezu redende Gebärde. Diese Hand dort ist nicht mehr stumme Form, sondern Ausdruck. Dem entspricht eine merkliche Auflockerung der gesamten Körperhaltung. Sogar Paulus, der Kronzeuge irischer Verwandtschaft, sitzt freier in seiner Schaukel als selbst die Gestalten des Book of Kells auf ihren Thronen. Daraus ergibt sich zum Teil ein weicherer Fall der Gewandung um den Körper (Frauen der Südwand, Hirten, Nordwand), der hier und da, an Schulter- und Halspartien, sich schon etwas merklicher durchspüren läßt. Zur Frontalstellung der Figuren gesellt sich die Drehung in die Schräge, also in die Bildtiefe, die von den Iren vermieden wird. Das ist nicht nur der Unterschied des Freskos zur Miniature (den Gantner, a. a. O., allein sieht), der Ire ist im Prinzip kalligraphischer als der Naturnser Maler. Das zeigt noch deutlicher die Gruppenbildung und ihre Bewegung. Eine solche Komposition eines Menschenhaufens wie in der rechten Gruppe der Südwand begegnet nicht im Irischen. Dort, wie im „Jüngsten Gericht“ des Codex 51 oder in der „Versuchung Christi“ im Book of Kells bleibt die Menschenmenge, genau wie die einzelne Gestalt, eine flächig in eintönigem Rhythmus geteilte Wand von erstarrter, bewegungsloser Ruhe. In Naturns dagegen ist der deutliche Versuch einer Tiefenwirkung erkennbar: in der Staffelung der drei ersten Köpfe von links schräg hintereinander¹⁸⁾ und in dem energischen Rhythmus der wechselnden Kopfhaltung. Dieser schafft außerdem wirkliche Bewegung, eine, an Irischem gemessen, erregte Lebendigkeit. Auch die linke Gruppe der Südwand zeigt Bewegung, feierliches Schreiten in charakteristisch leicht vorgebeugter Körperhaltung; nicht zu vergessen die Hirten der Westwand, wo man beim rechten fast von einem Steigen sprechen könnte. Alles das fehlt bei den Iren. Es bedeutet nichts anderes als eine Durchbrechung des reinen Flächenstiles. Während Irland in seiner ganzen Entwicklung Körper und Raum zielbewußt umzwingt in die ornamental gegliederte Fläche¹⁹⁾, ringt ihr der Naturnser Maler umgekehrt wieder die ersten Spuren von Plastik und Tiefe ab. Das ist als wesentlicher Unterschied zu werten, es ist in der Tat eine „antikere“ Haltung. Es liegt noch ein zweiter, nicht minder wichtiger darin verborgen: die Änderung des geistigen Ausdrucks. In Gesicht und Gebärde sind die irischen Figuren wie tot; es sind Wesen jenseits aller menschlichen Leidenschaft, Götterbilder ohne jede Beziehung zu ihrer Umwelt²⁰⁾. Jedoch die Menschen der Naturnser Südwand sind erfüllt von starker seelischer Spannung. Zwischen ihnen herrscht eine innere Beziehung, ihr Ausdruck von Gesicht und Gebärde zeigt Willen und Anteilnahme am Geschehen; der Blick der seitwärtsgerichteten schwarzen Augen ist voll Leben, er „trifft“, während der der Iren ins Wesenlose entgleitet, selbst wo er zeichnerisch den Naturnsern gleicht. Kein größerer Unterschied als zwischen der inneren Bewegung der Paulusszene und dem „Jüng-

¹⁸⁾ Diese ist Garber entgangen; er zählt nur 6 Figuren, a. a. O., S. 39; ebenso Gerola, a. a. O., S. 420, und Morassi, a. a. O., S. 12. Eine siebente steckt jedoch, fast ganz zerstört, hinter der zweiten Figur von links mit gleicher Kopfhaltung der ersten und dritten, d. h. nunmehr vierten. Dadurch ergibt sich die genannte dreifache Staffelung.

¹⁹⁾ Vgl. A. Boeckler, *Abendl. Miniatur*, S. 15ff.

²⁰⁾ Vgl. K. Pfister, *Ir. Buchmal.*, S. 19.

sten Gericht", von dessen ungeheurem, aufwühlendem Vorgang auch nicht eine Spur ausgedrückt ist. Auch die seelische „Fläche“ der Iren setzt Naturns in die Tiefe um. Beides: die veränderte Raum- und Seelenhaltung machen es daher unmöglich, Naturns als noch auf „irischer Grundlage fußend“²¹⁾ anzusprechen²²⁾.

Garber war ganz nahe an der Lösung des Rätsels. In zwei Sätzen erwähnt er, daß „die Umgestaltung der irischen Vorbilder (in Naturns) in ganz ähnlicher Weise“ erfolgt sei, „wie es die Angelsachsen mit der irischen Kunst im Norden machten“; er führt sogar das „Kuthbertbuch“ dabei namentlich an²³⁾. Aber die historische Linie, die in der Tat von Altengland nach dem Alpenraum führt, hat er nicht gesehen, und so blieb er zur Erklärung der antiken Komponente in Naturns in Vermutungen über eine St. Galler Entwicklung hängen, die keine Bestätigung finden²⁴⁾.

Denn Naturns ist in seiner Grundhaltung mit angelsächsischer statt irischer Kunst verwandt.

Die angelsächsische Buchkunst des 8. Jahrhunderts ist der künstlerische Niederschlag des Ringens der wesentlich romfreien irischen Kirche mit der römischen um die Macht in England. Es endet mit dem Sieg von Rom auf der Synode von Whitby 664, in dessen Gefolge der antike Formenschatz in England Eingang fand. Trotzdem blieben die irischen Kultur- und Kunsteinflüsse noch bis ins 8. Jahrhundert vor allem in Nordengland wirksam. Die schöpferische Kraft des Angelsaxentums vereinigte nun diese äußersten Gegensätze der beiden Stile zu einer Synthese von erstaunlich selbständiger Art, wobei — für die Menschendarstellung — in die irische ornamentale Umformung des Körpers Plastik und Tiefe hineingetragen werden wie bei Prokulus. Die in Naturns zunächst nur erschlossene Verbindung des Irischen mit Antikem erscheint so in Altengland als eine historische Gegebenheit²⁵⁾.

Die größte Ähnlichkeit von Naturns besteht innerhalb des Angelsächsischen zu der italo-sächsischen Richtung des Cutbercht-Evangeliiars (das also schon Garber und außerdem Gerola genannt haben, nur ohne den Kern dabei zu treffen). Hier vor allem herrscht das gleiche Ringen um den plastisch gefühlten Körper, beinahe mit dem gleichen Versagen in der genauen anatomischen Lösung²⁶⁾. Die Gewandfalten, die hier, im Gegensatz zu den Iren, deutlich einen runden Körper nachzeichnen wollen, sitzen wie in Naturns doch an vielen Stellen „falsch“, das heißt, sie bleiben dort noch im Ornamentalen haften. Dabei ist ihre zeichnerische Technik der gebogenen, kurzen Striche der Naturnser Übung sehr verwandt, viel entsprechender jedenfalls als die Schlingband-

²¹⁾ Garber, a. a. O., S. 18.

²²⁾ Soweit hat also Gerola recht.

²³⁾ Garber, a. a. O., S. 18. Nur befindet sich das Cutbercht-Evangeliar nicht in London, sondern in Wien.

²⁴⁾ Vgl. unten S. 34. Auch Zykan, a. a. O., S. 52, sieht Ähnlichkeiten zum Cutbercht, ohne Folgerungen daraus zu ziehen.

²⁵⁾ Hierüber besonders Suse Pfeilstücker, *Spätantikes und germanisches Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst nach lateinischen und altenglischen Schriftquellen*. Kunstwissenschaftliche Studien XIX (Berlin 1936); dazu Verfasser im *Anz. f. dt. Altertum* 56 (1937), S. 186 ff.

²⁶⁾ Dem Urteil Zykans, a. a. O., S. 51, plastische Wirkung werde in keiner Weise versucht, kann ich mich in dieser Form nicht anschließen.

Kleidung des Codex 51, auf die Garber und Gantner²⁷⁾ den Nachdruck legen. Die Gewandung wirkt dadurch bei Cutbercht wie Prokulus „stofflicher“ als in der irischen Weise; ihre weite Faltigkeit entspricht nicht nur den südlichen Vorbildern, sondern auch angelsächsischer Tracht²⁸⁾, vor allem bei den Hirten in Naturns; außerdem haben beide auch die gleichen orangegelben Farbtöne. Die Mittel nun, wie Cutbercht über die irische Weise hinauszugelangen sucht, sind ebenfalls die gleichen wie in Naturns: der Körper wird lockerer, beweglicher in die Tiefe gestellt. Diese Evangelisten „sitzen“ wirklich mit dem Gewicht ihres Körpers; der Grad der Naturnähe gleicht etwa dem der Schreitbewegungen bei Prokulus. Die Figuren werden ebenfalls gern in die Schräge gedreht, ihre Gliedmaßen haben genau dieselbe zügige Struktur. Durch den Cutbercht erkennt man, daß diese Malweise in Naturns nicht allein auf Kosten der größeren Freskotechnik gesetzt werden darf²⁹⁾; sie beruht auf anderer Auffassung als bei den Iren. Ganz wesentlich aber ist eine Einzelheit in der Gesichtszeichnung: Cutbercht wie Naturns haben hier einen ersten Ansatz zu plastischer Modellierung, und zwar durch Aufsetzen von ungefähr dreieckigen (ziegelroten)³⁰⁾ Farbflecken unterhalb der Augen, die ich bei keinem Iren kenne; hier bleiben die Gesichter glatte Flächen³¹⁾. Das Ergebnis für den Cutbercht aus all diesen Zügen sind Gestalten von wahrhaft innerer Wucht³²⁾, und setzt man noch den ebenfalls gern schräg gedrehten bohrenden Blick in eins mit Naturns, so hat man auch das gleiche seelische Gespanntsein, dieselbe „fast erschreckende Vergeistigung“³³⁾ des Ausdrucks. Diese aber ist nun nicht auf Cutbercht und Naturns allein beschränkt, sie begegnet z. B. ebenso auf den Buchdeckeln von Genoels-Elderen (siehe unten), sogar in dem westfränkischen Autun 3 und nicht weniger bei dem karolingischen Christus des Evangeliars aus Lorsch im Vatikan. Sie ist eine Gemeinsamkeit der jungen nordisch-deutschen Kunst gegenüber der Antike und eines der ersten Anzeichen der germanischen Durchseelung der schönen Form des Südens. Und Naturns hat ganz eindeutig daran Anteil.

Der angelsächsische Kunstschatz bietet aber noch zwei Vergleichsmöglichkeiten außerhalb der Buchkunst. Die eine liefert der sogenannte Holzarg des St. Cuthbert von 698. Auf ihm befinden sich figürliche Darstellungen in einfacher Schnitzarbeit (wohl in Zusammenhang mit der hiberno-sächsischen Malschule in Lindisfarne)³⁴⁾, deren Engel in Umriß, Nimbus, Flügeln, Binnenzeichnung der fast runden Köpfe starke Ähnlichkeit mit den Naturnser Engeln aufweisen. Damit liegt auch für diese „irischste“ Gruppe von Naturns zumindest teilweise eine Parallele vor; zumindest der Nachweis einer ähnlich mit einfachsten Mitteln arbeitenden Technik.

²⁷⁾ Garber, a. a. O., S. 45; Gantner, a. a. O., S. 73.

²⁸⁾ Pfeilstücker, a. a. O., S. 235.

²⁹⁾ Gantner, a. a. O.

³⁰⁾ Swarzenski (siehe unten), S. 5, für Cutbercht (und Cod. Millenarius, siehe unten).

³¹⁾ Die Wangentupfen der Würzburger Paulusbriefe (Kreuzigung) und des Cod. 60 in St. Gallen lassen sich nicht damit vergleichen. Geometrisch genaue „Dreieckschatten“ hat das (ags.) Evangeliar in Trier (Domschatz) 61.

³²⁾ Was Gerola und Morassi, a. a. O., als „römische Größe“ an Naturns empfinden, das ist genau die Menschendarstellung im Cutbercht. Zykan will darin sogar die derbe, wuchtige Art des bayerischen Stammes erkennen, siehe unten.

³³⁾ Pfeilstücker, a. a. O., S. 154, über Cutbercht.

³⁴⁾ Pfeilstücker, a. a. O., S. 129.

Das Überraschendste aber ist das Vorhandensein von wirklichen Fresken in angelsächsischem Stil. Sie befinden sich in S. Miguel di Tarrasa in Katalonien und wurden 1928 durch Charles L. Kuhn veröffentlicht³⁵). Er beschreibt sie wie folgt: „Der Stil der Fresken ist unzweifelhaft englisch³⁶). Die Ältesten (oder Apostel) haben genau dieselbe Stellung wie der Evangelist Matthäus in dem Cutbercht-Evangeliar und dem Codex Millenarius (siehe unten). Sogar die orangen und gelben Farbtöne des Cutbercht-Evangeliars haben das Fresko stark beeinflußt. Die kurzen und gleichlaufend gebogenen Falten der Tarrasanischen Gewandungen sind völlig übereinstimmend mit den der Evangelisten im Lindisfarner Evangelienbuch ... Ein weiteres auffallendes Beispiel für insularen Einfluß auf die festländische Wandmalerei ist in der Kirche des heiligen Prokulus zu Naturns entdeckt worden. Die hier angewandte umrißhafte Malweise gleicht in mancher Hinsicht dem Stile von Tarrasa, doch dürfte dies wohl mehr auf eine gemeinsame Inspirationsquelle als auf einen unmittelbaren Zusammenhang zurückzuführen sein“³⁷).

Damit ruht die Stilbestimmung von Naturns auf fester Grundlage. Kuhn nennt für Tarrasa die gleichen Gemeinsamkeiten, wie sie zwischen Prokulus und Cutbercht aufgefunden wurden. Eigens zu betonen ist nur noch, daß ebenso die Zeichnung der Gliedmaßen und die Schrägstellung der Figuren gegeben ist wie ihr gespannter, ausdrucksvoller Blick von gleicher technischer Ausführung. Nicht nur die Malweise, sondern auch die seelische Durchdringung dieser Menschen ist dieselbe. Auch auf die ikonographische Gemeinsamkeit mit der Naturnser Nordwand: Reihenstellung von Figuren, sei hingewiesen. Somit ist zu sagen: die Abwandlung des irischen Stils in Naturns zur Antike hin gleicht der angelsächsischen Form der vorkarolingischen Kunst.

Natürlich sind auch Unterschiede zum Cutbercht und zu Tarrasa nicht zu leugnen. Sie sind einerseits darin zu sehen, daß vieles in Naturns hinter den Angelsachsen zurückbleibt, „irischer“ wirkt, wie Paulus in seiner absoluten Flächigkeit (hier war auch die ikonographische Aufgabe besonders schwierig, vielleicht ohne direktes Vorbild) und die Engel mit ihrer Verflüchtigung alles Körperhaften³⁸). Doch auch die angelsächsische Kunst ist hierin nicht gleichmäßig; es gibt in ihr Antikeres (Codex Amiatinus, Codex Aureus) und Irisch-Nordischeres (Lindisfarne) als das Cutbercht-Evangeliar. Anderes in Naturns hingegen wirkt wieder fortschrittlicher zum Karolingischen als die englischen Verwandten. Das ist die Gruppenbildung und ihr Bewegungsrhythmus, dem zum Teil etwas Expressionistisches anhaftet, wie es karolingische und ottonische Kunst zeigen kann. Gerola hat ja auch eine Linie vom Byzantinischen zu ottonischer Renaissance für die linke Gruppe der

³⁵) Charles L. Kuhn, Notes on some Spanish frescoes, Art Studies (New York 1928), S. 123 ff.; nochmals in Romanesque frescoes of Catalonia (Cambridge Mass. 1930), S. 9 ff.

³⁶) „anglo-irish“ in Romanesque frescoes. — Morassi, a. a. O., S. 18 und folgend Gantner, a. a. O., S. 73 und 79, bezeichnen S. Miguel trotz Kuhns deutlichen Worten und Beispielen als nach irischen Vorbildern gearbeitet und verlieren dadurch die richtige Spur.

³⁷) Kuhn kennt übrigens Prokulus nur aus Gerolas Aufsatz. Vgl. außerdem Kingsley Porter, The crosses and culture of Ireland (Newhaven 1931), S. 77. Darüber auch Kleberg, Schlern XV, S. 569 f.

³⁸) Doch siehe dazu oben S. 24.

Südwand angedeutet³⁹⁾. Das Fehlen von insularen Entsprechungen liegt zum Teil ohne Zweifel in den ikonographischen Gegebenheiten des uns Überlieferten, das zumeist auf Evangelistenbilder beschränkt ist⁴⁰⁾. Immerhin kann man wenigstens auf den Gregorianischen Codex in Cambridge verweisen, der perspektivisch gebaute Menschenhaufen kennt, sei er nun römischer Import oder heimische Kopie⁴¹⁾. Nachdem angelsächsischer Stil in seiner einen Wurzel unmittelbar auf der Antike beruht, können auch (vielleicht nur zufällig) nicht auf der Insel selbst bezeugte ikonographische Entlehnungen stattgefunden haben, ohne daß das angelsächsische Stilprinzip deswegen verlassen wäre; siehe dazu weiteres unten S. 31. Jedenfalls, näher an Naturns kommt nichts Bekanntes heran als Cutbercht und Tarrasa. Wir kennen ja auch von der Freskenkunst jener Zeiten weiter nichts, vor allem nicht die Breite der Variationsmöglichkeiten innerhalb desselben Stils. Das Entscheidende bei der Einordnung sind weniger die einzelnen Übereinstimmungen als vielmehr die geistige Haltung des Künstlers, der Wille zu einer bestimmten Art der Menschen-darstellung, und dieser ist bei St. Prokulus nicht mehr irisches, er ist noch nicht karolingisch, sondern er ist im wesentlichen dem Angelsächsischen parallel.

Zu diesem stilistischen Gleichlauf kommen historische Beziehungen. Bekanntlich brachte die angelsächsische Mission des 8. Jahrhunderts nicht nur die Botschaft Christi ins Innere Deutschlands, sondern auch die Kulturgüter der Insel und darunter ihre Bücher zu liturgischen und gelehrten Zwecken. Es ist nun eine klare Bestätigung des bisher Gesagten, daß unter diesen eingeführten Büchern sich gerade das Cutbercht-Evangeliar befindet, und zwar gelangt es in nächste Nähe von Naturns, nämlich nach Salzburg⁴²⁾. Es wird sogar die Meinung vertreten, daß es überhaupt erst dort entstanden sei, geschrieben von Mönchen wohl insularer Herkunft⁴³⁾. Es fand in Salzburg⁴⁴⁾ Nachahmung im sogenannten Codex Millenarius (heute in Kremsmünster), der weitgehende Übereinstimmungen mit dem Cutbercht besitzt, so daß er vielfach als dessen freie Kopie angesprochen wird. Er zeigt aber andererseits genauere ikonographische Wiedergabe der antiken Vorlage des Cutbercht⁴⁵⁾, so daß er doch mit einer gewissen Selbständigkeit neben dem Cutbercht steht⁴⁶⁾. (Im übrigen hat er nicht insulare, sondern karolingische Schrift.) Jedenfalls, der Codex Millenarius beweist, daß das angelsächsische Kunstschaffen von deutschen Händen aufgenommen⁴⁷⁾, ja noch mehr, daß seine Synthese des Irischen und Antiken vielleicht sogar eigenständig zum Antiken (und Heimischen) hin fortgesetzt wurde. Das paßt nun gerade zu Naturns, dessen einer Unterschied zum Cutbercht und zu Tarrasa ja in einer stärkeren Ausprägung von Antikem beruht.

³⁹⁾ Gerola, a. a. O., S. 436f.

⁴⁰⁾ Von Wandgemälden ist ja auf der Insel nichts erhalten, nur die Kunde ihres Vorhandenseins, siehe Pfeilstücker, a. a. O., S. 140.

⁴¹⁾ Pfeilstücker, a. a. O., S. 148.

⁴²⁾ Siehe dazu G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei von den Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils (Leipzig 1913).

⁴³⁾ So Zykan, a. a. O., S. 51.

⁴⁴⁾ Oder eher in Kremsmünster selbst: Zykan, S. 53.

⁴⁵⁾ A. Boeckler, Abendl. Miniatur, S. 21.

⁴⁶⁾ Er zeige noch volkstümlichere Art als das Cutbercht-Evangeliar, urteilt Zykan, S. 53.

⁴⁷⁾ „Eine förmliche Bilderschule in den Ostalpen“, K. Porter, a. a. O., S. 77.

Zudem findet sich noch mehr Vergleichbares im Alpenraum. Die St. Galler Bibliothek besitzt das sogenannte Gelasianische Sakramentar (Cod. Sang. 348), das zwar keinen Bildschmuck aufweist, aber seinem Schriftcharakter nach von Zimmermann⁴⁸⁾ als südenglisch bezeichnet wurde (also wie Cutbercht); andere dagegen sehen in ihm ein Werk örtlicher Entstehung, sei es Chur, St. Gallen oder Reichenau⁴⁹⁾. Auch hier also ein Schwanken der Beurteilung (wie beim Codex Millenarius) zwischen enger Bindung an das Insulare und einer größeren Freiheit ihm gegenüber. Das gleiche liegt bei dem sogenannten Churer Reliquiar vor, einer Arbeit der Metallkunst. Seine Zuteilung schwankt zwischen langobardischem und wieder angelsächsischem Stil⁵⁰⁾, wobei die jüngsten Ansichten die nordische Beziehung stärker stützen⁵¹⁾ oder zumindest die germanischen Elemente der Heimat, des fränkisch-alemannischen Kreises, der irischen Schule St. Gallens betonen⁵²⁾. Auch beim Tassilo-Kelch nimmt J. Baum⁵³⁾ angelsächsischen Einfluß an; dazu besteht enge Stilverwandschaft wieder zum Codex Millenarius, so daß auch für den Tassilo-Kelch an Entstehung in Salzburg gedacht werden darf. Nicht minder ist die Ähnlichkeit mit Naturns unverkennbar.

Bei aller Behutsamkeit wird hier im ganzen doch ein Gemeinsames des deutschen Alpenraumes spürbar. Er zeigt durchweg in der Grundhaltung dieser vorkarolingischen Gruppen angelsächsische Züge, in die andere Elemente sich einlagern: Reste des Irischen, Langobardisches, neue antikere Haltung, und dabei ein gewisses Maß eigener Verarbeitung, worin man bodenständige Züge erblicken kann⁵⁴⁾. Damit gehören die Kunstwerke dieses Raumes keiner der einzelnen Stilformen ganz eindeutig mehr an, sie scheinen wie zwischen ihnen zu stehen, bald rückschrittlicher, bald neuer als sie. Gleiches zeigt auch die Literaturgeschichte jener Zeit: Starke Ströme dringen aus dem Langobardenreich über die Alpen und helfen deutschsprachige Wissenschaft und Dichtung zu begründen, selbst der althochdeutsche Sprachwandel kann von dort Anstöße empfangen haben. Die Weitergabe erfolgt dann unter eigenständiger Formung durch den deutschen Süden⁵⁵⁾.

In diesen kulturellen Rahmen seines geographischen Raumes gliedert sich die stilistische Form von Naturns ohne Zwang ein. Die gewisse unausgeglichene Spannung im einzelnen, um die Achse des Angelsächsischen schwankend,

⁴⁸⁾ Vorkaroling. Miniaturen, S. 101.

⁴⁹⁾ Siehe Gantner, a. a. O., S. 82.

⁵⁰⁾ Als angelsächsisch Zimmermann, a. a. O., S. 23, als langobardisch z. B. bei Herm. Schmitz, Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland (München 1924), S. 76, und bei Schaffran, Kunst der Langobarden, S. 121.

⁵¹⁾ Vgl. Konrad Escher, Die Münster von Schaffhausen, Chur, St. Gallen (Frauenfeld und Leipzig 1932), S. 85.

⁵²⁾ Gantner, a. a. O., S. 63.

⁵³⁾ J. Baum, a. a. O., S. 46. Dazu Alois Riegl, Kunstgewerbe des frühen Mittelalters (Wien 1923), S. 53 ff.

⁵⁴⁾ Diese betont vor allem Zykan, indem er auf eine gleiche Wesensart volkstümlicher Kunst des bairisch-österreichischen Stammes, der bäuerlichen Hinterglasmalerei, mit Prokulus und Cutbercht hinweist, a. a. O., S. 48. Vgl. auch unten van Marle.

⁵⁵⁾ Vgl. dazu Georg Baesecke, Der deutsche Abrogans und die Anfänge des deutschen Schrifttums (Halle 1930). Das ahd. Hildebrandslied wird langobardischen Ursprungs und von dort im 8. Jh. zunächst nach Baiern gewandert sein: Baesecke, Das Hildebrandslied (Halle 1945), S. 45 ff.

ist damit nichts Vereinzelttes, sondern sie darf auf Rechnung der eigengearteten Haltung des zentralen Alpenraumes gesetzt werden. Man muß sogar in diesem Zusammenhang noch eine weitere Linie aufgreifen, nämlich die Frage nach einem möglichen direkten Einfluß langobardischer Kunst auf Prokulus vor allem bei der geographischen und politischen Nachbarschaft (siehe unten). Gelöst kann diese Frage noch nicht werden; dazu ist das Problem der langobardischen Figurendarstellung noch zu wenig geklärt, vor allem sind die trennenden Stileigenschaften von der außerordentlich nahestehenden Cutbercht-Richtung noch nicht scharf genug erfaßt. Es ist sogar die Meinung angedeutet worden, daß beide, langobardische Kunst und Cutbercht im Verein mit anderen Handschriftengruppen des Festlandes auf einer gemeinsamen mitteleuropäischen Kunsttradition aus germanischer Wurzel fußten⁵⁶⁾. In Frage für Naturns kämen vor allem die langobardischen Werke in Cividale⁵⁷⁾ (obwohl sie mir weniger verwandt erscheinen als Cutbercht und Tarrasa) und die Elfenbeindeckel von Genoels — Elderen in Brüssel (mit stärkeren Anklängen an Naturns); diese insbesondere sind zur Zeit in ihrer Zuteilung noch stark umstritten⁵⁸⁾. In dieser Richtung liegt meines Erachtens die Hauptaufgabe der weiteren Prokulus-Forschung⁵⁹⁾.

Selbst wenn sich sicherer langobardischer Einfluß einmal erweisen sollte, so würde er die Stellung von Naturns im Kunstkreis des alpenländischen Gebietes nur bestätigen, und außerdem vollzöge er sich nicht weniger als der angelsächsische im Kulturraum des fränkischen Reiches und seiner Kirche. Davon unten. Trotz dieser offenen Frage ist es daher doch möglich, auch den engeren örtlichen Zusammenhängen um Naturns und den historischen Trägern seiner Kunst nahezukommen. Richard Heuberger und Otto Stolz haben hierfür die politischen und siedlungsgeschichtlichen Verhältnisse Südtirols bereits weitgehend geklärt. Aus ihren Darstellungen hebe ich die maßgebenden Tatsachen heraus⁶⁰⁾.

In der Zeit des späteren 8. und beginnenden 9. Jahrhunderts saßen bis südlich von Bozen und, wechselnd, etschauwärts am nördlichen Ufer bis ins

⁵⁶⁾ Siehe van Marle in *Mededeelingen van het Historisch Instituut te Rome*, 2. Teil, 2. Druck (1932), S. 80ff., bes. S. 103f. Dies trifft sich also mit der Bodenständigkeit, die Zykan meint, siehe oben.

⁵⁷⁾ Vgl. auch den Hinweis Gerolas oben S. 24.

⁵⁸⁾ Van Marle, a. a. O., S. 99, hält sie für langobardisch, Pfeilstücker, a. a. O., S. 132f. für angelsächsisch; beider Begründungen halten sich etwa die Wage. Nach J. Baum, S. 51, sind sie fränkischen Ursprungs mit insularem Einschlag, stilistisch dem Lindisfarne-Evangeliar vergleichbar.

⁵⁹⁾ Einen Versuch, St. Prokulus als langobardisch zu erweisen, unternahm 1939 Emmerich Schaffran in dem Aufsatz „Die ältesten erhaltenen germanischen Wandmalereien, die Fresken in Naturns“, *Germanenerbe* 4, S. 201ff., ebenso in seiner „Kunst der Langobarden“ von 1941, S. 130 u. 135ff., doch ohne durchschlagende Überzeugungskraft, da die eben doch ähnlicheren Bilder des Cutbercht, Millenarius und in Tarrasa nicht beachtet werden. Allerdings weist Schaffran 1941 dazu auch auf „andere Nordströme über Brenner und Reschen“ als Komponenten der langobardischen und der Naturnser Kunst hin (a. a. O., S. 135), womit er sich also meinem Standpunkt in etwas nähert.

⁶⁰⁾ Richard Heuberger, *Rätien im Altertum und Frühmittelalter*, Bd. 1 (Innsbruck 1932); Otto Stolz, *Die Ausbreitung des Deutschtums in Südtirol im Licht der Urkunden*, Bd. 3 und 4. — Eine übersichtliche Zusammenfassung aus beiden Werken gibt auch Kleeberg, a. a. O., *Schlern* XV, S. 563ff.; *Literatur* außerdem noch bei Matthias Insam, *Der Lautstand des Burggrafenamtes von Meran* (Leipzig 1936), S. 2ff.

Meraner Becken die Baiern; auf der südlichen Seite bis zur Talstufe der Töll die Langobarden⁶¹). Der Vintschgau selbst gehörte seit ältesten Zeiten zu Churrätien und stand (seit dem 6. Jahrhundert) unter fränkischer Oberhoheit⁶²). Für den östlichsten Teil, vielleicht mit Naturns, könnte auch eine kurze langobardische Beherrschung in Frage kommen⁶³). Als Träger der Kunst von St. Prokulus stehen somit zwei Gruppen zur Erwägung: die germanische Herren- und Siedlerschicht und die Bevölkerung Churrätien und des Vintschgaus. Das sind damals noch die Räter, sie sprechen das aus dem Vulgärlatein entwickelte Rätoromanische oder Ladinische, ein selbständiger Zweig der romanischen Sprachfamilie. Aber es ist zu beachten, daß die Romanisierung dieses Volkes erst sehr spät und nur oberflächlich erfolgt ist. Die alte Romanisierung der Kaiserzeit machte südlich von Bozen bei Eppan halt, das eigentliche Rätien behielt vorerst seine vorrömische Sprache. Erst unmittelbar vor dem Einfall der Baiern haben flüchtende Provinzialen Churrätien romanisiert. Diese Flüchtlinge kamen im wesentlichen von Norden, von der schwäbisch-bayerischen Hochebene; von den Grenzprovinzen her also erhielt Rätien sein Romanisch. Hintennach rückten Alemannen, Baiern und Franken; vollendet wurde die Romanisierung erst unter fränkischer Herrschaft, im Schutz der Kirche⁶⁴). Bedenkt man noch, daß es sich bei den Rättern überhaupt um ein ausgesprochenes Bauern- und Hirtenvolk handelt, das von Natur aus zäh an uralten Überlieferungen festhält, dann schwindet die Möglichkeit, den antiken Strang in St. Prokulus aus dem Romanentum der Naturnser Bevölkerung erklären zu wollen, doch sehr. Selbst im Wirtschaftlichen ging aller Anstoß und Fortschritt um diese Zeit bereits vom deutschen Norden aus, alle vorwärtstragenden Kräfte stammten von dort; das Rätertum selbst verhielt sich passiv⁶⁵). So bleibt kein Raum in diesem Land für eine altrömische Kunsttradition, die so fest hätte wurzeln können, daß sie noch nach zwei bis drei Jahrhunderten einen fremdartigen nordischen Stil aus eigener Kraft hätte antik umformen können. Gerolas Aufstellungen verlieren allein schon hierdurch an Wahrscheinlichkeit.

Zudem: Mit dem Einbruch der Franken erlischt in Gallien plastische Menschendarstellung; mit dem 6. Jahrhundert bricht im nördlichen Italien die antike Kunsttradition ab mit der Besetzung durch die Langobarden⁶⁶). Seitdem ist der Alpenraum abgeschnitten von der Hochkultur des alten Rom — noch bevor also seine Romanisierung überhaupt beendet war. Nur was Kirche und fränkischer Staat von jener übernehmen, das lebt weiter, im Raum der Kirche und nicht eines bestimmten Volkstums⁶⁷). Die kirchliche Zugehörigkeit

⁶¹) Heuberger, a. a. O., S. 208, 287f.; Riezler, Geschichte Bayerns, Bd. 1, S. 112.

⁶²) Heuberger, a. a. O., S. 136ff.

⁶³) Heuberger, a. a. O., S. 29, 210 u. ö. O. Stolz, a. a. O., Bd. 3, S. 101ff., und Bd. 4, S. 2, widerspricht mit guten Gründen der Zugehörigkeit des unteren Vintschgaus (im mittelalterlichen Sinne) zur Lombardei um 830; vielmehr ergebe sich aus Urkunden des 9. und 10. Jhs. mit ziemlicher Sicherheit, daß damals der Vintschgau zum Deutschen Reich im engeren Sinne gehört habe.

⁶⁴) Heuberger, a. a. O., S. 73f., 140.

⁶⁵) O. Stolz, a. a. O., Bd. 3, S. 121f.

⁶⁶) Vgl. H. Schmitz, Kunst des Mittelalters, S. 71 und 77.

⁶⁷) Vgl. für die Schweiz (und damit die Churer Diözese) über die Bedeutung der Klöster Ernst Gagliardi, Geschichte der Schweiz, I (Zürich 1934), S. 77ff.

entscheidet daher noch mehr für den kulturellen Einfluß im Etschland als die sich erst allmählich festigenden politischen Zuständigkeiten. Und kirchlich liegen die Verhältnisse ganz klar: Die Etsch bis zur Mündung der Passer bei Meran gehörte ohne Unterbrechung zum Bistum Chur und damit unmittelbar zur fränkisch-deutschen Kirche. 773 war Chur zudem von Karl dem Großen dem Reich straff eingegliedert worden⁶⁸⁾, 800 wurde das Bistum von Mailand gelöst und Mainz unterstellt⁶⁹⁾, 805/06 folgte die Grafschaftsverwaltung⁷⁰⁾. Damit heben sich aus dem politischen Hin und Her zwei feste Stränge heraus, die das Dauernde darstellen und die allein die Möglichkeit auch künstlerischen Schaffens auf tun: die Kirche des fränkischen Reiches, Karls des Großen, die Erbin der angelsächsischen Mission, kann allein die Trägerin von Naturns gewesen sein.

Als kirchliche Kulturzentren erscheinen hierbei über Chur St. Gallen und andererseits Salzburg. Nach St. Gallen weist zunächst die engere kirchliche Beziehung der churrätischen Provinz, weisen schon von früher Garbers Vermutungen über den irischen Einfluß. Aber so gut hier der Hinweis durch die irische Bibliothek des Klosters begründet war, für angelsächsische Vorlagen versagt St. Gallen. Seine Malschule zeichnet sich zwar ebenfalls durch eine weitgehende Selbständigkeit aus, indem sie im 9. Jahrhundert aus vorkarolingischen Zierformen ohne nennenswerten Anstoß von außen einen modernen karolingischen Stil entwickelt. Das würde also immerhin zu Naturns und seinem Kreis passen. Aber gerade das Figürliche bleibt wesentlich unselbständiger, meist direkte Nachahmung spätantiker Vorlagen. Und vor allem: die angelsächsische Zwischenstufe ist für die Kunstgeschichte des Klosters nicht erweisbar⁷¹⁾. Umgekehrt sind für Salzburg die direkten Vorbilder angelsächsischen Stils im Cutbercht und Codex Millenarius vorhanden. Dazu gesellt sich eine auffallende Parallele für das 12. und folgende Jahrhundert: Wart Arslan⁷²⁾ stellt für „alle hauptsächlichen romanischen Denkmäler“ des oberen Etschtales und von Trient enge Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei mit Salzburg als gebenden Teil fest. In diesen rund 300 Jahren, die St. Prokulus nun von der romanischen Periode trennen, vollzog sich gerade die weitere völlige Durchdringung des Landes durch den bayerischen Stamm: Schon im 8. Jahrhundert besaß Freising im Untervintschgau und Vorderpasseier ausgedehnten Grundbesitz⁷³⁾; sein Bischof Arbeo, einer der Begründer deutscher Wissenschaft, war aus Mais bei Meran gebürtig, und er rechnete sich selbst zum bayerischen Stamm; das Naturns benachbarte Bistum Brixen wurde Salzburg als Erzdiözese unterstellt; Baiern waren es schließlich, die sich als Siedler in den Vintschgau und damit nach Naturns hinaufschoben, nicht Alemannen⁷⁴⁾. Was also vom 12. Jahrhundert an in klarer Faßbarkeit an künstlerischen Zusammen-

⁶⁸⁾ Heuberger, a. a. O., S. 139.

⁶⁹⁾ O. Stolz, a. a. O., Bd. 4, S. 1, nicht 843, wie Gerola, a. a. O., S. 417, angibt.

⁷⁰⁾ Heuberger, a. a. O., S. 139.

⁷¹⁾ Vgl. dazu Adolf Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9.—11. Jh. (Leipzig 1912); auch Gantner, a. a. O., S. 79 ff.

⁷²⁾ Wart Arslan, Cenni sulle relazioni tra la pittura romanica d'oltralpe e alto atesina, Studi trentini di scienze storiche XV (Trient 1934), S. 317 ff., bes. S. 328 f.

⁷³⁾ O. Stolz, a. a. O., Bd. 4, S. 12.

⁷⁴⁾ Alemannischer Einfluß ist heute nur im Obervintschgau, vom Inntal her, bemerkbar.

hängen Südtirols mit Salzburg zutagetritt, das kann immerhin bei diesen kulturellen Gegebenheiten schon um 800 in Naturns seinen Beginn gefunden haben⁷⁵).

Eine endgültige Entscheidung zwischen St. Gallen oder Salzburg kann natürlich trotzdem noch nicht gefällt werden. Immerhin, durch eine dieser Kulturstätten sind alle Stilformen gegangen (allenfalls auch langobardische), die in Naturns sich finden, dort sind sie vereinigt und umgewandelt worden. Und selbst wenn der Künstler ein Ortsansässiger von Naturns, ein Räter gewesen wäre (so unwahrscheinlich dies auch ist), so müßte er zum mindesten in einem dieser Klöster gelernt haben, so stünde er doch unter dem Einfluß der fränkisch-deutschen Kultur — und das ist das Entscheidende. Jedoch für St. Gallen und erst recht für Salzburg sind nur Deutsche und Angelsachsen (in St. Gallen auch Schotten) als Insassen bekannt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist darum in dem Maler von St. Prokulus ein Deutscher zu sehen, ein Mann, der die lingua theodisca als Muttersprache gesprochen hat und nicht die lingua romancia⁷⁶).

Doch diese Zuteilung an die beiden Kulturzentren des deutschen Südens genügt noch nicht völlig. In beiden findet das Auftreten des antiken Mäanders inmitten der vorkarolingischen Kunst von Naturns keine Erklärung. Den Weg zeigen hier das benachbarte Mals im Obervintschgau und Münster in Graubünden. Beide weisen an ihren Wänden den gleichen Mäander auf, Mals nur in perspektivisch vollendeterer Ausführung⁷⁷). Nun gehören die Wandgemälde von Mals und Münster dem karolingischen Stil an. Ihre Entstehung wird spätestens in die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts gesetzt; von J. Baum⁷⁸) schon in die Frühzeit des 9. Jahrhunderts, vielleicht um 805, also noch zu Lebzeiten Karls. Wesentlich ist nun, daß beide Kirchen unmittelbare Beziehungen zum karolingischen Kaiserhaus aufweisen: Mals zeigt einen karolingischen Hofmann als noch lebenden Stifter, Münster war bis 881 im Besitz des Hauses selbst⁷⁹). Es liegt daher äußerst nahe, diese Wandgemälde in an sich entlegener Gegend auf unmittelbare Anregung der Grundherren, also des kaiserlichen Hauses zurückzuführen und die Stilverwandschaft der beiden Kirchen mit frühchristlichen Fresken in Italien⁸⁰) auf die Vermittlung der karolingischen Renaissance zu setzen, was an sich das Natürlichste ist. Damit gewinnt es aber viel für sich, den gleichen karolingischen Mäander in Naturns ebenfalls aus gleicher Anregung entstanden zu denken, und damit die dortigen Gemälde überhaupt. Ein solch persönlicher Anstoß durch die Träger des neuen Kulturwillens im Reich würde auch das Rätsel beseitigen, wie Wandgemälde mit menschlichen Darstellungen, ungewohnt den germanischen Siedlern⁸¹) und

⁷⁵) Zykan will ja überhaupt in St. Prokulus „vielleicht schon gut bayerische Kunst fassen“, S. 48.

⁷⁶) Diese Schlußfolgerung ist die natürliche aus den gegebenen Verhältnissen. Die Behauptung romanischer Abstammung kann erst Gewicht beanspruchen, wenn sie zwingende Beweise erbringt. Das ist bis jetzt nicht geschehen.

⁷⁷) Garber, a. a. O., S. 47; Gantner, a. a. O., S. 76. Übrigens hat auch Tarrasa perspektivisch geknicktes Band als Rahmung.

⁷⁸) J. Baum, a. a. O., S. 112f.

⁷⁹) Garber, a. a. O., S. 51.

⁸⁰) Garber, a. a. O. und S. 20, Gantner, a. a. O., S. 75, siehe auch Zykan, a. a. O., S. 48 ff.

⁸¹) Vgl. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, S. 35.

nicht minder den rätischen Bergbauern, in fernen Alpentälern entstehen konnten. Denn selbst Salzburgs und St. Gallens Tragkraft scheint doch nicht groß genug, um aus völlig eigenem Antrieb in einem unbedeutenden Ort fremder Diözese wie Naturns⁸²⁾ eine Kunststätte entstehen zu lassen⁸³⁾. Dagegen ein kaiserlicher Wille aus nächster Nähe, der überall in seiner Umgebung die Verwirklichung seiner Ziele⁸⁴⁾ forderte, wäre allerdings Anlaß genug⁸⁵⁾.

So könnte man schließlich folgern, daß in Naturns zwei Kreise zusammenwirken: die Kulturkraft des kolonisierenden bayerischen Stammes, der neben der Aussendung seiner Siedler ins Neuland der Alpen einen Kunststil mit merklich eigener Formung zu tragen verstand, und der Wille der Reichsgewalt, der diese Kunst an einem bestimmten Ort zur Verwirklichung gelangen ließ.

Klar ist nunmehr auch die Datierung: sie muß zwischen 780 und 850 liegen, dem Beginn irischer und angelsächsischer Kunst im Alpenraum, und dem Erscheinen karolingischen Stils in Mals, St. Gallen und Salzburg. Die Festsetzung „um 800“ wird allen Überlegungen am gerechtesten werden.

Für Südtirol selbst wird diese Bindung von Naturns an den deutschen Norden von wesentlicher Bedeutung: Bisher wußte man aus den Südtiroler Urkunden, zahlenmäßig für das 8. und 9. Jahrhundert an sich spärlich, nur, daß die führende Schicht politisch und wirtschaftlich deutschen Stammes war⁸⁶⁾. Nun erweist Naturns, daß auch das höhere geistige Leben, daß sogar das künstlerische Leben um 800 deutschbestimmt, ja noch mehr, über das Stammbedingte hinaus womöglich unmittelbar dem Reich verbunden war. So ist Naturns zugleich ein frühes Denkmal der deutschen Kultur Südtirols, kühner gesprochen, der Kultur des karolingischen Reiches.

⁸²⁾ Erst ab 1109 urkundlich genannt, Stolz, a. a. O., Bd. 3, S. 113.

⁸³⁾ St. Gallen selbst bediente sich z. B. um die Mitte des 9. Jhs. fremder, nämlich Reichenauer Mönche für seine eigenen Wandgemälde, siehe Gantner, a. a. O., S. 78.

⁸⁴⁾ Dehio, a. a. O., S. 35. Vgl. auch Karls ausdrücklichen Befehl zur Erhaltung von Wandgemälden in Kirchen (von denen sicher genug im älteren angelsächsischen Stil gehalten sein mußten).

⁸⁵⁾ Dem widerspricht durchaus nicht die „unkarolingische“ Stilart von Naturns. Karl pflegt ebensosehr auch diese, was z. B. seine Schenkung des Wittekind-Reliquiars bei Wittekinds Taufe bezeugt. Der neue antikisierende Stil ist zu jener Zeit ja erst ein Beginn, räumlich begrenzt, und nur eine Richtung neben den anderen. Man beachte die Gleichzeitigkeit: von 780—800 entstehen die irischen Codices in St. Gallen, gelangt der Cutbercht nach Salzburg und regt den Codex Millenarius an, gewinnt der langobardische Stil weiten Einfluß im Norden, entstehen am Rhein die ersten Handschriften der „karolingischen“ Adagruppe. Die Möglichkeit der Stilmischung in Naturns liegt dadurch noch mehr auf der Hand. Übrigens zeigt auch der Codex Millenarius bereits Karolingisches: die Schrift. Also auch in Salzburg selbst die Stilkreuzung. Langobardische Einflüsse zeigen umgekehrt gerade auch Mals und Münster in ihrer Plastik, siehe E. Schaffran, Germanische Kunst zwischen Vinschgau und Gardasee, Germanenerbe 7 (1942), S. 72 ff.

⁸⁶⁾ Stolz, a. a. O., Bd. 3, S. 107 ff. u. 122, Bd. 4, S. 12.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums
Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1951

Band/Volume: [31](#)

Autor(en)/Author(s): Beyschlag Siegfried

Artikel/Article: [Die Wandgemälde von St. Prokulus in Naturns. 21-36](#)