

Tiroler Werksteine, wie sie der Kunsthistoriker sieht

Von Johanna Gritsch (Innsbruck)

Prof. Dr. R. v. Klebelsberg hat in der Festschrift des Ferdinandeums zu Ehren Prof. Dr. Heinrich Hammer's Vorkommen und Verwendung von Tiroler Werksteinen topographisch behandelt. Den Kunsthistoriker lenkt diese Arbeit auf ein bisher nicht behandeltes Gebiet: Die Betrachtung des Werksteines in seiner künstlerischen Funktion. Bisher wurde dieses Problem auch in Werken und Aufsätzen, in denen die Beziehung zwischen Material und Form aufgedeckt wird, kaum gestreift.

Die Verwendung von Werkstein ist durch alle Epochen unserer heimischen Kunst zu verfolgen, wobei der Wandel von Stil und Geschmack die Auswahl des Steines bedingte. Doch sind diese Faktoren nicht allein maßgebend, denn vielfach muß sich der Künstler mit dem in seinem Arbeitsbereich vorhandenen Material abfinden; er hat aber immer getrachtet, den Werkstein zu verwenden, der durch Struktur und Farbe die beabsichtigte künstlerische Wirkung seiner Arbeit unterstützte.

Der Grund für die Verwendung von Werksteinen ist primär in seiner Festigkeit zu suchen, doch ist schon in primitiven Epochen die Wirkung des Materials — vielleicht unbewußt — ausgenützt worden. So können wir schon an den frühesten profanen Bauwerken unseres Landes beobachten, daß nicht nur die Festigkeit des verwendeten Steinmaterials geschätzt, sondern auch seine künstlerische Wirkung durch die Art der Bearbeitung gesteigert wurde. An vielen Tiroler Burgen wurde durch das Versetzen von „Buckelquadern“ mehr der psychologisch-künstlerische Eindruck trotziger Abwehr erzielt als eine tatsächliche solche Wirkung. Auf architektonische Gliederung verzichtete, dem wehrhaften Charakter entsprechend, die Mehrzahl der Burgen. Ihre künstlerische Wirkung wurde in erster Linie durch die Wucht geschlossener Baumassen erzielt, die oft auch durch die Farbe des verwendeten Materials unterstrichen wird. Es sei nur daran erinnert, wie sehr der drohende Eindruck der Leonburg oberhalb Lana durch das dunkle, oft fast schwarze Rot seiner

Porphyrquadern verstärkt wird. Kirchliche Großbauten aus Quadermauerwerk sind in Tirol nicht vorhanden. Der Grund ist wohl in den technischen oder wirtschaftlichen Verhältnissen zu suchen. Denn anderwärts bestehen die machtvoll getürmten Mauermassen romanischer Bauwerke vielfach aus schön behauenen Quadern (Bamberger Dom 13. Jhdt. etc.), die uns beweisen, daß man die vornehme und feierliche Wirkung des Quadermauerwerks zu schätzen wußte, wenn auch das 11. und 12. Jahrhundert mit dem Werkstein sparsam umging und ihn meist nur in dünnen Platten verwendete¹⁾. Wie sehr aus Werkstücken versetztes Mauerwerk geschätzt wurde, geht aus der häufig festgestellten Quaderbemalung verputzter Bruchsteinmauern hervor. Die künstlerische Wirkung beruht auf der Betonung des Massigen, Lastenden durch die waagrecht laufenden Lagerfugen und — bei Verwendung von Quadern — auf der natürlichen Wucht des Steinmaterials.

Architekturformen, die über einfachste steinmetzmäßige Bearbeitung von Hausteinen und die Herstellung von Quadern hinausgehen, finden sich nur an den bedeutendsten früheren Burgen des Landes: Das Kapellenportal von Schloß Tirol und die schönen Rundbogenfenster des Saales sind aus Laaser Marmor gemeißelt, dessen Schönheit durch das Alter, das ihm einen leicht gelblichen Ton und, wie mir scheint, auch erhöhte Transparenz verleiht, nur vermehrt wird. Am ältesten kirchlichen Bauwerk Tirols, der Benediktinerkirche in Mals, können wir die rein dekorative Verwendung von Werkstein feststellen. Dort begnügte man sich zwar im Inneren mit Stuck, für den Dreikantfries an der östlichen Außenwand der Kirche ist aber Laaser Marmor verwendet. Jedenfalls war beabsichtigt, die Wirkung dieses Schmuckes durch die Verwendung des kostbaren Materials zu heben. Damit ist der Laaser Marmor als ältester in Tirol gebräuchlicher Werkstein belegt.

Aus ebenfalls weißem, im Alter gelblich schimmerndem Marmor besteht die romanische Bauplastik der Pfarrkirchen in Lienz (gew. 1204) und Obermauern (14. Jhdt.?). Über seine Herkunft konnte ich nichts Sicheres erfahren; doch gibt es ein solches Vorkommen nach Angabe von Herrn Lehrer i. R. Hans Gasser in geringen Mengen im Justinatal und bei St. Johann i. W. hinterm „Bösen Weibele“. Der Stein ist in Zusammensetzung und Korngröße dem Laaser sehr ähnlich, wird aber nur in kleinen Stücken gebrochen und in neuerer Zeit nicht mehr verwendet.

Diese an romanischen Denkmälern Tirols festgestellte Plastik ist durchwegs so beschaffen, daß sie aus der Baumasse nicht heraustritt, sondern nur wie ein belebendes Ornament in der glatten und geschlossenen Wand

¹⁾ Friedrich, Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jhdt. Freser, Augsburg 1932, S. 11.

wirkt. Dieses Bestreben nach geschlossener Wirkung offenbart sich auch darin, daß man versuchte, steinmetzmäßig bearbeitete Werkstücke möglichst monolith herzustellen; am Dom von Trient sind ganze Säulenschäfte, in der Stiftskirche zu Innichen sogar zwei der kleineren Gewölbeträger aus einem Stück hergestellt²⁾. Man muß wohl annehmen, daß bei solcher Arbeitsweise in erster Linie das Bestreben nach größtmöglicher Zug- und Druckfestigkeit maßgebend war, es ist aber auch nicht zu leugnen, daß der dadurch erzielte Eindruck durchaus die künstlerischen Tendenzen der Epoche unterstützt.

Der Stein erhält neben der praktischen Funktion als tragendes Glied künstlerische Bedeutung nur als Symbol der Masse und der ihr innewohnenden Kraft. Auch die Plastik ordnet sich der Masse unter und hat keine auflösende Tendenz.

Am Ende des 13. Jahrhunderts zeigt sich am Portal der Kapelle auf der Zenoburg³⁾ eine Änderung des Stiles, die weniger in Formensprache und Programm — die noch romanisch zu nennen sind — zum Ausdruck kommt als in der Wahl des Materials: Das reiche Portal der aus Porphybruchstein erbauten Kapelle wird aus dem Baukörper herausgehoben und durch die Farbigkeit des Materials betont: Die weißen Marmorsäulchen (Laas) und der breite Türsturz heben sich vom roten Sandstein des Portalgewändes ab, und darüber spannt sich der mächtige Rundbogen aus abwechselnd weißen und roten Werkstücken.

Das ist nicht mehr die Farbigkeit der romanischen Epoche, die Architekturteile und Wände flächenhaft mit buntem Ornament überwuchert und alle Selbständigkeit von Einzelgliedern gleichsam erstickt, hier ist eine kräftige, nicht zu ertötende Farbigkeit, die aus dem Material heraus spricht und den Bauteil aus der Masse heraushebt. Der wichtigste, der entscheidende Schritt ist getan: Nicht mehr die Masse ist Trägerin des Ausdrucks, sondern das Architekturglied.

Dabei kann man feststellen, daß mit dem neuen Stil auch neue Werksteine auftauchen. Während bisher hartes Material von dichter Struktur verwendet wurde, das eine geschlossene Flächen- und damit auch Massenwirkung garantierte, werden nun andere Anforderungen gestellt: Farbigkeit, die, wenn sie von Natur aus zu wenig ansprechend und lebhaft ist, durch bunte Lasuren korrigiert wird, und eine gewisse Porosität der Oberfläche, die von vornherein eine bewegte Lichtführung sichert. Eine Reihe von Werksteinen rückt damit in den Arbeitsbereich der Steinmetzen, die früher anscheinend keine Beachtung fanden. Fast durchwegs ist das in gotischer Zeit

²⁾ Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Innsbruck 1909, S. 137.

³⁾ Atz, Das romanische Portal in der Zenoburg bei Meran in Mitt. der Zentralkommission, Neue Folge XV, 1889, S. 203.

mit Vorliebe verwendete Material auch leichter zu bearbeiten, so daß man versucht ist, auch darin einen Grund dafür zu sehen, daß es „modern“ wurde: Die reichen Profile, zarten Fialen und später auch die sich durchdringenden Flächen lassen sich aus weichem Material leichter arbeiten. So sehen wir nun plötzlich allenthalben Tuffe, Sandstein, Breccien und Konglomerate und auch, aber seltener, Marmor verwendet. Von den Bauwerken des 14. Jahrhunderts, an denen der Stilwandel vollzogen ist und die der Periode der „modernen“ Werksteine angehören, sind in Tirol kaum Reste erhalten.

Am Kreuzgang des Stiftes Wilten, in dessen Baugeschichte durch Bombenschäden und Instandsetzungsarbeiten Klarheit gekommen ist⁴), konnte die Verwendung von Tuff für die Rippen des um 1340 entstandenen Gewölbes nachgewiesen werden. Aus demselben Werkstein besteht auch das schön gefügte Mauerwerk der Stiftskirche in seinen unteren Teilen und ein frühgotisches Portal. Dieses zeigt sehr lebhaft Polychromierung in Rot, Blaugrün und Gelb, die den etwas unbeholfenen Versuch einer Marmorierung darstellt, dabei aber so dünn aufgetragen ist, daß die Struktur des sehr schönen gelben Tuffs sichtbar bleibt. Dieser Widerspruch ist nur dadurch zu erklären, daß für das Portal aus irgend welchem Grund kein anderer Werkstein zur Verfügung stand als für das Mauerwerk, dem geänderten Stilwillen entsprechend aber doch eine Accentuierung gewünscht wurde. Durch diese Bemalung wird die aufstrebende Wirkung der ziemlich hohen Werkstücke unterstrichen und gegenüber dem Lagerhaften des Mauerwerks besonders betont.

Der Tuff stammt wohl aus den von Klebelsberg erwähnten Tuffbrüchen von Mühlau. Die schönen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden Grabsteine im Stiftskreuzgang (Engelschalk, Kammerer und Rubeis) können noch als Repräsentanten des früheren Stilempfindens angesprochen werden: Aus weißlich-grauem, großkörnigem Marmor bestehend, beruht ihre Wirkung auf dem Prinzip der Masse, das durch die rein flächenhafte Behandlung — Wappen und Inschriften sind in den harten Stein sehr großzügig eingraviert — nicht angetastet wird. Die Härte des Materials, dessen Herkunft nicht belegt ist, in dem ich aber Ampasser oder Venner Marmor⁵) erkenne — beide Vorkommen liegen im ehemaligen Stiftsbereich —, kommt dieser Wirkung sehr zugute.

Das 15. Jahrhundert liefert durch zahlreich erhaltene Denkmäler Anschauungsmaterial. Die Bestrebungen, die durch Bemalung des Werksteines

⁴) Gritsch, Der Kreuzgang des Stiftes Wilten in Innsbruck. Österr. Zeitschr. für Denkmalpflege, II/1948, Heft 1—2, S. 59.

⁵) Klebelsberg, Tiroler Werkstein. Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum, Bd. 20/25, 1940—45, S. 257.

⁶) Fischner, Beiträge zur Geschichte der Pfarre Sterzing und des Pfarrkirchenbaues. Zeitschr. des Ferdinandeums, Bd. 27/28, 1883—84, S. 146.

und durch die Wahl poröseren und daher in der Oberfläche malerischer wirkenden Gesteins ein neues architektonisches Denken zum Durchbruch bringen, werden immer deutlicher. Das entspricht ganz der Tatsache, daß die Tiroler Gotik weniger die aufstrebenden Tendenzen der Hochgotik vertritt als die der deutschen Sondergotik mit geweiteten und im Licht verschwimmenden Hallen. Diese malerische Wirkung wird durch die Linienführung der Architekturteile und den dabei verwendeten Werkstein verstärkt: Das Licht bricht sich nicht nur an den Gewölberippen, in den Stäben und Kehlen der Fensterleibungen, sondern auch in der meist rauhen Oberfläche und in der wechselnden Farbigkeit des Steines: Goldig warm schimmern die häufig verwendeten Tuffe der Rippen und Fenster: in St. Pankraz in Fügen (1497 geweiht), in der Johanneskirche in Matri am Brenner, in Cosmas und Damian, in St. Caesarius in Laatsch, deren kräftig gelber Tuff am Schludernser Berg gebrochen wurde. Der Tuff der Gewölberippen in der Pfarrkirche von Sterzing (1513) stammt aus dem Jaufental⁶). Dem streng und durch die Restaurierung von 1929 etwas kühl wirkenden Raum der Pfarrkirche von Landeck (1493) verleiht nur der reich verwendete Grinner Tuff Leben und Wärme, und in Haiming wird das Licht an den Fenstergewänden aus demselben Gestein mild gebrochen. Auch an zahlreichen Kirchen Osttirols sind Tuffe für Rippen, Strebepfeiler und Gesimse, Portale und Fenstergewände (Ried, Kartitsch, St. Corbinian, Tessenberg, St. Justina) verwendet. Osttiroler Tuffvorkommen sind in Thurn, Ainet, Abfaltersbach und am Eingang ins Virgental.

Seltener und — wie ja meist — durch die Nähe eines Bruches veranlaßt ist die Verwendung härteren Gesteins in gotischer Zeit. Geradezu auffallend sind die spätgotischen Portale an der Pfarrkirche von St. Johann im Wald, wo der harte Biotit-Gneis verwendet ist, der dort gebrochen wird. Von seiner häufigeren Verwendung wird zunächst die Schwierigkeit seiner Bearbeitung abgehalten haben, aber seine wenig belebte Oberfläche mag auch das künstlerische Empfinden nicht befriedigt haben. In stärker verwittertem Zustand verliert sich das Abweisende des Gesteins, doch wird die Wirkung von Tuff nie erreicht, da durch die leichte Schieferung eine zu starke Gleichförmigkeit der Lichtführung hervorgerufen wird. Der Öztaler Granit mit ebensowenig ansprechender Oberfläche und Färbung hat als Werkstein für Hochbauten in künstlerisch produktiven Zeiten keine Verwendung gefunden. Für die Kirchen von Ötz, Umhausen, Längenfeld und Sölden hat man lieber den „Haiminger Marmor“ verwendet, wie bereits Klebelsberg erwähnt, der durch seine lebhaft und dabei doch sehr zarte, in grau und rosa spielende Farbe, wie durch stark aufgelockerte Oberfläche besonders ansprechend ist.

Dem Tuff ähnliche, in der Spätgotik geschätzte Eigenschaften weisen die Breccien auf. Die Höttinger Nagelfluh, die in der Innsbrucker Altstadt das Material für nahezu alle gotischen Baudetails geliefert hat, ist ein Werkstein, der sowohl durch die reiche Licht- und Schattenwirkung als auch durch die wechselnde Färbung seiner Bestandteile dem spätgotischen Streben nach bewegtem Licht entspricht. Eine dem Innsbrucker Stein sehr ähnliche Wirkung hat bei hellerer, gelbrötlicher Färbung ein Konglomerat, das bei Ainet und Mittewald (Osttirol) vorkommt, das ich aber nur am spätgotischen Portal der Pfarrkirche von Leisach (1679) feststellen konnte.

Dort, wo in gotischen Innenräumen ein weniger durch Porosität wirkendes Gestein verwendet ist, kann man beobachten, wie ein ähnlicher künstlerischer Effekt durch erhöhte Farbigkeit erzielt wird. In der Pfarrkirche von Bozen (Chor nach 1500) ist roter, gelber und grauer Sandstein aus Völlan in wechselnden Streifen verwendet, die den Raum mit farbigem Schimmer erfüllen, seine Grenzen verwischen und die wogende Flut des Lichtes, das von den Pfeilern des Chors in kreisende Bewegung gesetzt wird, durch den Raum forttragen. Dasselbe Streben ist in der Liebfrauenkirche zu Schwaz festzustellen, wo die Chor- und Triumphbogenpfeiler aus gelbem Tuff, rotem Marmor und dunkelgrauem, weiß geädertem Kalkstein gebändert sind. Die dichte, Licht abweisende und wenig lebhaftere Oberfläche des hauptsächlich verwendeten dunkelgrauen Werksteines, der am Falkenstein bei Schwaz gebrochen wurde, wird hier durch die Unterbrechung mit andersfarbigem Gestein aufgelockert. Nach demselben Prinzip wird die Ausdruckskraft dieses schönen Steinmaterials an der benachbarten Kapelle St. Michael und Veit gesteigert: hier wird Wirkung aus dem Kontrast des glatten dunklen Steines zum weißen, weich aufgetragenen Putz der Wandflächen gewonnen.

An mehreren Bauwerken der spätgotischen Zeit finden wir Sandstein verwendet, der durch Dichte und Feinheit seiner Oberfläche eine gewisse Monotonie bewirkt. Doch ist fast durchwegs festzustellen, daß dieser Werkstein ursprünglich wenigstens teilweise farbig gefaßt war. Im Kapitelsaal und -gang in Wilten (um 1470) waren die naturfarbenen Sandsteinrippen von lebhaft bemalten Schlußsteinen unterbrochen, oder die Rippen waren überhaupt mit einer Tünche überzogen und von buntem Rankenwerk begleitet (Berneck, Schloßkapelle 1437).

Der leicht zu bearbeitende und gut bildbare Sandstein wurde mit Vorliebe für plastisch reichere Bauteile verwendet, wie Maßwerk an Fenstern (Hötting: Alte Pfarrkirche, Schwaz: Franziskaner- und Pfarrkirche, Wilten: St. Bartlmä usw.) und Brüstungen (St. Johanneskirche in Matriei und die Erkerreliefs der Innsbrucker Altstadt). Durch die bildhauerische Bearbeitung des Steines wird seine tote Oberfläche lebendig, doch war in den meisten Fällen

wohl auch der plastisch geformte Stein noch zusätzlich mit Farbe belebt, wie dies an den Reliefs des Goldenen Dachls der Fall ist. Vermutlich waren auch die statuen-geschmückten Portale der Spitalkirche in Meran, der Pfarrkirche in Seefeld, beide aus Sandstein, ursprünglich gefaßt. Das Seefelder Portal ist heute seines figuralen Schmuckes beraubt und weiß übertüncht. Es wäre denkbar, daß diese Kalktünche, so wie früher eine wetterfeste Fassung, einen gewissen Schutz für den leicht verwitternden Stein darstellt.

Neben diesen weichen und porösen Werksteinen fand in gotischer Zeit auch härteres und dichtes Gestein Verwendung, das dem spätgotischen Streben nach geheimnisvollem Spiel von Licht und Schatten scheinbar wenig entspricht. Der Laaser Marmor, der z. B. an der Pfarr- und an der Spitalkirche von Latsch verwendet ist, verschmilzt zwar durch seine Helligkeit mit dem lichten Putz des umgebenden Mauerwerks, doch im schräg einfallenden Licht blitzen die verschieden gelagerten Kristalle auf, und die Oberfläche des Steines wird durchscheinend und lebendig. Diese schöne Eigenschaft des Laaser Marmors ist besonders an zahlreichen Bauten des Vintschgaues zu beobachten, wo nicht nur Fenster- und Türgewände, sondern auch plastischer Schmuck an Häusern und Kirchen aus ihm gefertigt sind. Die sehr fein gearbeiteten Tympanonreliefs der Pfarrkirche in Landeck sind aus weißem Marmor, der wohl auch aus Laas stammen dürfte. Von ähnlicher Wirkung ist der schöne („Sterzinger“) Marmor vom Weiler Stange am Eingang ins Ratschingstal, der für Pfeiler, Portale und Altarstufen der Sterzinger Pfarrkirche verwendet wurde⁷⁾. In St. Leonhard bei Kundl ist für die figural reich geschmückten Sockel des Triumphbogens ebenfalls ein weißer, jetzt gelblich schimmernder Marmor verwendet, über dessen Herkunft mir nichts bekannt ist. Der plastische Stil mit seinen überaus altertümlichen Formen ist jedoch so charakteristisch für Vintschgauer Arbeiten des frühen 16. Jahrhunderts, daß ich annehmen möchte, auch der Stein stamme aus jener Gegend.

Andere „Marmore“ werden, wie Klebelsberg in seiner Arbeit darlegt⁸⁾, meist fälschlich als solche bezeichnet. Sie wurden in spätgotischer Zeit viel verwendet, und der Grund war wohl meist ihre lebhaftige Farbigekeit. Die größte Ausbreitung haben dabei neben dem erwähnten Haiminger Stein der Kramsacher und Hagauer Marmor gefunden. Die früheste Verwendung hat dieser schöne Werkstein, so weit dies an vorhandenen Werken feststellbar ist, in St. Leonhard gefunden, wo die in der Kirche aufgestellte, 1481 datierte Figur des Heiligen aus diesem Stein gehauen ist. Sie ist vollständig gefaßt, und nur an einigen schadhafte Stellen wird das Material sichtbar.

⁷⁾ Fischnaller, Beiträge.

⁸⁾ Klebelsberg, Tiroler Werksteine, S. 253.

Auch die Portale der Kirche sind aus Kramsacher Marmor. Besonders interessant ist das reiche Tympanonfeld des Südportales, das dieselben archaisierenden Merkmale aufweist wie die Triumphbogensockel.

Im Süden des Landes ist der Trientiner Marmor ebenfalls schon in gotischer Zeit verwendet worden. Ich erwähne nur Portal und Grabmäler der Bozner Pfarrkirche.

Dem Trientiner sehr ähnlich ist der Lienzer Marmor, der in der Galitzenklamm gebrochen wurde. In der Vorhalle der Pfarrkirche von Lienz sind sehr schöne, in spätgotischer Art mit vielen sich durchdringenden Flächen gearbeitete Werkstücke erhalten, und auch die prachtvollen Grabsteine des Leonhard v. Görz (1500) und des Michael von Wolkenstein (1523) von Geiger sind aus diesem überaus wirkungsvollen rotbraunen Werkstein gearbeitet, der nicht nur durch das Farbenspiel, sondern auch durch die geschliffene Oberfläche das Charakteristische der ausgehenden Gotik unterstreicht. Derselbe Stein ist auch noch in der Barockzeit verwendet worden, wie ein einfaches Portal am Hause Rosengasse 15 in Lienz dartut.

Nach 1500 — ein früheres Beispiel ist mir in Tirol nicht bekannt — wird die Wirkung dieser „Marmore“ durch Schliff verstärkt. Dadurch wird nicht nur meist die Kraft der Farbe vertieft, sondern ein neues Element tritt hinzu: Wo bisher durch die natürliche Rauheit der Oberfläche, der körperlose Schatten, das Negative gewissermaßen, den Beleuchtungseffekt der Spätgotik hervorrief, wird nun die blitzende und spiegelnde, den plastischen Körper in wechselnder Beleuchtung zeigende Oberfläche, das Positive, zur Trägerin des Ausdrucks, und damit ist wiederum ein Stilwandel vollzogen.

Diese Veränderung können wir allenthalben an Bauwerken der Spätgotik beobachten. Nicht nur, daß nun Säulen und Pfeiler im Innenraum (Schwaz: Franziskanerkirche 1515, Tratzberg um 1500) in geschliffenem Stein — es sind durchwegs die weichen Pseudo-Marmore — matt schimmern, auch am Außenbau wird die plastische Form durch die Verwendung von aufwendiger Quaderung stärker betont. Das Äußere unserer gotischen Baudenkmäler folgte im 15. Jahrhundert ebensowenig wie das Innere den richtungs- und bewegungsbetonten Grundsätzen der Hochgotik und ließ demnach die Auflösung in senkrechte Bauglieder vermissen. Wir finden im 15. Jahrhundert kaum Denkmäler, die nicht aus schwerfälligem Bruchsteinmauerwerk errichtet sind. Der verputzte Baukörper wird meist nur von wenig gegliederten Strebepfeilern, die häufig auch bloß gemauert sind, oder von Dreikantlisenen aus Werkstein gegliedert. Beispiele sind neben unzähligen Landkirchen die Pfarrkirche in Hall und die in Schwaz. Diese hat eine verhältnismäßig reiche Außenarchitektur aus heute weiß gebleichtem Kramsacher Marmor.

Lediglich Türme wurden häufiger, wohl wegen der erwünschten größeren Festigkeit, aus Quadermauerwerk errichtet. Erwähnt sei nur der schöne gotische Kirchturm von Thaur, der im unteren Teil die bereits mehrfach erwähnte farbige Bänderung aufweist: überaus schön gearbeitete Quadern aus gelbem Tuff und schwarzem Thaurer „Marmor“ wechseln ab und geben dem Bauwerk ein fast fremdartiges Gepräge, das an italienische Fassaden gemahnt und wohl auch auf südlichen Einfluß zurückzuführen ist. Ganz aus Quadern von Kramsacher Marmor, die so glatt und gut erhalten sind, daß man glauben muß, sie seien ehemals geschliffen gewesen, besteht der Chor der Leonhardskirche bei Kundl (Anf. 16. Jhdt.), das südliche Schiff und die beiden Chöre der Pfarrkirche in Rattenberg, die 1473 datiert sind. Die Außenmauern der Bozner Pfarrkirche (2. Viertel des 15. Jhdts.) bestehen nicht aus echten Quadern, sondern sind nur mit dünnen Steinplatten verkleidet. Wenn auch in Italien diese Art der Quadervortäuschung gepflogen wurde, möchte ich sie in Bozen nicht einfach als von dort bezogen bezeichnen⁹⁾, sondern darauf verweisen, daß diese Sparbauweise schon in früheren Jahrhunderten auch im Norden bekannt war¹⁰⁾.

Durch die das Plastische des Baukörpers stärker hervorhebende Quaderung entfernen sich diese Denkmäler schon wesentlich vom gotischen Denken. Die Bauwerke des 16. Jahrhunderts bieten in Tirol allenthalben solche Beispiele der Zwitterigkeit. Schon wenn wir das Goldene Dachl in Innsbruck betrachten, vermengen sich die Stielelemente. Die plastisch stark spätgotisch empfundenen Reliefs aus polychromiertem Sandstein gehören ihrem Wesen nach ganz dem 15. Jahrhundert an, während die zwar in spätgotischen Formen errichtete Erkerarchitektur schon von stark plastischem Empfinden getragen ist, das nicht zuletzt auf der kräftigen Körperlichkeit des polierten Marmors beruht. In denselben Kreis gehört auch die Innsbrucker Hofkirche, deren Portal nicht nur in Aufbau und Architekturformen einen neuen Stil repräsentiert, sondern auch in der zweifarbigen Zusammensetzung aus geschliffenem Werkstein: rotem Trientiner und weißem Marmor. Die ursprüngliche farbige Wirkung, die der Vorhalle eine schwebende Leichtigkeit gegeben haben muß, ist heute durch Patina und Staub stark abgeschwächt. Das Wesentliche scheint mir an diesem Vorhallenbau aber zu sein, daß der Werkstein nicht nur als solcher, sondern auch rein dekorativ verwendet ist. In die Sockelquadern sehen wir rautenförmige, gewissermaßen wie Halbedelsteine geschnittene Mittelstücke eingesetzt, die uns auch am späteren Portal des benachbarten Volkskunstmuseums wieder begegnen. Diese Art

⁹⁾ Herr Baurat Ing. Matuella machte mich auf den Zusammenhang mit Italien aufmerksam.

¹⁰⁾ Siehe Anmerkung 1.

oberitalienischer Renaissancedekoration bricht hier plötzlich in die tirolische Formenwelt ein, ohne aber Nachhall zu finden. Wir beobachten vielmehr, gerade beim Innenraum, eine Entwicklung, die auf strukturbetonende Kleinformen immer mehr verzichtet. In der Silbernen Kapelle zu Innsbruck, in der zum letztenmal spätgotische Formelemente mitsprechen, sind die Architekturteile in reinen Renaissanceformen gestaltete Pilaster und gotische Gewölbeformen konservierende Rippen aus weißem Marmor, der 1577—79 im hintersten Teil des Ratschingestales gebrochen wurde¹¹⁾. Die konstruktive Funktion der Rippen, die in gotischer Zeit in erster Linie ins Auge gefallen und auch das Wesentliche gewesen wäre, wird hier vollkommen verwischt durch ihre reiche dekorative Behandlung: Der Ausdruck gespannter Elastizität, der sonst Gewölberippen eignet, ist hier völlig aufgehoben durch reiche ornamentale Behandlung: Aus dem Marmor sind Perlstäbe und Herzblattstäbe gemeißelt¹²⁾, und dadurch bekommen die Rippen mehr den Anschein eines ornamentierten Streifens, der das Gewölbe in verschiedene Felder teilt. Dem kostbaren Werkstein kommt hier kaum mehr Bedeutung zu, denn, wie Farbspuren gezeigt haben, war er im nördlichen Teil der Kapelle ursprünglich farbig gefaßt und vergoldet, im südlichen wurde er übertönt durch den Glanz des polierten Marmorputzes, mit dem die Wölbflächen überzogen sind.

Damit hört die struktive und künstlerische Funktion des Werksteins im Gewölbe auf, und er nähert sich in der künstlerischen Wirkung schon einem neuen Werkstoff, der ihn im Barockbau weitgehend verdrängt: dem Stuck. Besonders interessant ist dieses Übergangsstadium in zahlreichen Kirchen der Lienzer Gegend aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert zu beobachten, wo neben echten gotischen Rippen solche aus Stuck vorkommen, die vielfach überaus naturalistisch in der Art spätgotischen Astwerks ausgebildet sind und in reichen dekorativen Formen — besonders beliebt sind Kielbogen und Fischblase — unbekümmert um die Konstruktion des Gewölbes dieses überspinnen (Lienz: St. Michael 16. Jhdt., Oberlienz: St. Helena 1. Hälfte 16. Jhdt., Amlach: Pfarrkirche 17. Jhdt., Thal: St. Ulrich um 1680).

Mit dem Aufhören der gotischen Wölbetechnik und dem Sieg des barocken Tonnen- und Kuppelgewölbes wird der Werkstein nicht nur als technischer, sondern überhaupt als künstlerisch wirksamer Baustoff aus dem Gewölbe verdrängt, das nun von Stuck und Malerei beherrscht wird. Wie sehr er nun im Innenraum auf das rein Dekorative beschränkt wird und wie ein verfeinerter

¹¹⁾ Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 14, Reg. 10 681, 10 700, 10 784.

¹²⁾ Martha v. Klebelsberg, Stuckarbeiten des 16. und 17. Jhdts. in Nordtirol. Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum, Bd. 20/25, 1040—45, S. 182.

Geschmack darauf bedacht ist, den Werkstein nur an gewissen Stellen in einer ganz bestimmten Form wirken zu lassen, zeigt die Jesuitenkirche in Innsbruck. Die Marmorverkleidung der Pilaster und die glänzend polierten schwarzen Marmorgesimse und -konsolen der Emporen heben das Weiß des umgebenden Stuckes und betonen in wirkungsvollster Weise das architektonische Gefüge des Raumes. Dem gegenüber hat der barocke Baumeister (Karl Fontaner 1635) die Höttinger Breccie, die für die Voluten der Kapitälle (das reiche Blattwerk besteht aus gebranntem Ton) und die kräftigen Gesimse verwendet wurde, einheitlich mit Stuckmasse überzogen.

In ähnlich sparsamer Weise ist Werkstein in der Stiftskirche in Hall (Ende des 17. Jhdts.) verwendet, deren Pilaster aus rotem Marmor sich prächtig von dem Weiß des Stuckes und der Wände abheben. In anderen Kirchenbauten dieser Zeit, wie in der benachbarten Jesuitenkirche aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, der Stiftskirche in Wilten (Ende 17. Jhd.) und in Mariahilf (gew. 1660) in Innsbruck — gar nicht zu reden von den gleichzeitigen Landkirchen — wird überhaupt kein Werkstein sichtbar verbaut. Erst im 18. Jahrhundert wird er in seiner vielseitigen Verwendbarkeit wieder entdeckt, doch wird er weniger für die eigentliche Architektur des Raumes und nicht in stärkerem Maße als etwa in der Innsbrucker Jesuitenkirche herangezogen als vielmehr für prunkvolle Altaraufbauten. Dafür sind die St. Jakobs-pfarrkirche in Innsbruck und der Dom zu Brixen Beispiele. Die mächtigen Wandpfeiler in St. Jakob sind durch vorgelegte Pilaster aus rotem Marmor bereichert, dessen spiegelnde und leicht konkave Platten der optischen Ausweitung des Raumes dienen und durch die vielfache Brechung des Lichtes die Materie aufzuheben scheinen; aber sie sprechen im Raum nicht so stark wie die prunkvoll aus Marmor erbauten Altäre. Diese sind teils massiv aus Marmor, teils aus farbig stark kontrastierenden, nur wenige Millimeter starken Platten hergestellt und erinnern in ihrer fast mosaikhaften Buntheit an kleinliche Kunstformen des 17. Jahrhunderts, an die in Einzelheiten auch der gewiß großzügig angelegte Hof der fürstbischöflichen Burg in Brixen gemahnt, dessen Arkaden auf kräftigen granitnen Säulen ruhen. Dieser Auflösung einer Architekturform in eine Vielzahl kleiner farbiger Flecken kommt auch das verwendete Steinmaterial — durchwegs Marmore und Konglomerate — und dessen polierte und daher in wechselndem Licht spiegelnde Oberfläche entgegen. Dieser eigentlich für das 17. Jahrhundert charakteristische „Pointillismus“, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, kommt aus Welsch-Tirol.

Eine viel größere Rolle als der Werkstein spielte im Innenraum des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts seine Nachahmung aus weniger edlem Material, der Stuckmarmor und Stuccolustro. Stuckmarmor ist in der

Masse gefärbter Gips, der in verschiedener Farbzusammenstellung aufgetragen und dann in mehreren Arbeitsgängen geschliffen wird. Seine Wirkung erreicht in hohem Maße die einer Werksteinverkleidung, war aber jedenfalls viel billiger. Der Riesensaal der Hofburg, der reizende Saal im Palais Pfeiffersberg in Innsbruck, Teile des Landtagsaales, die meisten Barockaltäre und Pilaster unserer Landkirchen sind aus Stuckmarmor, und die Wirkung ist unvergleichlich. Dazu kommt noch, daß mit diesem Material die vielfach geschwungenen Flächen beträchtlich leichter zu verkleiden waren, als dies mit wenig bildsamem und hart zu bearbeitendem Stein hätte geschehen können.

Stuccolustro ist al fresco bemalte und geschliffene Stuckmasse mit beigefügtem Marmormehl und fand ähnliche Verwendung.

Am Außenbau der Barockzeit kommt der Werkstein viel mehr zur Geltung als im Innenraum. Die ländlichen Bauten unseres Landes spielen dabei kaum eine Rolle, denn meist sind sie nur aus Bruchsteinmauerwerk errichtet oder nur Umbauten aus früherer Zeit, an denen barocke Dekorationsformen in Putz oder Stuck angebracht wurden, ohne eigentlich am Charakter des Bauwerkes zu rühren. Eine Ausnahme macht darin die prächtige Pfarrkirche in Matriei in Osttirol, deren Fassade von dem mächtigen, aus Tuffquadern erbauten gotischen Turm beherrscht wird. Bei dem fast einem Neubau gleichkommenden barocken Umbau (1780) wurde der Turm beibehalten und die Fassade mit einem Rauhputz versehen, der in täuschender Weise eine Quadermauer aus Tuff nachahmt. Die Längswände des Schiffes sind durch barocke Tuffpilaster gegliedert, deren etwas plumpe Sockel aus dem harten Biotit-Gneis der Gegend bestehen. Die reicheren Kapitelle sind dagegen aus Stuck. Daß sich die Barockzeit nicht gescheut hat, auch härter zu bearbeitendes Material zu verwenden, beweisen auch die Säulen aus Gneis am Eingang ins Franziskanerkloster in Lienz, die freilich wenig Anspruch auf Eleganz der Form erheben können, und die prächtige Vorhalle des Brixner Domes aus Marmor von Ratschings. Von berücktigter Härte, aber prächtig in der Farbwirkung ist der schöne dunkelgrüne Serpentin, der am Hochaltar des Domes Verwendung fand.

Die Barockbauten Innsbrucks, die wohl in der Hauptsache für diese Betrachtung maßgebend sind, bestehen in ihrem Äußeren durchwegs aus Höttinger Breccie, und man kann wohl sagen, daß dieses Material der angestrebten architektonischen Wirkung sehr entgegenkommt: nicht nur durch die schöne warme Farbigkeit, auch durch die schon früher hervorgehobene aufgelockerte und daher licht- und schattenreiche Oberfläche, die im Kleinen die im Großen angestrebte kräftige Modellierung der Bauwerke wiederholt. Wohl das schönste Beispiel dieser Art ist die Johanneskirche am Innrain mit ihrer ungemein plastischen architektonischen Gliederung, die

wie kaum ein anderes Bauwerk die barocke Auflösung der Masse in Licht und Schatten verkörpert.

Auch die Fassade des Landhauses kommt diesem plastischen Ideal sehr nahe und besonders im verschwimmenden Licht trüber Tage wirken die Pfeiler in der Fassade wie die Grate zwischen schattenreichen Schluchten im Gebirge. Nach Klebelsberg¹³⁾ bestehen diese Pfeiler aus Kramsacher Marmor.

Wesentlich anders ist die Wirkung der Westfront der Pfarrkirche St. Jakob, die ganz aus Nagelfluhquadern besteht und deren geschwungene, das Licht wie in weiten Schalen auffangende Flächen durch Fenster- und Portaleinfassungen aus hellrotem Marmor einen heiteren Charakter erhalten. Dem Geist des Barock ist es gelungen, die Schwere und Sprödigkeit des Gesteins aufzuheben und es in Licht und Bewegung umzusetzen, mögen ihm von Natur aus auch noch so charakteristische Eigenschaften anhaften.

Es ist mir bewußt, daß dieser Versuch, unsere heimatlichen Werksteine in ihrer baukünstlerischen Funktion zu betrachten, äußerst lückenhaft und unzulänglich ist. Er soll aber andere anregen, diesen Problemen nachzugehen und sie zu erfassen, und vielleicht auch ein bescheidener Beitrag zum Werk Berufener sein.

¹³⁾ Klebelsberg, Tiroler Werksteine, S. 254.

Anschrift des Verfassers: Dr. Johanna Gritsch, Landesdenkmalamt, Innsbruck,
Maria-Theresien-Straße 38/II.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1946/49

Band/Volume: [026-029](#)

Autor(en)/Author(s): Gritsch Johanna

Artikel/Article: [Tiroler Werksteine, wie sie der Kunsthistoriker sieht. 583-595](#)