Osttiroler Heimatblätter

Heimatkundliche Beilage des „Osttiroler Bote"

42. Jahrgang | Donnerstag, 28. März 1974 | Nummer 3

Alois Heinricher:

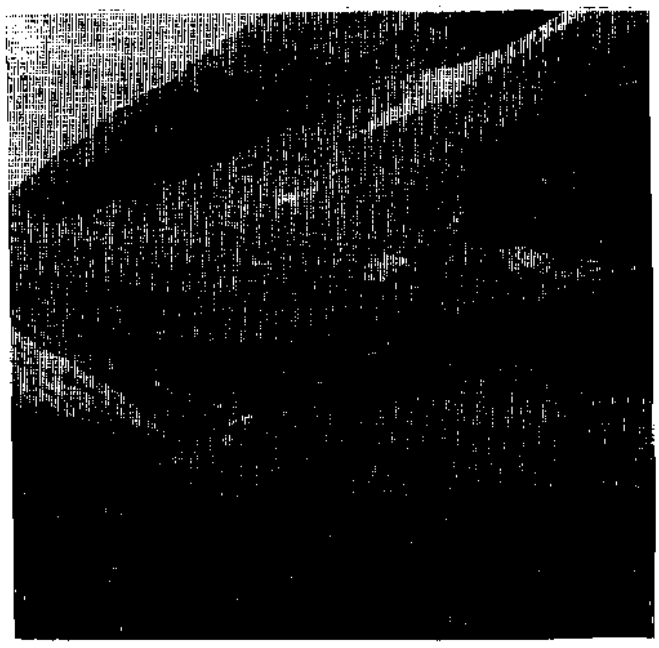
Das Moor bei der Rostocker Hütte

Ältester Zeuge über den Wald nach der Eiszeit in den Ostalpen

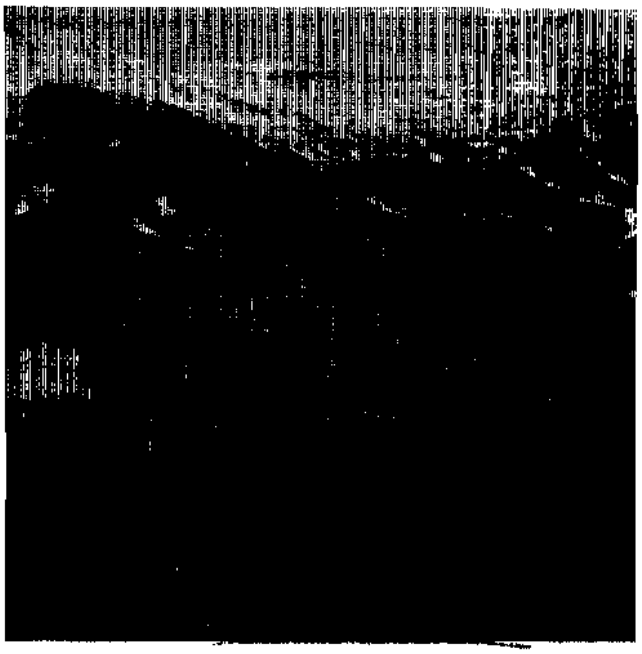
Zu den interessantesten Entdeckungen der Geographen und Botaniker in den letzten Jahrzehnten gehört die Erkenntnis, daß die gegenwärtig herrschende Wärmezeit von mehreren deutlichen Klimarückschlägen unterbrochen wurde. Vor 10.000 Jahren mögen die Täler Tirols eisfrei geworden sein, und bereits vor 9.200 Jahren wuchs und fruchtete in den Ostalpen Zirbenwald in Höhen von 2.300 m. Diese Aussage über den ersten Wald nach der Eiszeit konnte erst vor wenigen Jahren auf Grund von Grabungen im Vorfeld des Maurer- und Simonygletschers gemacht werden. Angeregt von Univ. Prof. H. Kinzl, begann das Geographische Institut der Universität Innsbruck im Herbst 1963 mit der Untersuchung an 9 großen Gletschern der Venedigergruppe. Ziel dieser glazialmorphologischen Arbeit war die Erforschung von Gletschervorstößen und Klimaverschlechterungen während der postglazialen Wärmezeit.

Als besonders geeignete Standorte derartiger Grabungen und Bodenuntersuchungen erweisen sich die Moränen selbst sowie die dazwischen und unmittelbar davor liegenden Moore. Aufschlüsse über Vorstöße und Rückzug der Gletscher, aber auch über Vegetationsentwicklung und Klimaverlauf geben vor allem jene Moore, welche nicht nur in unmittelbarer Nähe der Moränen, sondern auch im Schwankungsbereich der Wald- und Baumgrenze liegen. Aus der Reihenfolge der verschiedenen Schichten eines Moores — Wechsel von Sand- und Tonboden mit Torfschichten — sowie aus pollenanalytischen Untersuchungen dieser Schichten ist es möglich, mehrere Gletscherhochstandsperioden abzuleiten. Mit Hilfe der Radiokarbonmethode liefern eingelagerte Holzreste absolute zeitliche Anhaltspunkte.

Das von Dr. Sigmar Bortenschlager und Dr. G. Patzelt, Innsbruck, untersuchte Moor liegt im Maurertal, nahe der Rostocker Hütte. Der flache Talboden des Maurertales findet talauswärts der Rostocker Hütte auf der rechten Seite in etwa 2.200 m Höhe seine Fortsetzung in einer breiten und fast ebenen Felsterrasse. Dank der günstigen, ebenen Lage, sind hier die Moränen verschiedener Gletschervorstöße sehr gut erhalten geblieben. Ein fast vollständig erhaltener Moränenwall zieht, 400 m westlich der Hütte unter der frischen 1850-er Moräne beginnend, in einem leicht gekrümmten Bogen um die Sumpfwiesen südlich der Hütte bis zur Talstufenkante östlich der Materialseilbahn. Kleine Teile dieses Moränenbogens sind auch noch am Fuß der Felsstufe in der Nähe des Steges über den Maurerbach nachzuweisen. Ein zweites, weniger ausgeprägtes Moränensystem ist diesem ersten Moränenbogen vorgelagert, und ein dritter, kürzer Moränenast beginnt ca. 50 m westlich der Hütte und zieht von dort zum Ursprung der ersten Moräne. Der Altersbestimmung dieser drei Moränenwälle dienten 5 Grabungsstellen im Moorboden zwischen Hütte und Seilbahnschuppen. Holzreste an der Basis des 150 cm tiefen Torfes wiesen auf ein Alter von 7.200 Jahren. Da dieses Moor sich erst hinter den Moränen-



Grabungsstelle im Moor südwestlich der Rostocker Hütte; 2.270 m



Moorböden und Moränen auf der Terrasse südlich der Rostocker Hütte

Fotos: A. Heinricher

wälien bilden konnte, sind die drei Moränensysteme um die Rostocker Hütte älter als 7.200 Jahre.

Die genauesten und interessantesten Ergebnisse lieferte die Grabung in einem Moor auf der obersten Terrassenstufe unter den Osthängen des Rostocker Ecks. Es liegt 350 m von der Rostocker Hütte entfernt in 2.270 m Höhe, außerhalb und oberhalb der äußersten Moräne. Die Oberfläche des Moores ist durch Viehtritt zum Teil gestört, da die zur „Maurer Alm" gehörenden Gründe bis vor etlichen Jahren noch beweidet waren. Aus dem Moorboden ragen vereinzelt die Reste großer Zirbenstämme. Die heutige Baumgrenze im Maurertal liegt gut 200 m tiefer. Die Nähe zu den Moränen einerseits, die Höhenlage im Schwankungsbereich der Waldgrenze andererseits ließen erwarten, daß sich im Pollenprofil Vegetations-, Klima-, und Gletscherschwankungen gut abzeichnen würden.

Wer allerdings als unvoreingenommener Wanderer die Terrasse mit Moos- und Graspolstern erreicht und sich an der Grabungsstelle umschaut, der kann kaum verstehen, daß hier eine große Entdeckung der Klima- und Vegetationsgeschichte der Ostalpen gemacht wurde.

Erst die beiden Arbeiten von S. Bortenschlager und G. Patzelt bilden den Schlüssel zu faszinierenden Forschungsergebnissen. Da erfährt man, daß beispielsweise der eine Meter der hangseitigen Schachtwand, welcher über dem braunschwarzen Wasser herausschaut, die Reste des Pflanzenlebens der letzten 5.000 Jahre enthält.

Im folgenden wird versucht darzulegen, wie Bortenschlager und Patzelt aus der Stratigraphie der Boden- und Torfprofile und den pollenanalytischen Untersuchungen mehrere Gletscherhochstandsperioden abzuleiten vermögen. Zwei Kriterien dienen der Aussage über klimatisch günstige und ungünstige Zeiten:

a) der Wechsel von Sand- und Tonablagerungen mit Bändern von Torf. Sand- und Tonablagerungen stammen von Moränen, die durch Gletschervorstöße aufgebaut wurden und deren Ablagerungen sich bis ins Moor ziehen. Torfbänder deuten auf gute Vegetationszeiten;

b) Das Verhältnis der Pollenmenge krautiger und strauchartiger Pflanzen zur Pollenmenge von Bäumen. Wächst die Menge der „Nichtbaumpollen" (Aplaceen, Ranunculus, Thalictrum, Compositen, Rosaceen u. a.) auf über 20 bis 30 %, so kann auf Waldfreiheit geschlossen werden, d. h. sehr wahrscheinlich klimabedingtes Absinken des Waldes unter die Höhe des Moores.

Das Maximum von Pollen krautiger und strauchartiger Pflanzen in folgenden Tiefen entspricht waldfreien Zeiten im Bereich des Moores, also Gletscherhochständen, in einem ganz bestimmten Zeitabschnitt (datiert durch die C-14-Methode im Institut für Radiumforschung und Kernphysik in Wien):
In 4 bis 8 cm Tiefe: entspricht den Gletscherhochständen von 1850 und 1780;
in 17 bis 20 cm Tiefe: entspricht den Gletschervorstößen um 1600 bis 1620;
in 35 cm Tiefe: einem Gletschervorstoß um 1580 v. Chr.;
in 55 cm Tiefe: entspricht einer Verschlechterung des Klimas um 2830 v. Chr.;
in 110 bis 120 cm Tiefe: entspricht einer kurzen, prägnanten Klimaverschlechterung um 4450 v. Chr. (mächtiger Holzhorizont darüber, mit Zirbenstämmen von 15 cm Durchmesser);
in 210 cm: einem Herabrücken der Waldgrenze um 6400 v. Chr.

Die Schichte an der Basis des Torflagers in 218 bis 226 cm Tiefe mit Zirbenzweigen, Zapfenschuppen und Zirbennüssen deutet auf eine Zeit günstiger Waldentfaltung vor ca. 9.200 Jahren.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Arbeit an diesem Moor drei gesicherte Erkenntnisse lieferte: Es gibt drei wärmezeitliche Gletscherhochstände in den Alpen:

1. um 6700 bis 6000 v. Chr., genannt „Venedigerschwankung";

2. um 4400 bis 4200 v. Chr., genannt „Frosnitzschwankung" (entspricht der „Larstigschwankung" in den Stubaiern);

3. um 1500 bis 1300 v. Chr., genannt „Löbhensehwankung" (entspricht der von Dr. F. Mayr datierten Schwankung am Fernauferner in den Stubaiern).

Auf Grund seiner Empfehlung von Prof. Dr. Franz Mayr, dzt. in Montreal, und der zitierten Arbeiten von Bortenschlager und Patzelt hat der Unterzeichnete als Naturschutzbeauftragter des Bezirkes am 24. April 1973 an die Bezirksverwaltungsbehörde das Ersuchen gerichtet, das Moor bei der Rostocker Hütte zum Naturdenkmal zu erklären. Es stellt in wissenschaftlicher Hinsicht eine Einmaligkeit im Bezirk dar. Das zu schützende Gebiet umfaßt ungefähr ein Quadrat von 300 m Seitenlänge (Rostokker Hütte - Seilbahnstütze - Grabungsstelle - Fuß der Felshänge unterm Rostocker Eck). Als Schutzmaßnahmen wurden vorgeschlagen: Verbot privater Grabungen, Verbot von Abwässer-Einleitungen, Entwässerungsverbot, Fahrverbot. Keine Beeinträchtigung der bisherigen landwirtschaftlichen Nutzung.

Literatur:

Bortenschlager S. und Patzelt G.: Wärmezeitliche Klima- und Gletscherschwankungen im Pollenprofil eines hochgelegenen Moores der Venedigergruppe; Ohringen/Württ. (1969).

Bortenschlager S.: Der pollenanalytische Nachweis von Gletscher- und Klimaschwankungen in Mooren der Ostalpen. Bericht Deutsch. Bot. Ges. (1972).

Mayr Franz, Untersuchungen über Ausmaß und Folgen der Klima- und Gletscherschwankungen seit dem Beginn der postglazialen Wärmezeit. (1964).

Norbert Hölzl:

2 Der Tod im Südtiroler Volksschauspiel

Das Bozner Fronleichnamsspiel von 1711 hatte den Triumph von Tod und Teufel unmittelbar nach die theatralische Darstellung des Sündenfalles im Paradies gerückt. Diese sinngemäße Anordnung kehrt auch in der Heiligen-Kreuzprozession des Pustertaler Stiftes Innichen, die in einer Aufzeichnung von 1748 vollständig erhalten ist, wieder [19]). Die Innichner Kreuzprozession ist ein barockisiertes Karfreitagsspiel, das sich vorwiegend auf erprobte Szenen des Sillianer Passionsspieles stützt. Wie wichtig dem barocken Textbearbeiter die Rolle des Todes und sein Mark und Bein durchdringender Ruf nach Todesbereitschaft geworden war, zeigt sich darin, daß nun der Tod zur ersten Sprechrolle des Spieles wurde. Adam und Eva, in traditioneller weißer Kleidung, werden nur als stumme Personen vorgeführt. Ausnahmsweise begleitet sie neben dem Engel mit entblößtem Schwert nicht der Teufel persönlich, das „höllische gespenst", sondern ein Knabe, der auf einem „Paimbl" die „Schlang" tragt. Dieser Figurengruppe, der prächtig kostümierte Vorreiter, Trompeter, Paukenschläger, Standarten- und Kreuzträger vorangegangen waren, folgt der Tod. Er ist „Mit Pogen und Pfeill" bewaffnet. Der Darsteller des Todes hielt jedoch nicht, wie ein Herausgeber der Spielhandschriften irrtümlich angenommen hat, „einen Schild mit (folgender) Inschrift" in der Hand [21]) (er hatte, ganz nebenbei bemerkt, mit den Requisiten Pfeil und Bogen genug zu tragen), sondern er rief [22]) „... seine Reime" mit schallend-pathetischer Stimme der eingeschüchterten Menschenmenge auf dem Marktplatz zu:

„O mentsch zu sterben sey bereith,
ich kom zu ganz ungewißer Zeith,
brauch kein Respect, es gilt mir gleich,
es seyn gleich, armb oder reich,
Papst, Keißer, First und Königs Cronn,
Burger, Paur und Pettler, mueß alß darvon,
so bald ich meinen Pogen apann,
Und meinen Pfeill werd schießen ab,
heißt(s) forth mit dir hinab inß grab" [23]).

Wie ein Prolog wirken die Rufe des Todes an der Spitze der Spielprozession vom Leiden Christi. Dieser „Prolog" setzt gleichsam die düstere Farbe der nachfolgenden Szenenreihe ein für allemal fest. Die dunkle Gestalt des Todes ängstigt und fasziniert zugleich. Die Strenge des gegenreformatorischen Spieles duldet kein Aufblitzen von Humor, wie er sich im Spätmittelalter sogar in seiner derbsten und sinnenfrohesten Form in hinreißendem Schwung des kirchlichen Auferstehungsspieles bemächtigt hatte. Das Memento mori beherrscht Kanzel und Theater. Alle Komik scheint verbannt. Ja selbst nach der Huldigung des heiligen Kreuzes durch Helena und den römischen Kaiser Konstantin tragen im Innichner Spiel Männer in schwarzen Kutten Christi Grab und rotgekleidete Jünglinge eine figurale Darstellung der „schmerzhaften muetter gottes", um das barocke Spiel bloß nicht als Triumph ausklingen lassen zu müssen und ja wieder den Tod (Grab!) in Erinnerung zu rufen. So bleibt die düstere Farbe dem Umgangsspiel vom Beginn bis an sein Ende erhalten. Ja nicht nur die Figuralprozession am Karfreitag, sondern selbst das Umgangsspiel am Bartholomäustag „zu Ehren des großen heiligen Martirers und Bluetzeigen" Candidus hatte den Tod an die Spitze gerückt. Selbst das barocke Märtyrerspiel durfte nicht strahlend mit der Szene „Cantitus in der Glory" ausklingen, wo man den gerade

vorher im Irdischen erniedrigten und gepeinigten Märtyrer im Bischofsornat umgeben von Engeln als himmlischen Triumphator sieht, sondern mußte mit der Figur der Schmerzhaften Muttergottes abschließen.

In der Rattenberger Karfreitagsprozession von 1750 („Die Passion Procession welche bey der Statt Rattenberg gehalten wird. Anno 1750") erscheint nach der allegorischen Figur „Hoffarth", nach den bunten Gestalten „Lucifer sambt andern Teiflen", dem Erzengel Michael „mit dem Schild quis ut Deus" [24]), dem „Teifl", der den „Apfl Baumb" tragt, Adam und Eva mit dem schwertbewaffneten Engel ebenfalls der „Todt". Im Rattenberger Spiel tritt der Tod nicht als Einzelfigur wie in Innichen auf. Hier wirkt er wie barockes Rankenwerk und Ornament. Diesen „Todt" begleitet eine allegorische Figur, die „Sündt" [25]). Daß die Feststellung, der Tod sei hier mehr Rankenwerk als tonangebende Gestalt gewesen, berechtigt ist, zeigt sich auch darin, daß die Meraner Karfreitagsprozession von 1745 („Umgang auf den Carfreytag anno 1745") [26]) auf die Figur des Todes nach der Gruppe Adam und Eva überhaupt verzichten konnte und statt dieser und seiner Begleiterin „Sündt" eben „Sindt" und „Teifl" eingefügt hatte.

In der Büßerprozession und im Karfreitagsspiel der Barockzeit war der Totenkopf gewohnter Begleiter und ständig mahnender Zierat. „Magdalena die Pießerin" erschien in den Innichner Umgangsspielen in „Rauchen Pueß Kleith" und hielt einen „Totten Kopf" in der Hand; noch 1772 ist in der Karfreitagsprozession von Brixen ein Büßer mit einem Totenkopf bezeugt [27]).

Trotz einer seit dem Spätmittelalter immer mehr gefestigten eigenen Spieltradition stand das Volksschauspiel Tirols während seiner ganzen Entwicklung mannigfaltigsten Einflüssen offen. So läßt sich die theatralische Aktivität des Dominikanerordens in Südtirol, der sein geistiges und geistliches Zentrum in Bozen hatte, trotz Anschluß an heimische Traditionen, nur aus den Bestrebungen des gesamten Ordens begreifen. Das Südtiroler Dominikanerdrama aus dem 17. Jahrhundert „Dimas, durch den heiligen Rosen-Krantz der Hoell entrisner Raub" wurde von Rosenkranzbruderschaften in vielen Teilen des Landes an Marienfesten aufgeführt: im osttirolischen Virgen seit 1875 bis in unser Jahrhundert, im nordtirolischen Thaur 1736 zum hundertjährigen Gründungsfest der Bruderschaft u. a. [28]). Das Dimas-Drama, eigentlich ein Marienmirakelspiel, gehört zu den interessantesten Beispielen deutschsprachiger Ordensdramatik im Zeitalter der Gegenreformation. In einer grandiosen lyrisch-dramatischen Himmelsszene stellte das Südtiroler Ordensdrama die Gestalt des Todes auf seine Bühne. Der Tod des Ordensdramas weicht verständlicherweise von der bisher besprochenen Zeichnung des Todes im Tiroler Volksschauspiel in manchen Zügen ab:

Den jungen Edelmann Dimas haben Eitelkeit und Geltungsstreben in die Arme des Teufels getrieben. Die Verführungskünste des Teufels, mit dem er einen Bund eingeht, lassen ihn von Stufe zu Stufe sinken. Dimas beginnt am Rauben und Morden bereits Gefallen zu finden. Ermüdet schlummert er auf offener Bühne ein. In einer Traumvision öffnet sich ihm der Himmel. Christus erscheint als Gärtner, der in bewegten Worten [29]) Maria, die im Kostüm einer Gärtnerin auftritt, einlädt, mit ihm in seinen Garten aufzubrechen, um „Früchte zu klauben". Es wird das biblische Gleichnis vom Baum, der schlechte Früchte trägt und daher abgehauen werden soll, in opernhaften Bildern dargestellt. Der Träumende soll erkennen, daß er selbst der schlechte Baum ist und seine Greueltaten die schlechten Früchte sind. Pluto, der Herr der Unterwelt, schildert Christus die „Äpfel", die von außen zwar prangen, aber „inwendig voll Blut" sind. In einer machtvollen Steigerung erhebt schließlich Mors, der Tod, seine Stimme. Wie indirekte szenische Bemerkungen im Text beweisen, trat der Tod nicht mit dem traditionellen Pfeil und Bogen oder der Keule des mittelalterlichen Spieles auf, sondern mit einer Axt bewaffnet, um sich so in das Gleichnis vom schlechten Baum einzufügen. Die kraftvolle Verssprache macht den Auftritt des Todes im Südtiroler „Dimas" zu einem der eindrucksvollsten. Seine Rufe sind in höherem Maße situationsbezogen als etwa der Auftritt des Todes in Jakob Bidermanns Jesuitendrama „Cenodoxus" von 1602:

„Ich kanns erwarten kaum
Bis ganz verderbt der Baum,
Der jetzt hier angeklagt,
Daß böse Frücht er tragt,
Und daß er nicht mehr wachst,
Umsonst die Erd einnimmt,
Drum bin ich so ergrimmt,
Muß abgehauet sein,
Will grimmig schlagen drein,
Gewetzt ist meine Axt" [30]).

Der Tod ist zwar noch nicht eindeutig Gottes unterwürfiger, „starker Bot", aber nicht mehr, so wie in den bisher besprochenen Mysterienspielen sein Widersacher und Verbündeter des Teufels. Er ist in der warnenden Gerichtsszene Rufer zur Rache am Bösen. Er versucht, Christus zu einem harten Urteilsspruch zu bewegen. Angelus custos, der Schutzengel, und die Jungfrau Maria bitten vor Gottes Richterthron um Gnade. Aber von neuem setzt Pluto ein und Christus zürnt über die große Sündenschuld:

„Fort mit ihm aus meinem Garten,
Fort mit dieser Ärgernus!"

Ergrimmt greift Mors den harten Tonfall Christi auf, um ihn zur gewaltigen Drohung zu steigern:

„Ich ja schon fertig steh,
Von diesem Baum nicht geh.
Ich muß jetzt hauen zu,
Eh hab ich keine Ruh
Bis daß er fallt
Ich ihn wahrlich nit versaum,
Die Axt ist giegt an diesen Baum.
Ich schlag daß Berg und Tal
Erzittert und erschall
Wie Donnerhall!"

Die innigen Fürbitten der Jungfrau Maria sind stärker als das „Donnerhallen" des Todes. Im Dominikanerdrama erscheint der Tod als mächtiger Rufer zur Abkehr vom Sündhaften, in den Rahmen einer lyrisch-dramatischen Vision vom Himmel gestellt.

In packender Form nahmen Südtiroler Nikolausspiele des 18. und 19. Jahrhunderts das weitverbreitete Jedermannmotiv produktiv auf. In alle die Stubenspiele im Umkreis der Hohen Tauern war der Auftritt „Tod — Alter Mandl (auch: „Greiß") — Luzifer" eingedrungen: Er findet sich im Ahrntaler Nikolausspiel [31]) ebenso wie im Krimmler Nikolausspiel auf der salzburgischen Seite [32]) und in späten Fassungen des Gsieser, Rasener und schließlich auch des Pragser Spieles [33]). Die Nikolausspiele, die sich allerdings um die eigentliche Legende des Heiligen herzlich wenig kümmerten, lassen jahrhundertealte Volksschauspielmotive wieder aufleben.

Der Tod des Nikolausspieles erhält ein neues Requisit: Er schwingt zum sausenden Rhythmus seiner Verse die Sense. Luzifer lockt einen alten Mann in die Stube, der bereits den „Tod auf dem Ruggen" tragt:

„Namia hab i viel zu kalt,
80 Jahr bin i schon alt..."

Der Alte erzählt von seiner großen Not und meint, als Erlösung wäre ihm am liebsten „bald der Tod". Und schon steht leibhaftig der triumphierende Tod hinter ihm: „Aus ist deine Lebenszeit!" Der Wunsch des Alten soll in Erfüllung gehen. Der Greis taumelt entsetzt zurück und klammert sich mit einer Intensität ans Leben, die ihm niemand zugetraut hätte:

„Ich will nit sterben ganz und gor,
Verstehst du G'spaß den koan, du Norr?!"

„Menschenfeind!" ruft er aus. Aber der Tod fordert die prompte Erfüllung des einmal ausgesprochenen Wunsches; er verhöhnt ihn, weil sogar ein alter Mann noch lügen kann. Es folgen die üblichen Ausflüchte. Der Achtzigjährige behauptet, — und selbst hier, sub specie mortis, läßt das Volksschauspiel plötzlich Komik aufblitzen — ein Weib genommen zu haben, das bald ein Kind bekommen werde. Der Tod schneidet seine Rede kalt ab:

„Alter Narr, sei nit so blind,
Ich frage nicht nach Weib und Kind!
Ich frage nur nach dir allein,
Und wenn ich komm, da muß es sein!"

Einen Hof ohne Schulden und „viel tausend Gulden" verspricht ihm der Greis, wenn er nur noch einen einzigen Tag Aufschub bekommen könnte. Wieder unterbricht schneidend der Tod, der alles Flehen als Geschwätz beiseitefegt:

„Ich frage nicht nach Gut und Geld,
Noch heute mußt du aus der Welt..."

Seine Rechnungen will der Alte noch in Ordnung bringen, aber der Tod verheißt ihm nur das Gelärhter des Erben und für seinen Leib die Würmer. Jetzt endlich fällt es dem Alten ein, daß er ja schnell noch zur Beichte gehen müsse; der Tod möge doch kurz auf der Ofenbank Platz nehmen und warten, bis er zurückkomme. Auch darauf geht der Tod nicht ein:

„... Es ist ein allgemeiner Brauch:
So wie man lebt, so stirbt man auch!"

Nun ist die Lebenskraft des greisen Mannes gebrochen:

„Wenn es gibt zu meinem End,
Mach ich zuvor ein Testament:
Den Würmern schenk ich meinen Leib,
Die Seel der Ewigkeit verschreib".

Dies alles ist nicht mehr Sache des Todes. Unbarmherzig „schlägt der Tod das alte Maudl mit der Sense nieder". Luzifer springt triumphierend vor. Er hat die Seele in Windeseile „vor Gericht getragen":

„Jetzt alter Glatzkopf red gescheit,
Wie geht's dir in der Ewigkeit?"

Und wie im Jesuitendrame „Cenodoxus" richtet sich der Leichnam des Verdammten auf und heult:

„O wuhl a traurige Ewigkeit,
Ich bin zur Höll vermaledeit!
Ich muß leiden große Pein,
Und ewig tut kein Erlösung sein..."

Luzifer tobt vor Freude und ruft die höllischen Geister herbei, um den Sünder zu quälen und durch die Luft mit ihm davonzufahren:

„Sieh an heut zum letztenmal
Am Firmament den Sternenstrahl,
Kommt ihr Teufel, kommt herzue..."

Erst im Nikolausspiel hat der Tod unter dem Einfluß des Jedermannvurwurfes auch im Südtiroler Volksschauspiel vom Widersacher Gottes und vom Verbündeten des Teufels endgültig zum unerbittlich harten Boten Gottes, zum dämonisehen Werkzeug seiner Gerechtigkeit geworden. Der Teufel aber ist in seiner unmittelbaren Nähe geblieben. So hat die Gestalt des Todes auf der Bühne des Tiroler Volksschauspieles alles entscheidende Stadien einer gesamteuropäischen Entwicklung des religiösen Theaters und seiner allegorisehen und überirdischen Figuren, wie Tod und Pluto, Engel und Teufel, durchlaufen, bzw. in der Spätzeit nachgeholt.

---

19) Handschrift im Stiftsarchiv Innichen, vorläufig ohne Signatur
20) Baum der Erkenntnis, allgemein üblich in Paradeisspielen und Paradiesesszenen
21) T. U. S 404
22) „Der Tott", Nr. 8. .....hat diß Reim"
23) Vollständig zitiert exakt nach der Originalhandschrift; Herausgaben von Franz Innerhofer, Sammler, 4, Meran 1910 und in T. U. S 403 ff fehlerhaft
24) Wer ist wie Gott?
25) T. U. S 521
26) Handschrift im Stadtarchiv Meran
27) T. U. S 529
28) Perioche, Bibl. Tirol. Ferdinandei 573, Innsbruck
29) Arien
30) Zitiert nach meiner Neufassung mit dem Titel „Der Teufel als Diener", da das Original nur in einer mangelhaften Abschrift erhalten ist, Lienz 1964/65, Österr. Rundfunk Okt. 1965
31) Ein Ahrntaler Nikolausspiel, aufgezeichnet von Franz Schunko, Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes, Band XI, S 100-102, Wien 1962
32) Karl Adrian und Leopold Schmidt, Geistliches Volksschauspiel im Lande Salzburg, Salzburg 1936, S 49-52
33) Hölzl, Theatergeschichte des östlichen Tirol vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Kap. VI, Nikolausspiele, S 171-189 Wien 1966

Bahn auf den Iselsberg

Über frühere — und inzwischen längst begrabene — Verkehrsvorhaben in Osttirol haben die „Osttiroler Heimatblätter" schon mehrfach berichtet.

Eine interessante Ergänzung hiezu:

Die „Brixner Chronik" vom 13. Dezember 1910 enthält folgenden Bericht:

„Bahn auf den Iselsberg bei Lienz. Das k. k. Eisenbahnministerium hat dem Grund- und Realitätenbesitzer Josef Eder in Dölsach im Vereine mit Leopold Reichenwallner in Oberdrauburg die Bewilligung zur Vornahme technischer Vorarbeiten für eine schmalspurige, mit elektrischer Kraft zu betreibende Bahn niederer Ordnung von der Station Dölsach der k. k. priv. Südbahn-Gesellschaft über die Höhe des Iselsberges nach Winklern auf die Dauer eines Jahres erteilt."

Otto Stolz, der zur „Siedlungs- und Herrschaftsgeschichte des Lienzer Beckens „Abschnitt Verkehrswege, in den Ostt. Heimatblättern 1957/9, und Karl Stark, der über die Geschichte des allmählichen Ausbaues der Iselsberg-Straße in deu Osttiroler Helmatblättern 1959/11/12 und 1960/ berichtete, erwähnen diesen Plan nicht.

Aus der „Bahn auf den Iselsberg" wurde nichts.

Ein Parallelfall zu dem von Ing. Braunegger im Jahre 1884 vorgelegten Projekt der Felbertauernbahn. Die Gemeiuden Lienz und Matrei legten am 10. Jänner 1885 diesen Plan mit einer Petition, diesen Bau beschließen zu wollen, dem Abgeordnetenhaus des Reichsrates vor. Auch aus diesem Plan wurde nichts: Es wurde beschlossen, die heutige Tauernbahn von Spittal, durch den Mallnitzer Tauern und das Gasteinertal nach Schwarzach - St. Veit zu bauen. Osttirol ging leer aus. J. T.

„Die barocke Tafelmalerei in Tirol"

von Josef Ringler in zwei Teilen mit 246 Seiten, 196 Kunstdrucktafeln und 12 Farbtafeln; Leinen mit Schutzumschlag nnd ausführlichem Register; Universitätsverlag Wagner Innsbruck-München. 1973, S 870.—.

Dieses aufwendige, vom Verlag überaus großartig ausgestattete und besonders im Bildbande einmalige Standardwerk über die Tiroler Tafelmalerei des 17. uud 18. Jhdts. erweist sich als ein Handbuch der Kunstgeschichte des Tiroler Barock, nach dem sowohl Kunstwissenschaftler als auch Künstler und Heimatforscher dankbar greifen werden. Das in einen Text- und Bildband geteilte Werk bildet eine Parallel-Erscheinung und späte Ergänzung zu der vor 60 Jahren erschienenen „Baroeke Freskomalerei in Tirol" von Univ.-Prof. Dr. Heinrich Hammer, Ordinarius der Innsbrucker Kunstkanzel.

Ein lebenslanges Sammeln von Künstlernotizen durch Dr. Ringler, die auch im Dehio-Tirol und dem allgem. Künstlerlexikon Thieme-Becker ihren Niederschlag fanden, ursprünglich jedoch für eine Neuauflage des „Tiroler Künstlerlexikons" von Consistorialrat Lemmen (1830) gedacht waren, erbrachte nun posthum diese köstliche Frucht auf dem Lebensbaume der Tiroler Kunstforschung.

Sechshundert Tiroler oder für Tirol bedeutungsvolle Barock-Künstler erfuhren in diesem Werk eine biographische und künstlerisch kritische Würdigung. Ein eigener Bildband mit 196 erlesenen Schwarz-weiß Fotos und 12 herrlichen Farbtafeln verwirklichen Dr. Ringlers gestecktes Ziel: „Das Gedächtnis an die vielen vergessenen Maler der Barockzeit in unserem Laude durch Abbildungen einiger ihrer Werke und einiger Zeilen hinweisenden Textes wachzuhalten".

Mittelpunkte von Ringlers Forschungen bildeten dabei die barocken Kunstzentren: Innsbruck-Hall, Bozen-Meran und Brixen, sowie die entlegeneren kleineren Städte des Inn- und Pustertales. Im besonderen waren es die Künstlerfamilien der Kessler und Unterberger in Brixen, der Grasmair-Haller-Mühldorfer und Schmutzer in Innsbruck, der Lampi und Henriel in Bozen-Nonntal, der Falstenberger in Kitzbühel, der Hoffmann und Waginger in Lienz-Kufstein, der Holzer-Platzer in Meran, der Zoller-Puelacher in Telfs und der Zeller in Reutte, um nur die bekanntesten zu nennen. Über die drei Tiroler Malerfürsten: Paul Troger, Martin Knoller und Josef Schöpf existieren eigene Abhandlungen und Monographien!

Fünfzig Jahre lang hat unser Autor dienstlich und privat jene Gegenden bereist und sich auf Grund eigener Beobarhtungen von Signuturen und Datierungen, sowie unter Heranziehung aller erreichbaren literarischen Quellen eine umfassende Stilkenntnis der Künstler und deren Ouevres angeeignet. Wenn trutzdem in diesem Werke noch viele Fragezeiehen — „vielleicht" und „wohl" — bei den Bildbestimmungen durch bloße Stilvergleiche und kluge Kombinationen bestehen bleiben, so liegt das sowohl in der Natur der Soche, wie in der starken stilistisehen Abhängigkeit der Tiroler Barockmaler untereinander, besonders aber im Mangel an archivalischen Vorarbeiten und Belegen begründet, der erst behnhen werden kann, wenn über jeden bedentenderen Barockmaler eine eigene Dissertation oder eine Monographie vorliegen wird.

So knnnte ich z. B. in meiner von Dr. Ringler nicht zitierten Dissertation (1939) über den Innsbrucker Altarbildmaler J. G. D. Grasmair ca. 80 originale Kirchenbilder dieses Barockmeisters nachweisen, nnd die Zahl hat sich inzwischen noch vermehrt, während Ringler nur etwa 30 solche anführt. Gleichfalls untersuchte Dr. Ringler bei den signierten und von ihm angeführten Zoller'schen Altarbildern in der Pfarrkirche von Anras (Anton Zoller 1755), Lienz (Josef Anton Z. 1761), Obertilliach (Anton und Josef Z. 1764), Asch (Fresken von Josef Anton Z. 1765), Abfaltern (Fresken von Josef Anton Z. 1770) kaum auch die jeweiligen Seitenaltarbilder dieser Kirchen, ja erwähnt nicht einmal das schönste Kulissen-Heiliggrab Tirols in der Lienzer Pfarrkirche von Josef Anton Z. 1752, veröffentlicht in „Ostern in Tirol" v. Nikolaus Graß. 1955! Überzeugend offenbaren nämlich die beiden Bildtafeln Nr. 130 u. 131 des besprochenen Ringler-Bandes eine deutlich divergierende Malweise zwischen Anton und Josef Zoller: Bei der „Stephanns Steinigung in Anras" die klare akademische Zeichnung und breite Pinselführung des von der Wienerschule (vergl. Paul Trogers „Stephanné" in der Pfarrkirche zu Baden bei Wien) kommenden Vater Zoller und daneben das autodidaktische „Andreaskreuz" des Sohnes Zoller in der Lienzer Pfarrkirche. Solche und ähnliche Ungereimtheiten passierten auch mit den diverseo Hoffmann-Malern in Lienz (Joh. H. d. J. in Thurn war kein Sohn des Älteren!). Auch eine längst fällige Autorenerklärung des qualitätvollen „Abendmahlbildes" in Thurn bei Lienz steht aus. Schuldig blieb Ringler letztlich (Rückfrage bei Dr. M. Pizzinini) auch den Beweis für die Zuschreibnng des überaus schönen Lienzer „Christ-Geburt" Altarbildes in der Pfarrkirche an Johann Mitterwurzer, sowie die der „Ursula-Glorie" im Brixner Diözesanmuseum an Franz Unterberger.

Ungeachtet solch kleiner Mängel bleibt Dr. Ringlers Nachschlagewerk sicher für Jahrzehnte die Grundlage zur Erforschung der Tiroler Barockmalerei.

Prof. Dr. Franz Kollreider

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Osttiroler Heimatblätter - Heimatkundliche Beilage des "Ostiroler Bote"

Jahr/Year: 1974

Band/Volume: 1974-42-3

Autor(en)/Author(s): Heinricher Alois

Artikel/Article: Das Moor bei der Rostocker Hütte. Ältester Zeuge über den Wald nach der Eiszeit in den Ostalpen 1