

# Osttiroler Heimatablätter

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

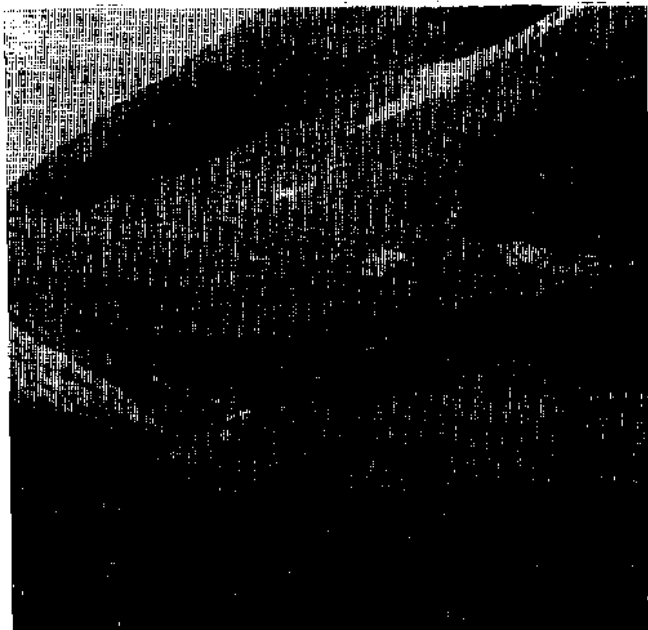
Zu den interessantesten Entdeckungen der Geographen und Botaniker in den letzten Jahrzehnten gehört die Erkenntnis, daß die gegenwärtig herrschende Wärmezeit von mehreren deutlichen Klimarückschlägen unterbrochen wurde. Vor 10.000 Jahren mögen die Täler Tirols eisfrei geworden sein, und bereits vor 9.200 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

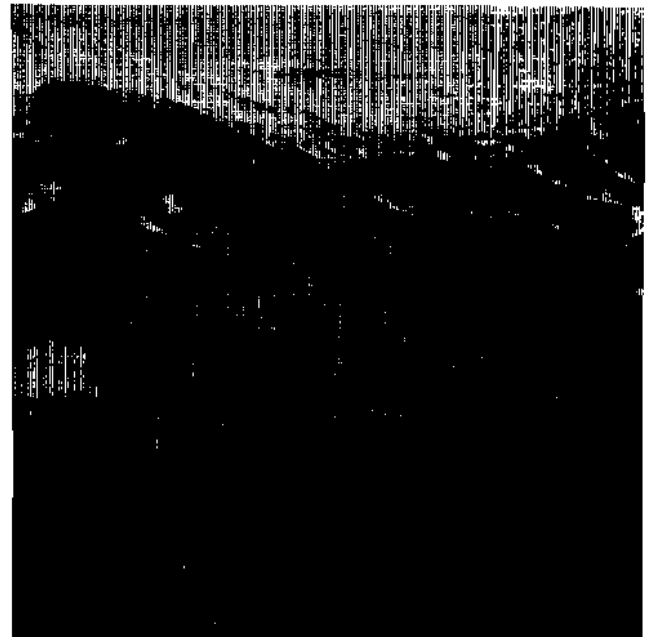
erweisen sich die Moränen selbst sowie die dazwischen und unmittelbar davor liegenden Moore. Aufschlüsse über Vorstöße und Rückzug der Gletscher, aber auch über Vegetationsentwicklung und Klimaverlauf geben vor allem jene Moore, welche nicht nur in unmittelbarer Nähe der Moränen, sondern auch im Schwankungsbereich 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. Stigmar 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 ebe-

nen Felsierasse. 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 drittes, kürzeres 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-



Grabungstella im Moor südwestlich der Rostocker Hütte; 2.270 m



Moorböden und Moränen auf der Terrasse südlich der Rostocker Hütte

Fotos: A. Heinricher

wällen 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 erwähnt man, daß beispielsweise der eine Meter der hangseitigen Schachtwand, welcher über dem braunschwarzen Wasser herausseht, 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“ (Aplacene, 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 33 cm Tiefe: einem Gletschervorstoß um 1580 v. Chr.;

in 55 cm Tiefe: entspricht einer Verschlechterung des Klimas um 2330 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 Waldentwicklung vor ca. 9.200 Jahren.

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

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

2. um 4400 bis 4200 v. Chr., genannt „Fronitzschwankung“ (entspricht der „Larstischschwankung“ in den Stubaiern);

3. um 1500 bis 1300 v. Chr., genannt „Löb-henschwankung“ (entspricht der von Dr. F. Mayr datierten Schwankung am Fernaufener 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 Bezirke dar. Das zu schützende Gebiet umfaßt ungefähr ein Quadrat von 300 m Seitenlänge (Rostocker Hütte - Seilbahnstütze - Grabungsstelle - Fuß der Felslänge 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.: Wärmezzeitliche Klima- und Gletscherschwankungen im Pollenprofil eines hochgelegenen Moores der Venedigergruppe, Oberrhein/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 Hözl:

2

## Der Tod im Südtiroler Volksschauspiel

Das Bozner Fronleichnamsspiel von 1714 hatte den Triumph von Tod und Teufel unmittelbar nach der theatralischen 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<sup>19)</sup>. Die Innichener Kreuzprozession ist ein barockisiertes Karfreitagsspiel, das sich vorwiegend auf erprobte Szenen des Sillianer Passionsspiels 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 „Palmbil“ die „Schlang“ trägt. 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<sup>21)</sup> (er hatte, ganz nebenbei bemerkt, mit den Requisiten Pfeil und Bogen genug zu tragen), sondern er rief<sup>22)</sup> „... seine Reime“ mit schallend-pathetischer Stimme der eingeschüchterten Menschenmenge auf dem Marktplatz zu:

„O mensch zu sterben sey bereith,  
ich kom zu ganz ungewisser Zeith,  
brauch kein Respect, es gilt mir gleich,  
es seyn gleich, armh oder reich,  
Papat, Keißer, First und Königs Cronn,  
Burger, Paur und Pettler, mueß alß  
darvon,  
so bald ich meinen Pogen apann,  
Und meinen Pfeill werd schließen ab,  
heißt(s) forth mit dir hinob ins grab“<sup>23)</sup>.

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 Strange 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 Aufstehungsspiels 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 Innichener 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 Martiners und Bluetzeigen“ Candidus hatte den Tod an die Spitze gerückt. Selbst das barocke Märtyrerspiel durfte nicht strahlend mit der Szene „Cantius 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 Schmerzhafte 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 Teuffen“, dem Erzengel Michael „mit dem Schild quib ut Deus“<sup>24)</sup>, dem „Teiff“, der den „Apfl Baumb“ trägt, 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“<sup>25)</sup>. 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 Carfreitag anno 1745“)<sup>26)</sup> auf die Figur des Todes nach der Gruppe Adam und Eva überhaupt verzichten konnte und statt dieser und seiner Begleiterin „Sündt“ eben „Sindt“ und „Teiff“ 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 Inntalern 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<sup>27)</sup>.

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 heimliche Traditionen, nur aus den Bestrebungen des gesamten Ordens begreifen. Das Südtiroler Dominikanerndrama aus dem 17. Jahrhundert „Dimas, durch den heiligen Rosen-Krantz der Hoell entriassner Raub“ wurde von Rosenkranzbruderschaften in vielen Teilen des Landes an Marienfesten aufgeführt: Im osttirolischen Virgen seit 1875 bis in unser Jahrhundert, im nordtirolischen Thaur 1738 zum hundertjährigen Gründungsfest der Bruderschaft u. a.<sup>28)</sup> Das Dimas-Drama, eigentlich ein Marienmirakelspiel, gehört zu den interessantesten Beispielen deutschsprachiger Ordensdramatik im Zeitalter der Gegenreformation. In einer grandiosen lyrisch-dramatischen Himmelszene 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 Geltungstreben 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 im 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<sup>29)</sup> Maria, die im Kostüm einer Gärtnerin auftritt, einlädt, mit ihm in seinen Garten aufzubrechen, um „Früchte zu klaben“. Es wird das biblische Gleichnis vom Baum, der schlechte Früchte trägt und daher abgehauen werden soll, in opernhafte Bildern dargestellt. Der Träumende soll erkennen, daß er selbst der schlechte Baum ist und seine Greuelthaten 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 situationbezogen als etwa der Auftritt des Todes in Jakob Bidermanns Jesulendrama „Cenodoxus“ von 1602:

„Ich kanns erwarten kaum  
Bis ganz verderbt der Baum,  
Der jetzt hier angeklagt,  
Daß böse Frucht er trägt,  
Und daß er nicht mehr wächst,  
Umsonst die Erd einnimmt,  
Drum bin ich so ergrimmt,  
Muß abgehauet sein,  
Will grimmig schlagen drein,  
Gewetzt ist meine Axt“<sup>30)</sup>.

Der Tod ist zwar noch nicht eindeutig Gottes unterwürflicher „starker Bot“, aber nicht mehr, so wie in den bisher besprochenen Mysterienspielen sein Widersacher und Verbündeter des Teufels. Er ist in der warnenden Gerichtszene Rufer zur Rache am Bösen. Er versucht, Christus zu einem harten Urteilspruch 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 Argernus!“

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 fällt  
Ich ihn wahrlich nit versäum,  
Die Axt ist glegt 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 Dominikanerndrama 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 weltverhetzte Jedermann-

motiv produktiv auf. In alle die Stubenspiele im Umkreis der Hohen Tauern war der Auftritt „Tod — Altes Mandl (auch: „Greiß“) — Luzifer“ eingedrungen: Er findet sich im Ahrntaler Nikolausspiel<sup>31)</sup> ebenso wie im Krimmler Nikolausspiel auf der salzburgischen Seite<sup>32)</sup> und in späten Fassungen des Gsieser, Rasener und schließlich auch des Prager Spieles<sup>33)</sup>. Die Nikolausspiele, die sich allerdings um die eigentliche Legende des Heiligen herzlich wenig kümmern, lassen Jahrhundertalte Volksschauspielermotive wieder aufleben.

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

„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 lächelnd der triumphierende Tod hinter ihm: „Aus ist deine Lebenszeit!“ Der Wunsch des Alten soll in Erfüllung gehen. Der Grels 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 koun, 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 konna, da muß es sein!“

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

„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 Gelächter des Erben und für seinen Leib die Würmer. Jetzt endlich fällt es dem Alten ein, daß er ja schnell noch zur Beiche 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 geisen Mannes gebrochen:

„Wenn es geht 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 Mauld mit der Sense nieder“. Luzifer springt triumphierend vor. Er hat die Seele in Windeseile „vor Gericht getragen“:

„Jetzt alter Glatzkopf red geschick,  
Wie geht's dir in der Ewigkeit?“

Und wie im Jesuitendrama „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 lacht 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 herzu...“

Erst im Nikolausspiel ist 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 dämonischen Werkzeug seiner Gerechtigkeit geworden. Der

Teufel aber ist in seiner unmittelbaren Nähe geblieben. So hat die Gestalt des Todes auf der Bühne des Tiroler Volksschauspiels alles entscheidende Stadien einer gesamt-europäischen Entwicklung des religiösen Theaters und seiner allegorischen und überirdischen Figuren, wie Tod und Pluto, Engel und Teufel, durchlaufen, bzw. in der Spätzeit nachgeholt.

19) Handschrift im StA-Archiv Innsbruck, vorläufig ohne Signatur

20) Baum der Erkenntnis, allgemein üblich in Paradespielen und Paradesesszenen

21) T. U. S. 404

22) „Der Tot“, Nr. 8. ... hat die Heim“

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. Ferdinand 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 1904/05, Österr. Rundfunk Okt. 1965

31) Ein Ahrntaler Nikolausspiel, aufgezeichnet von Franz Schunko, Jahrbuch des österr. Volkstheaterwerkes, 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 1968

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 Schmuizer in Innsbruck, der Lampl und Henricl in Bozen-Nonntal, der Falstenberger in Klitzbühel, 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!

Fünzig Jahre lang hat unser Autor dienstlich und privat jene Gegenden bereist und sich auf Grund eigener Beobachtungen von Signaturen und Datierungen, sowie unter Heranziehung aller erreichbaren literarischen Quellen eine umfassende Stilkenntnis der Künstler und deren Oeuvres angeeignet. Wenn trotzdem in diesem Werke noch viele Fragezeichen — „vielleicht“ und „wohl“ — bei den Bildbestimmungen durch bloße Stilvergleiche und kluge Kombinationen bestehen bleiben, so liegt das sowohl in der Natur der Sache, wie in der starken stilistischen Abhängigkeit der Tiroler Barockmaler untereinander, besonders aber im Mangel an archivalischen Vorarbeiten und Belegen begründet, der erst behoben werden kann, wenn über jeden bedeutenderen Barockmaler eine eigene Dissertation oder eine Monographie vorliegen wird.

So konnte ich z. B. in meiner von Dr. Ringler nicht zitierten Dissertation (1930) über den Innsbrucker Altarbildmaler J. G. D. Grasmair ca. 80 originale Kirchenbilder dieses Barockmeisters nachweisen, und 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. 1781), Obertilliach (Anton und Josef Z. 1784), Asch (Fresken von Josef Anton Z. 1785), Abfaltern (Fresken von Josef Anton Z. 1770) kaum auch die jeweiligen Seltenaltarbilder dieser Kirchen, ja erwähnt nicht einmal das schönste Kulissen-Heiliggrab Tirols in der Lienzener 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 (vgl. Paul Trogers „Stephannä“ in der Pfarrkirche zu Baden bei Wien) kommenden Vater Zoller und daneben das auto-didaktische „Andreaskreuz“ des Sohnes Zoller in der Lienzener Pfarrkirche. Solche und ähnliche Ungerechtigkeiten passierten auch mit den diversis Hoffmann-Malern in Lienz (Joh. H. d. J. in Thurn war kein Sohn des Alteren!). Auch eine längst fällige Autorenklärung des qualitativollen „Abendmahlbüdes“ in Thurn bei Lienz steht aus. Schuldig blieb Ringler letztlich (Rückfrage bei Dr. M. Pizzinini) auch den Beweis für die Zuschreibung des überaus schönen Lienzener „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 Kolreider

## Bahn auf den Iselsberg

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

Eine interessante Ergänzung hierzu:

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 Winklarn auf die Dauer eines Jahres erteilt.“

Otto Stolz, der zur „Siedlungs- und Herrschaftsgeschichte des Lienzener Beckens „Ab-

schnitt Verkehrswege, in den Ost. Heimatblättern 1957/9, und Karl Stark, der über die Geschichte des allmählichen Ausbaues der Iselsberg-Straße in den Osttiroler Heimatblättern 1959/11/12 und 1900/ 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 Gemeinden Lienz und Matrie 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 giog 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 und 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. und 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 „Barocke Freskomalerei in Tirol“ von Univ.-Prof. Dr. Heinrich Hammer, Ordinarius der Innsbrucker Kunstkanzlei.

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, brachte 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 verwirklichte Dr. Ringlers gestecktes Ziel: „Das Gedächtnis an die vielen vergessenen Maler der Barockzeit in unserem Lande 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.