

Osttiroler Heimatblätter

Heimatkundliche Beilage des „Osttiroler Bote“

28. Jahrgang

Donnerstag, 26. März 1970

Nummer 3

TIROLER PASSION

Das traditionsreichste Volksschauspiel des Deutschen Sprachraumes

So herausfordernd die Formulierung „traditionareichstes Volksschauspiel“ im ersten Augenblick auch klingen mag, so unschwer ist sie zu erhärten. Jene Teile Deutschlands, in denen die Reformation durchdrang und schließlich beherrschte, kommen für das Fortleben der traditionellen Volksschauspielüberlieferungen schon deshalb nicht mehr in Betracht, weil das religiöse Volksspiel als Ausdruck der überholten alten, eben reformbedürftigen Frömmigkeit energisch abgelehnt, ja bekämpft wurde. Greuelerzählungen, die an angeblich wahre Begebenheiten bei städtischen und dörflichen Passionsaufführungen anknüpften, die ein Ende dieses überholten „Unfugs“ erzwingen hätten, sind Produkte der ersten hitzigen Ablehnung. Für ein hartnäckiges Fortbestehen der alten Schauspiele kommen daher von vornherein nur die konservativsten deutschen Landschaften im Süden in Betracht. Das umso mehr, als dann die theatrale Aktivität der gegenreformatorischen Orden in Bayern, in der Schweiz und vor allem in den österreichischen Ländern ganz bewußt an die schon bestehenden, dem Volk nahen traditionellen Stoffe von neuem, jetzt allerdings aus der geistigen Haltung des Barocks, anknüpfte. Das Legendendrama des Jesuitenpaters Jakob Gretser um die Gestalt des Einsiedlers und politischen Ratgebers der Schweiz, „Nicolaus Unterwaldinus“, ist zwar ein markantes Beispiel für die erwähnte Erneuerung, aber nur eines von vielen.¹⁾

An der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert entstand in Tirol, die Forschung nimmt seit dem vorigen Jahrhundert entweder Sterzing oder Hall an, eine dialogisierte Handlung vom Passionsgeschehen, die im Vergleich zu anderen Schöpfungen der Zeit, auffallend streng den Evangelienberichten folgte, wenn das Geschehen auch eindeutig das Lebensgefühl und die Vorstellungswelt des bürgerlichen Mittelalters formen. Eine gemeinsame Urform der aus dem spätmittelalterlichen Tirol bekannten Passionshandschriften, die ursprüngliche „Tiroler Passion“ ist in einer Handschrift nicht erhalten. Der bedeutendste Germanist an der

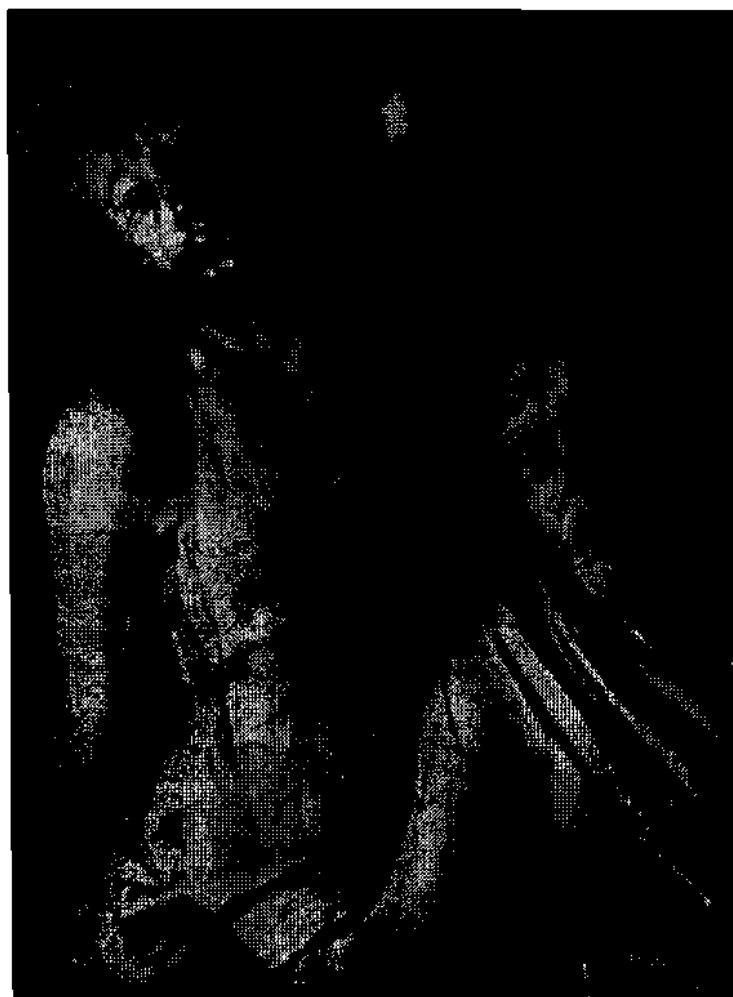
Innsbrucker Universität im 19. Jahrhundert, J. E. Wackernell, hat eine solche Urform aus den Gemeinsamkeiten der aus dem 15. und frühen 18. Jahrhundert erhaltenen Handschriften erschlossen — in einem Arbeitsvorgang, der wertvollster Ausdruck der Gründlichkeit und positivistischen wissenschaftlichen Methodik des vorigen Jahrhunderts ist²⁾. Aus Sterzinger, Haller, Rozner, Brixner und sogenannter „Amerikaner“ Fassung erschloß Wackernell eine gemein-

same Vorlage eines dem Namen nach zwar unbekannt, aber sicher geistlichen Verfassers, den seelsorgliche Absichten leiteten. Das alles wäre mit Ausnahme der in Tirol so zahlreich erhaltenen Texte (Sterzinger Spielarchiv) noch nichts Außergewöhnliches.

Einzigartig ist es dagegen, daß in einer Volksschauspiellandschaft, im Tirol südlich und nördlich des Brenners, ein und derselbe Text überall als Grundlage der Aufführung

Teilbild aus den
„Grüftljuden“
von Oberllenz

Foto: Hanni Mahl



gen stante in Hall oder Sterzing ebenso wie in Bozen, Kitzbühel oder Lienz. Die Bürgerstadt im Tirol des 15. Jahrhunderts auch die 16. Jahrhundertstadt, die sich zu tragen von einer städtischen „Volkswerk im eigentlichen Sinne“ nennt der Innsbrucker Germanist Johann Thurnher diese „Tiroler Passion“ in einer Reihe von Abhandlungen von 1946 bis 1948. Nicht ein einzelner, ein bestimmter, noch ein Stand, die Stadt hat die Überlieferung in diese Form verschrieben, sondern alle Stände, alle Städte waren dabei in gleicher Weise tätig. Es gab im 15. und 16. Jahrhundert keine städtische Gemeinschaft, die das ererbte Spielgut nicht in eigener Weise mitgeteilt und zum Ausdruck des eigenen Selbst umgeschaffen hätte. Die Tiroler Passion war das Gemeingut aller und der besondere Ausdruck jedes einzelnen, zugleich. So sehr ist das Volk in seiner Dichtung mit sich selbst eins geworden. Die Passion ging von Stadt zu Stadt, blieb sich im Grunde immer gleich und war doch überall Bild der Stadt, die sie jeweils aufführte. Von Sterzing übernahm sie Hall, von Hall wiederum Sterzing...“).

Bereits im Zeitalter der Hochblüte der spätmittelalterlichen Spiele, die auch eine Epoche typischer Auswüchse war, unterschied sich dieses „Volkswerk“ der „Tiroler Passion“ grundlegend von zahlreichen anderen Passionsbearbeitungen aus einem in vielem verwandten Geist. Aber gerade diese Unterschiede — einem Betrachter des 18. Jahrhunderts hätten sie als glatte Nachteile erscheinen müssen! — sollten Voraussetzung für die unvergleichlich hohe Lebenskraft und Gültigkeit dieser Passionsgestaltung sein und sie über vier volle Jahrhunderte tragen! Entscheidend war die Beibehaltung der unvollkommenen Form selbst in einer überzeitlichen Epoche, die im europäischen Bereich als dem „bedeutendsten Oberbegriff“ geradezu ein Synonym für eine Epoche, die das Lebensgefühl immer „identischer“, aber auch menschlich-gründliche Reinkarnation der Tugend- und Herodeshandlung im dreitägigen städtischen Spiel die eigenartige Gedächtnis- und Erneuerung des religiösen Schauspielers nicht geschieden und von Geschlechtern gelebt wurde, überwunden hat“). Außer allem ist diese „Zurückbildung“ im Tiroler Raum ist zweifellos auch in der Aufführungsgewohnheit dieser Spiele zu suchen, denn in Sterzing oder in Bozen blieb das Passionspiel geradezu „unverändert“ lange im Kleinsten und damit auch unter gewöhnlicher Leitung; jedenfalls so lange, als die übrigen deutschen Räume schon überall in der Wende des 17. Jahrhunderts abwärts

liefen das extravertierte Bühnenspielerchen. Die „Tiroler Passion“ wurde nämlich zu einem dreitägigen Spiel, während, das am Gründonnerstag mit der Aufführung des Jüdischen Rates einsetzt und am Ostermontag mit der Aufzählung schließt. Es handelt sich dabei die geschichtliche Form, die sich abzeichnet in eine bestimmte Richtung zu bilden. Die „Tiroler Passion“ wohnt in ihrer geschichtlichen Gestaltungen die gleiche, wie das, wurde bei jüngsten Forschungen festgestellt, auch in der „Tiroler Passion“ mit der Erbschaft der „Tiroler Passion“ in der Darstellung des Jüdischen Rates, die die letzten Tage der Passion darstellt, die die

den, so wiederholt die „Tiroler Passion“ vor dem Stufen des Altares der gotischen Hallenkirchen noch einmal, was in Wirklichkeit geschah. Und das alles im gleichen Zeitmaß! Es war die Wiederholung des Heilsvorganges. Gewiß, auch in Tiroler Spieldörfern wurden „Passionsspiele“ aufgeführt, die vom Sturz Luzifers bis zum jüngsten Gericht reichten. Aber das sind Schöpfungen des 19. und auch unseres Jahrhunderts, die sich über das Wesen und die Errungenschaften der „Tiroler Passion“ nicht den Kopf zerbrechen. Beispiel dafür ist das „Christus“-Drama des Abtes Jakobus Reimer, das seit 1915 als „Thierseer Passionspiel bekannt wurde“).

„Die Tiroler Passion ist eine Form der inneren Anschauung; wie die einzelne Sprachgebärde das Wort ergreift, das ist kennzeichnend für ihren Wert“). In seinen späteren Fassungen erscheint das Spiel immer eindeutiger als ein lebendig Gewordenes, erwachen aus der theatralischen Aktivität vieler Jahrzehnte, schließlich Jahrhunderte. Der Spielleiter fast jeder neuen Inszenierung füllte von neuem am Text und bog ihn nach seinem Gutdünken zurecht. In der Barockzeit genügte eine Unterbrechung der Aufführungskette von sechzehn Jahren, um am Titelblatt der Spielhandschrift zu vermerken: „paucis mutatis et additis“ — es würde immer nur „ein wenig“ geändert, hinzugefügt oder gestrichen.“)

Nach dreitägigen Aufführungen in Hall, Bozen und Sterzing folgte auf die Initiative des berühmten Südtiroler Maler-Regisseurs Vigil Haber hin im Jahre 1514 der Höhepunkt im Entwicklungszug der „Tiroler Passion“. Es war eine Aufführungreihe in der Stadtpfarrkirche von Bozen, die, einsetzend mit dem Jubel am Palmsonntag, sieben Tage währte! In dieser Verteilung der Passionshandlung auf sieben Tage — Abschluß des Spielzyklus war die Himmelfahrt am Fest Christi Himmelfahrt (Einheit der Zeit!) und nicht etwa das anderswo übliche Weltgericht — darf die Bozener Aufführung von 1514 das größte Schauspiel des gesamten deutschen Mittelalters genannt werden“). Für Bozen selbst bedeutete das große Passionspieljahr 1514 freilich nicht nur Höhepunkt, sondern bereits Ende der städtischen Entwicklung, denn, was die Passion betrifft, folgten nur noch unbedeutende kleinere Aufführungen. Themen der Humanistenbühnen drangen vor. Noch im 18. Jahrhundert sind zahlreiche Passionsinszenierungen in Bruneck, Klausen, besonders berühmt im heute rein italienischen Cavalese und Trient, in Schwaz, Kitzbühel und Lienz zu belegen. Über das besondere Gepräge tirolischer Passionsspiele aus dem Geist des späten Mittelalters im Gefolge der „Tiroler Passion“ gibt es seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche wissenschaftliche Publikationen von Rang, beginnend mit Adolph Pichler“). Hier wurden lediglich einige Grundgedanken nachgezogen, zusammengefaßt und ergänzt.

Problematisch ist es dagegen, die Frage nach dem Fortleben der auf weiteste Strecken erforschten Spielkultur des 15. und 16. Jahrhunderts im 17. und 18. Jahrhundert aufzuwerfen und ein direktes Anknüpfen der barocken an die spätmittelalterlichen Formen zu belegen, denn gerade an diesem neuralgischen Punkt setzte die Forschung vergangener Jahrzehnte aus und ließ diese Möglichkeit eventuell in einem Schlußsatz offen. Das Mittelalter bedeutete vorerst Ab-

schluß, das Kommende galt als wenig eigenwüchsig und beachtenswert. Barocke Handschriften wurden in Tirol bis in die neueste Zeit nicht publiziert. Und Wackernell schloß 1897 mit dem Mittelalter die Akten. Ein Weiterführen war, wie wir gesehen haben, in Bozen nicht möglich. Es stand den neuen geistigen Strömen offen. Auch Innsbruck nahm an den gesamtdeutschen Entwicklungen lebhaft Anteil. Anders verhielt es sich in den von halbstädtischer und bäuerlicher Kultur bestimmten Hauptgebieten des heutigen Süd-, Nord- und Osttirol.

Textvergleiche der erhaltenen, aber erst kürzlich publizierten Handschriften der Passionsspielpflege im 18. Jahrhundert mit jenen der spätgotischen Epoche verblüffen: Denn der strenge formale Aufbau ist derselbe geblieben. Es lassen sich wörtliche Übereinstimmungen von Texten des 18. Jahrhunderts mit den Vierhebern aus dem 15. Jahrhundert nachweisen! Am besten sichtbar ist der Zusammenhang zwischen mittelalterlicher und barocker Fassung der „Tiroler Passion“ in der Fortentwicklung der nichtbiblischen Szenen und ihrer Stellung im Gesamtaufbau.

Da begleitet der mittelalterliche Teufel, immer der spiritus rector aller Gaunerelen, der dadurch die dringende Notwendigkeit der Erlösungstat nur umso eindringlicher bewelst, in der „Tiroler Passion“ niemals die Herodeshandlung wie in Alsfeld, sondern immer nur die Judashandlung. Mit seinem Selbstmord, den die Teufel „arrangieren“, verschwinden die Vertreter der Unterwelt bis zum Auferstehungsspiel und ihrer Vorhölle aus der Handlung. Das war bereits im späteren 15. Jahrhundert so, und das sollte sich bis in die Handschriften des 18. Jahrhunderts ganz gleich verhalten. Der erste Teufelsreigen, in dem die höllischen Geister den Plan fassen, den Hohen Rat und gleichzeitig Judas, der immer als ein dem Laster des Geizes Verschrlebener gezeigt wird, zum Bösen anzureizen und in ihren bösen Vorsätzen noch zu bestärken, fehlte noch der ersten erhaltenen Sterzinger Fassung. Ihr Fehlen war, wie Wackernell richtig erkannte, die einzig „empfindliche Lücke“ im wohl ausgewogenem Gesamtbau der „Tiroler Passion“¹⁰⁾. Aber schon die neu eingefügte erste Teufelsszene der Haller Fassung hat diese Lücke geschlossen¹¹⁾. Seit diesem Zeitpunkt sind die Teufel zum Verbindungsglied zwischen dem Rat und dem Verräter geworden. Das barocke Spiel — die drei Fassungen von Sillian sind vollendetes Beispiel einer barockisierten Spätgotik in Tirol¹²⁾ — formte aus dem Auseinanderlaufen der „beyden Teuffen“ Acheron und Cerberus nach ihrer Verschwörung, die zur Ratsversammlung bei Caiphäs und zum Verrat des Judas überleitet, einen der effektivsten Schlüsse: „Zum Judas du lauff hin und ell. Zum Rathh zu gehn ich nit verwill!“¹³⁾

Es war immer die zweite Teufelsszene, in der die Dämonen Judas zum Selbstmord treiben. Und mit ihr verschwanden, wie erwähnt, der mittelalterliche und der barocke Teufel vom Schauplatz der Passion. Textvergleiche zeigen, worin nun die Zweifellose zu erwartende Veränderung des noch linearen Spiels des Mittelalters in der Barockzeit und ihrem ganz anderem Denken bestand. Daß der Aufbau in seiner Grundkonzeption unangetastet blieb, betonten wir. Verzweifelte Selbstanklagen des Judas eröffnen die

Szene. Mit zynischer Freundlichkeit, die das abgrundtief Bedrohliche steigert, tritt der Teufel auf Judas zu. In der Sterzinger Fassung des Jahres 1496 heißt es:

„Et tunc vult diabolus et dicit ad Judam:
Judas, wild dich hencken,
So wil ich dir ain strickl schencken“¹⁴⁾.

In die bildhafte, dunkelfarbige Sprache der Barockzeit gegossen, stoßen wir im Sillianer Spiel drei Jahrhunderte später (!) auf genau dieselbe Ironie, die in einer bestimmten Richtung hin weiter ausgeschmückt ist.

Die barocke Fassung der „Tiroler Passion“:

„Cerberus:
Mein Rath ist Brueder! dich erhenckh,
Das Halsbandt, schau! darzue dir
schenckh.

Wilst du an Wirden steigen hoch?
Den Baumb aldort besteige doch!“¹⁵⁾.

Auf ganz Ähnliches stoßen wir in der Szene des Verrates. In der Sterzinger Fassung des ausgehenden 15. Jahrhunderts sichert Annas dem Verräter zu:

„Dy wellen wir dir geren geben:
Nym hin, das dich got laß leben!“¹⁶⁾.

Kaum verkindert treffen wir dieselben Verse in der spätbarocken Tiroler Fassung von Sillian wieder an:

„Das wollen wir dir gehren geben,
Söhn, das dich Gott lang last leben“¹⁷⁾.

Sprachlich noch nicht ganz geschliffene Wendungen wurden leicht abgewandelt und von barocken Textbearbeitern prägnanter ausgearbeitet.

„Salvator“ am Kreuz im Spiel des späten Mittelalters:

„Mich dürst nach hail der menschheit,
Durch der willen ich leyd großes
Jaydt“¹⁸⁾.

Barocke Fassung derselben Stelle:

„Mich dirst nach aller Menschen Heill.
Die haben an mein Tott ein Theill“¹⁹⁾.

2. Teil folgt!

Anmerkungen:

- 1) A. Dürnwächter, Jakob Greiser und seine Dramen, Freiburg i. B. 1912.
- 2) J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und literarhistorische Stellung, in: Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer I, Graz 1897.
- 3) Eugen Thurnher, Wort und Wesen in Südtirol. Die deutsche Dichtung Südtirols im Mittelalter, Innsbruck 1947, S. 188.
- 4) Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. I, Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1957, S. 256.
- 5) J. Rehner, Christus, Dramatische Dichtung, Text der Tiroler Passionsspiele Thierssee, Druck Innsbruck 1935, S. 8.
- 6) Eugen Thurnher, Tiroler Passion, Dolomiten, Bozen 1953, Nr. 79, S. 8.
- 7) derselbe, Tiroler Passion, Tiroler Tageszeitung, 1958, Nr. 70, S. 9.
- 8) Theatergeschichte des östlichen Tirol vom Mittelalter bis zur Gegenwart = Theatergeschichte Österreichs II, 1, Wien 1966, S. 123.
- 9) N. Hözl, Das größte Schauspiel des deutschen Mittelalters, Die sieben tägliche Aufführung der Passion Christi in der Pfarrkirche von Bozen 1514, Der Schlerer 1966, S. 163—173.
- 10) Adolph Fichler, Über das Drama des Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850.
- 11) Wackernell, a. a. O. S. CXVIII.
- 12) Wackernell, a. a. O. S. CCII.
- 13) Herausgegeben in: Theatergeschichte des östlichen Tirol, = Theatergeschichte Österreichs II, 3, Wien 1967, S. 18—184, 3285 Verse. Handschriften: 1741, 116 S., Privatbes. Sillian 1765, Archiv der Marktgemeinde Sillian, 1766, 186 S., Bibl. Ferd., Innsbruck, F. E. 26.392. Fassung desselben Spiels: Privatbes. Prag, undatiert, Anfang 19. Jhd.
- 14) Herausgabe a. a. O. Theatergeschichte II, 3, S. 45, V 827/58.
- 15) Wackernell, a. a. O. Sterzinger Passion, S. 103, V 1811/12.
- 16) Sillianer Passion, Herausgabe a. a. O. S. 91 f., V 1885—1890, II, 4.
- 17) Wackernell, a. a. O. Sterzinger Passion, S. 95, V 504/503.
- 18) Sillianer Passion, S. 57, V 1003/1004, I, 4.
- 19) Wackernell, a. a. O. Sterzinger Passion, S. 152, V 2412/2413.
- 20) Sillianer Passion, S. 154, V 3328/27, IV, 3.

Zwei neu restaurierte Wallfahrtskapellen in der Umgebung von Lienz

„Maria vom Leidental“ auf dem Ulrichsbühel zwischen Toblach und Amlach und
„Maria Trost“ am Pfaffensteig nach Oberliem, gegenüber Schloß Brück

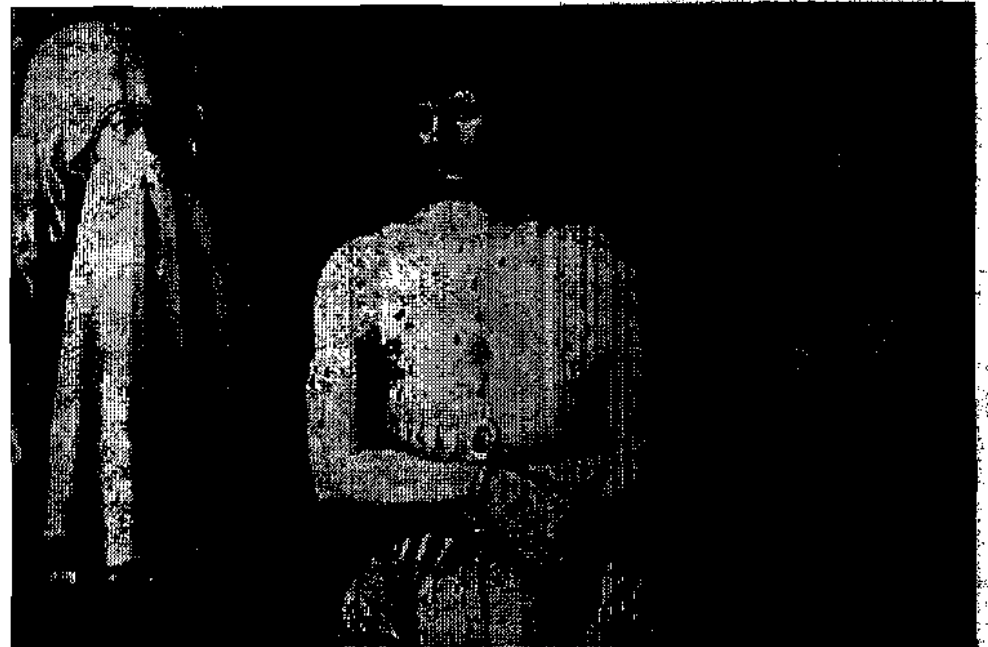
Über „Die Kirchfahrt Ulrichsbühl“ hat bereits I. J. 1932 E. Angerle einen ausführlichen und warmherzigen Aufsatz in den O. H. Bl. 9/43 unter Benützung der Tristacher Pfarrchronik verfaßt. Vor 3 Jahren nun wurde das älteste Bildnis dieser Kirche, die Plastik des hl. Ulrich im weichen, gotischen Stile aus dem 1. Viertel des 15. Jhdts., von der Wiener Restauratorin, Dr. Trude Oberwalder, in einer Mauernische der Westfassade auf den alten Glanz gebracht, und anschließend vom Kirchenrat Tristach-Amlach (Pfarrer Mußhauser) auch die Erneuerung des äußeren Anstriches der klassizistischen Kapelle aus dem Jahre 1760 (nach Plänen von Thomas Mayr „vergrößert und erneuert“) veranlaßt. Innen blieb die Malerei aus der 1. H. d. 19. Jhdts. mit einem Altar von Maler Walch aus Niederdorf erhalten.¹⁾

Leider ist diese qualitätsvolle Ulrichsstatue aber wieder an den alten, schwer ausnehmbaren Platz an der Westfassade, hoch über dem Portal, gesetzt worden, wengleich mit einem Blechschuttdach und schön geschmiedetem Eisengitter vor der Ungunst der Witterung und eventuellen Kirchenräubern geschützt. Dadurch ist die Schönheit dieser ehrwürdigen Statue aber auf zweifache Weise dem Blick entzogen. Sie, die neben der Sandsteinplastik des hl. Georg von Gódnach (abgebildet im O. H. v. 24. 4. 68, S. 17) und der Pietà in der Pfarrgruft, sowie den drei heiligen Frauen an der Emporenbrüstung der Lienzener Pfarrkirche, nun nach dem Raub der Lavanter Gnadenmutter (abgebildet im Kirchenführer „Maria Lavant“ v. Dr. Fr. Kollreider) zu den einzigen, öffentlich aufgestellten, hochgotischen Kunstwerken Osttirols zählt.²⁾ Die Rettung und Konservierung dieser schon von Altertumsgelehrten begakuten Statue war eine echte denkmalpflegerische

Tat des einfachen Volkes, die unsere Kultur reicher macht.

Auch das gotische Gnadenbild im Innern der Ulrichsbühler Kapelle (Abb. 2), das fromm ergötzt und stilistisch in der Art der Donnstube (1. H. 16. Jhd.) kunstvoll gemalte Gnadenbild im Querformat (1844 v. Maler Fink aus Innsbruck übermalt), bestehend aus den drei Brustbildern des leidenden Heilandes, des Jungens, geißelt und mit Dornen gekrönt in der Mitte zwischen Maria und Johannes, die mit kummervollen Blicken Jesus betrauern, wurde bei dieser Gelegenheit gesichert. Dieses Bild in weißem hölzernen Rahmen, durchbrochenem Rahmen ist durch ein ganz gefälliges Schmiedeeisengitter zwar fest mit dem Altar verbunden, aber Jalousien verdecken die Gitterstäbe nicht allein den Rahmen, sondern beeinträchtigen auch die edle Hauptpartie des hochwertigen Bildes aus dem Maximilianischen Kunstzeitalter eines Jörg Kölderer, Albrecht Dürer u. a. Diese zwei überarchaischen, sicher in höfischem Auftrage entstandenen Kunstwerke, bringen Ulrichsbühl einerseits in kunstgeschichtliche Abhängigkeit von der Lavanter Kirche und andererseits in Beziehung zum einflussreichen Lienzener Gemälde der Herren v. Graben, die im letzten Viertel des 15. Jhdts. dort die Patronatsrechte ausübten und z. B. 1485 den Chor von St. Peter in Lavant erbauen ließen, sowie die Burgen Trettenstein und Ehrenburg innehatten.

Ein Baustein hinter dem Altare von Ulrichsbühl zeigt ja heute noch die Inschrift „Andreas de Graben 1470“, und der sagenhafte Monstranzstein hoch über Ulrichsbühl (s. Dr. Kollreider: Sagen Osttirols „Das Hostienwunder“) ist nur ein Graben'scher Granitstein dieses Gebietes.



Kapelle Ulrichsbühl: Schmerzensmann, Maria, Johannes. Foto: H. Wackernell



Kapelle Ulrichsbühl.
Hl. Ulrich nach der Restaurierung
Foto: F. Kollreider

Insgesamt können wir demnach 3, bzw. 4 Bauperioden in Ulrichsbühl unterscheiden: Die erste steinerne Kapelle, vielleicht im Ausmaß des heutigen Chores um 1470 (Sign. v. Graben); deren Vergrößerung und Restaurierung durch Landrichter Rost (1761?); den eingangs genannten Umbau von ca. 1848¹⁾ und eines, vermutlich hölzernen Bildstock zu Beginn des 15. Jhdts., der unsere Ulrichsstatue — wenn sie nicht von Lavant hierher kam — sowie ein inzwischen leider verloren gegangenes, von Anton Rost noch erwähntes, Dreifaltigkeitsbild v. 1773 beherbergte.²⁾

Auch unsere zweite Wallfahrtskapelle „Maria Trost“ über dem kleinen Wasserfall an der Tomabach-Talfer, wurde vor drei Jahren in aufopferungsvoller Eigenliebe und auf organisatorische Initiative der Frau Anna Walder, Lienz, selbst und immer sehr gut restauriert. Die Anrainerin hat Gottermutter als Trösterin in jedem Laiki, besonders aber in der Bitte um Kindererben wird damit neu belobt (s. Dr. Kollreider: Sagen Osttirols „Das Liebeswunderkind Maria Trost“). Hier ist bereits ein ausnehmend zartes, liebliches und zugleich kunstabvolles Altarbild „Maria mit dem Wickelkind“ Anlaß der Verehrung (Abb. 3).

Kompositionell ist dieses Gemälde eine ziemlich genaue Kopie des Bildes eines von Maria Platz bei Salzburg, während es nur über eine schwache, aber doch deutliche, ist unser Bild aus der jüngeren Zeit. Das Bild zeigt die Madonna mit dem Kind, die Maria mit dem Wickelkind, im Museum Schloss Bruck er-

zeichnerisch und farblich-malerisch große Ähnlichkeiten aufweist. Schon der Heimatforscher Kofler a. d. Gosten, der sich in den Jahren 1946/47 ein wenig um die genannte Kapelle annahm und eine Erinnerungstätte für die in den Jahren 1939/45 gefallenen Ost- und Südtiroler dort schaffen wollte (Kreuz), berichtet in einem Zitat (leider ohne Quellenangabe) diese Tatsache. Kofler weiß auch noch von einer Inschrift (1726), die er gesehen hatte, zu erzählen,³⁾ für welche Zeit er mit Recht das auf das Gewölbe anstukkierte, reizvolle farbige Gitter und Bandwerk annimmt, wozu stilistisch auch das spätbarocke (gewundene Säulen) oder frühklassizistische Altärchen in Weißgold (ehedem?) paßte. Der heutige Bau, der durch die persönliche Initiative obgenannter Frau Walder und deren freiwillige Facharbeiter aus Lienz in den Jahren 1966/67 neu gedeckt, entfeuchtet, durchlüftet, innen und außen frisch gefärbelt wurde und von ihr ständig liebevoll betreut und geschmückt wird, stammt lt. Stukkoinchrift über dem Portale a. d. J. 1000 und verdankt seine Entstehung wohl der Verkehrslage (Kreuzung des Pfaffensteiges mit dem von Schloß Bruck nach St. Helene führenden Wege) sowie dem ausnehmend gut bestrahlten, sonnigen Platze, an den sich auch die Sage von der wunderbaren Geburt eines Kindes der Freiherrin von Wolkenstein auf Schloß



Kapelle Maria Trost: Altarbild
Foto: F. Kollreider

Bruck, knüpft. Von ihr leitet sich wohl auch das Vertrauen zur „Maria Trost“-Madonna um Hilfe in Kindesnöten her, welches früher mit St. Helene verbunden war, so daß man auch an einen Wallfahrtswandel vom entlegenen St. Helenenkirchl an eine der Stadt näher gelegene Kultstätte denken könnte.

Wie dem auch sei, „Maria Trost“ ist eine Zierde der Umgebung unserer Stadt und zufolge des ausnehmend lieblichen Marienbildes eine gnadenreiche Andachtstätte für alle Gläubigen und Schutzsuchenden.

Prof. Dr. Franz Kollreider

1) O. H. Bl. 1932, 9. Jhg. S. 43 „Die Kirchfahrt Ulrichsbühl“ v. E. Angerle.
2) Erstmals erwähnt in „Kunstdenkmäler Osttirol“ v. Dr. Jos. Weingartner, Innsbruck 1957.
3) s. a. a. O. S. 44.
4) s. a. a. O. S. 44.
5) O. Bote, Lienz v. 11. 7. 1947: „Maria-Trost-Kapelle“ von E. K. a. d. G.

Heimatliches Schrifttum

Das Fenster

Tiroler Kulturzeitschrift, herausgegeben und verlegt vom Land Tirol — Kulturreferat. Druck: Felzian Rauch, Innsbruck; Preis 9 Sch.—.

Von der Tiroler Kulturzeitschrift „Das Fenster“ sind bisher 6 Nummern erschienen. Die ersten beiden wurden in den „Osttiroler Heimatblättern“ in Nr. 12/1967 besprochen. Die Beiträge von Claus Gatterer in den Nummern 3 bis 6 über die Geschichte Südtirols („Alcide Degasperi; November 1918: Die Besetzten von Karfreit; Mussolinis Weisungen zur Südtirolfrage“) bieten zeitgeschichtliche Bilder, von denen zu hoffen ist, daß sie die Jugend Tirols von heute doch irgendwie anzusprechen vermögen.

Nicht ohne gewichtige Gründe geistert die Architektenumfrage durch alle bisherigen Nummern. Freilich wird bei den vielen Meinungen eigentlich nur eins klar: Die Theorie läuft der Praxis unaufhaltsam davon. (Umgekehrt kann man es auch sagen.) Darf man den nahen Gipfel der Diskussion ahnen, wenn man liest: „... die Zusammenarbeit interdisziplinärer Gruppen aus Architekten, Soziologen, Nationalökonomien, Psychologen und Angehörigen einiger anderer Fachrichtungen, die — den objektiven Entwicklungsprozeß begleitend — die für die Verdichtungsräume relevanten Kräfte analysieren und auf Grund des dort Gefundenen im Rahmen langfristiger Entwicklungskonzepte alternative Lösungsmöglichkeiten erarbeiten“... Da vergeht den Bauherren das Lachen.

Die Reihe der „Tiroler Porträts“: Franz Turnler (mit vielen Leseproben), Wilfried Kirschl (mit prächtigen Bildern), Lois Egg (mit zahlreichen Bühnenbildentwürfen) und Erich Urbanner (mit Proben seiner Kompositionen) scheint mir ein Schwerpunkt in der Aufgabenstellung des „Fenster“ zu sein. Die Diskussion „Kultur aus der Provinz?“ schließt mit dem Heft 6 ab, nachdem sie zu einem sterilen Wortgemälde zu werden drohte.

Die „ganz bösen Tiroler“ werden dem Leser in mehrfachen Aspekten vorgeführt: In oder aus Fahndungsblättern, im Bayrischen Schwarzbuch, in der Vossischen Zeitung. Da Paul Flora seine trefflichen und treffenden Zeichnungen beisteuert (hier und zu anderen Beiträgen!), ist für köstliche und kaum zu überbietende Selbstironie gesorgt.

„Aus der Schatzkammer Tirols“ zeigt Erich Egg: „Das große Heiligtum von St. Georgen bei Tözens; Das Rosenstift in Flauring; Ritter Waldauf und das Haller Heiligtum; Der älteste Kreuzweg Tirols“. Diese ganz ausgezeichnete Beitragsreihe scheint mir recht gut als Antwort auf die Frage „Kultur aus der Provinz?“ zu passen.

Es ist nicht möglich, hier alle Beiträge gebührend zu würdigen; es sollten nur einige Schwerpunkte dieser bedeutungsvollen Kulturzeitschrift hervorgehoben werden.

Ein Wort noch zu sonst ausgezeichneten, Bebilderung: Die „neue Pfarrkirche in Völs“ (Seite 361 bis 367) wird wohl in vier Aufnahmen gezeigt, jedoch vermißt man eine Innenaufnahme; eine Kirche ist aber ein Kulturraum, d. h. maßgeblich muß das Innere sein, nicht das Äußere. — Der „Schatztrieb übers Niederjoch“ (Seite 295 bis 303) ist mit fünf ganzseitigen Bildern doch wohl allzureichlich illustriert; Beziehungen zu den „Hirten aus Tiroler Weihnachtskrippen“, wie es dieser Bildbericht beabsichtigt, lassen sich auch mit einem oder zwei Bildern herstellen.

Die aufgezeigten kleinen Schönheitsfehler sind unbedeutend und, wenn man den Wert des „Fensters“ als Ganzes nimmt, völlig belanglos; das sei gerne und ohne Einschränkung festgestellt.

H. Waschglger