

Osttiroler Heimatblätter

Heimatkundliche Beilage des „Osttiroler Bote“

34. Jahrgang

Donnerstag, 24. Feber 1966

Nummer 2

Neuaufgedeckte frühgotische Fresken in der Pfarrkirche zu Prägraten

Von Dr. Franz Kollreider

Zwar hat die Kirchenrestaurierung beziehungsweise die Vergrößerung und nachfolgende Neuausmalung in neubarocker Manier durch Franz Köberl aus Innsbruck der Prägratner Pfarrkirche zum hl. Andreas (1961/63) unter den kunstinteressierten Ortskindern und Gemeindevertretern einen ziemlichen Wirbel ausgelöst, dem sogar der damalige Pfarrer Ferdinand Mair zum Opfer gefallen ist, doch wurde bisher der hiebei im Priesterchore aufgedeckte, zweitälteste Freskenzyklus Osttirols öffentlich noch nicht gewürdigt.

Die Kunstliteratur weiß zwar schon seit ca. fünfzig Jahren, eben seit der letzten Restaurierung dieser Kirche vor dem ersten Weltkriege (1906/07), vom Vorhandensein solcher Fresken (in Laienkreisen sprach man sogar von romanischen), doch der eigentliche Kunstfreund bekam davon nichts zu sehen, da die spärlichen Freskenspuren hinter dem Hochaltare mit darüber gespanntem Rohleinen in der Mauerfarbe völlig verdeckt waren.

Die moderne, schier freskensüchtige Denkmalpflege hat nun die Gelegenheit wahrgenommen und anlässlich der allgemeinen Restaurierung dieses Gotteshauses auch sämtliche im Chor vorgefundenen Fresken freigelegt und sichtbar gemacht. Es erstand dadurch ein weiteres, für Osttirol ganz neues Kunstdenkmal im hinteren Iseltale, das sich alters- und umfangmäßig zunächst an St. Nikolo bei Matrei anreihet, ästhetisch aber weit hinter diesem und auch dem jüngeren Obermauern zurückbleibt. Der Wert der Prägratner Fresken ist vor allem kunstgeschichtlicher Art und liegt in der Ikonographie und Altertumsreue der heutigen Menschen begründet, da sie in ihrer Ruinosität zur barocken Umgebung von Architektur der Kirche und Hochaltar

in doppelter Disharmonie stehen, die meinem Empfinden nach durch den vorgetäuschten Spitzbogenabschluß der einzelnen Schildbögen noch verstärkt wird.

Da es für den Kunstkritiker heute auch sehr schwer festzustellen ist, was

an Linien und Farben dieser 1963/64 freigelegten Fresken noch originaler Bestand, etwa aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, oder was gutgemeinte persönliche Zutat des Restaurators darstellt, ist auch ihre stilistische und künstlerische Einord-



Abb. 1

Foto: Dr. Fr. Kollreider

nung in der osttirolischen Denkmälerbestand nicht leicht und vor allem nicht genügend zu vollziehen (S. „Kulturberichte aus Tirol“ 1962, Folge 14/49). Schon das theologisch-ikonographische Konzept des Bilderzyklusses ist unklar und so verworren, daß man an keiner einseitigen Entwurf denken darf, was auch die stilistischen Unterschiede zwischen den einzelnen Bildern der Kindheitsgeschichte Jesu auf der Epistelseite und der Apostel auf der Evangelienseite dartun. Durch wiederholte architektonisch-bauliche Veränderungen des Chores (Fensterabbrüche) dürften mehrmalige Änderungen und Einschaltungen in das ursprüngliche Gesamtprogramm erfolgt sein. So sind z. B. die Fresken der ersten zwei Schildbögen auf der Evangelienseite des Chores durch die spätere Sakristeistüre und eine Sakramentsnische durchbrochen, und es wurde in die ursprüngliche, wohl romanische Halbkreisapside schon sehr früh ein gotisches Fenster eingesetzt und dabei ein „Gnadenstuhl-Fresko“ zerstört. Die seitlich davon als Fensterrahmen schwer sichtbaren Heiligen-Bilder (S. Martinus, Georg, Barbara, Katharina und zwei Bischöfe) zählen zum ersten Bestand des gotischen Zyklusses und stammen wohl noch aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Ein halbwegs einheitliches oder zumindest sinnentsprechendes Programm und eine gleiche Bildeinteilung scheinen im zweiten und dritten Schildbogen der Evangelienseite vorzuliegen, der aber auch durch einen barocken Wandpfeiler getrennt und ruiniert ist. Jeder dieser Bildstreifen besitzt, durch zwei Friesbänder (unten Engelköpfe, oben Vögel?) geschieden, je drei Bildflächen (S. Abb. 1), wobei allerdings in umgekehrter und umgekehrter Lese-Reihenfolge im zweiten zu oberst „Maria Heimsuchung“ und erst im dritten „Maria Verkündigung“ dargestellt sind. In der Mitte werden, über beide Streifen hinweggehend, je sechs Apostel gezeigt und zuunterst je ein allegorisches Bild, von zwei stehenden Figuren flankiert: links eine Frauenbüste in einem Raum mit dem hl. Ulrich auf der einen und unkenntlichen Figur (Engel?) auf der anderen Seite — womöglich eine „Maria Verkündigung“ oder eine „Ecclesia“. Im korrespondierenden Bilde rechts vom Pfeiler erkennt man „Christus am Kreuze“ (vielleicht ist es nur eine „Kummerndus“), und es wird flankiert von einer gekrönten Frau mit Maske und einem solchen Mann mit Turm in der Hand — vielleicht „Altes und Neues Testament“ symbolisierend.

Im Schildbogen über der Sakristeistüre sieht man in der Sockelzone sechs Passionsbilder: Öberg, Gefangennahme, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuzigung, Auferstehung und oben, neben einem Blindfenster, einerseits den hl. Leonhard“ andererseits den „hl. Wolfgang“. Diese Bilderreihe ist am besten von allen erhalten, ihre Farben sind grün-gelb-braun-schwarz; der Stil ist dem

weicher, gotischer, um 1400 zuzurechnen.

Im fünften Schildbogen, dem letzten an der Epistelseite, befinden sich zwölf kleinformartige Bilder: aus der Kindheitsgeschichte Jesu. Sechs davon kann man, noch mit Sicherheit erkennen, nämlich „Maria Heimsuchung“, „Geburt Jesu“, „H. Dreikönige“, „Beschneidung“ und der „Zwölfjährige im Tempel“. Während aber die unmittelbar darüber im selben Schildbogen be-



Abb. 2 Foto: Dr. Fr. Kollreider

findlichen Bilder: „Kreuzigung“ und „Schutzmantelmadonna“ noch großflächig im Kaskadenstil des 14. Jahrhunderts gehalten sind, ist die Jugendgeschichte sonderbarerweise als letzter Zyklus und als teilweise Ergänzung zur Leidensgeschichte auf der Evangelienseite im gotischen Knitterstil des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts

Norbert Hölzl:

(5) **Vom Ordensdrama der Gegenreformation zum Volksschauspiel der Gegenwart**

Barockes Ordensdrama als Volksschauspiel im 17. und 18. Jahrhundert

Der abschließende Dank und die hymnischen Lobpreisungen gelten fast ausschließlich Maria. Das Spiel drückt Christus stark an den Rand und überbeleuchtet das Marienbild. Das katholische Kampfdrama war hier einseitig geworden wie jedes weltanschauliche Tendenzdrama, gleichgültig, ob es sich nun wie im 17. Jhd. um ein religiöses Ideendrama oder wie im 20. Jhd. um ein politisches Agitationsdrama handelt. Erst der Neufassung von 1964 gelang es, ausgleichend zu wirken und das Christuskind kräftiger zu akzentuieren.

d) Komik und barocke Farbigkeit . . .

Mit der Volkstümlichkeit des Spieles sind Phantasie-reichtum, Buntheit und

entstanden. Die Hauptfarben sind orangerot und grün.

Zusammenfassend kann man wohl sagen, daß dieses Durcheinander von Bildthemen, Bildormater und Stiler, sowie die Unordnung im Ablesen der Bildfolge (halb von oben nach unten, dann wieder von rechts nach links, einerseits auf wiederholte Um- und Einbauten des Chores im 14. und 15. Jahrhundert, wie es auch der Bauzustand bestätigt, zurückzuführen ist, andererseits aber auf die Armut der Talbewohner schließen läßt. Vermutlich handelte es sich von vornherein um kein einheitliches Bildkonzept, sondern man fügte je nach Bedarf, vorhandenem Platz und Geldmitteln die jeweilig modernen religiösen Leitgestalten der Kirche hinzu. Den ältesten dieser Fresken stilistisch am nächsten steht eine Kleinfigurenreihe in St. Veit i. D., wo auch die Bildgruppe hinter dem Hochaltar älter und ganz verschieden von den daneben stehenden hochgotischen Weihnachts- und Aposteldarstellungen¹⁾ (S. Abb. 2) ist. Die starren und harten Umrißlinien weisen durchaus noch in das 14. Jahrhundert zurück.

Trotz des ruinösen Aussehens der Prägrauer Fresken bilden sie für Kunstgelehrte und die vielen Fremder, dieses Tales einen kulturellen Anziehungspunkt, wenn sie andererseits auch die neu restaurierte Kirche mit ihrem alt- und neubarocken Charakter (Malerei von F. Köberl, 1962; plastischer Schmuck von J. Paterer, Mitte des 18. Jahrhunderts) noch unharmonischer machen. In diesem Sinne ist besonders die Neufassung der zwei Papstfiguren des Hauptaltars, geschnitten von Johann Paterer, zu bedauern, die mit ihrem entsetzlich schreienden und aufdringlichen Rot und Blau den ganzen Altar zerreißen und den Chor statt in erhabene Ruhe in Aufruhr versetzen.

1) OHHB. 1947/21. „Kirenenrenovierung und gotische Fresken in St. Veit i. D.“ von Dr. Franz Kollreider.

barocke Sprunghaftigkeit unmittelbar verbunden. Es fesseln die überraschenden Wechselfälle des Heiden Dimas, um dessen Seele Himmel und Hölle kämpfen. Doch hätte das Schul- und Ordensdrama seine Breitenwirkung als Volksschauspiel nie ohne seine humorvollen Züge erreichen können. Teufel und Nebenpersonen sorgen für einen weniger ernsten, manchmal sogar komischen Ton, während die Hauptgestalt auch nicht den leisesten Anflug davon tragen darf.

Grotesker, komödiantischer Höhepunkt der Aufführung ist die Verwandlung des Teufels Hillrus in einen Menschen. Alle höllischen Geister beteiligen sich daran mit Waschen, Schneiden, Sägen, Singen oder höh-

nisch-freundlichen Worten. In dieser Szene gewährt der Text der Entfaltung mimischer Kräfte, ja selbst der Freude am improvisierten Spiel, allerbreitesten Raum. Die überlustige Zeichnung des grotesken Teufelsspiels, dessen Komik jedoch niemals über die Bedrohung der menschlichen Seele, die es damit zu betrügen gilt, hinwegtäuschen kann, steht in ihrer Abgründigkeit in engem Zusammenhang mit den derb-komödiantischen Teufelsauftritten zeitgenössischer Passionsspiele, wie sie die Texte von Sillian enthalten. Die komischen Züge im „Dimas“ bleiben jedoch nicht wie die des Tiroler Passionsspiels auf die Teufelsszenen allein beschränkt und auch nicht wie die am römischen Lustspiel geschulte Komik des „Cenodoxus“ nur auf die einleitenden Auftritte. Neben dem drastischen Teufelsspiel gießen komische Wendungen ihr heiteres Licht immer wieder unerwartet und nur für Augenblicke gerade in die düstersten Teile der Handlung. So klingt in den Reden der beiden Räuber Stophilus und Trelus, wenn sie sich anschicken, den Einsiedler auszuplündern und „den Bruder gschwind maustor“ (III. 2) zu schlagen, plötzlich eine gedämpfte Komik durch, die aber von der brutalen Drohung des Dimas schnell wieder überdeckt wird.

Stophilus:

„Schau, schau, lupus in fabula.

Jetzt kommt der Bruder Robula...“²⁶⁾

Willkomm o liebster Bruder mein.

Mey, was machst du da allein?...“

(III. 6)

Die kühne Kontrastwirkung solcher ironischer Anreden inmitten einer bitterernsten Situation können wir erst dann voll ermessen, wenn wir uns die düstere Farbe der vorangegangenen dramatisch bewegten Szenenfolge vor Augen halten: Es ist das erste Aufblitzen von Humor nach einem verzweifelten Reue-Monolog des Dimas (III. 2), der Flucht der Räuber (III. 3), dem letzten Toben der Teufel (III. 4) und ihrem Sturz in die Tiefe durch Angelus custos. (III. 5) Und jetzt stellt das Spiel plötzlich zwei brutale Gestalten mit einem komisch-ironischen Unterton auf die Bühne...

Wenn unmittelbar vor der Entlarvung des Teufels und seiner Verdammung in die Hölle Stophilus mit den Worten abgeht:

„Hilkus wird uns zu stark nicht sein. Sonst schlag ich ihm die Goschen ein“.

(III. 7)

so löst dieser derbe, von niemand erwartete Ausspruch inmitten der aufs höchste gespannten Situation bis in die Aufführungen der Gegenwart mit derselben Gewißheit ein schallendes Gelächter aus, wie der überraschende Auftritt des lebenswürdig-verrückten Spielmanns mit der phantastischen Erzählung von der Macht seiner Zaubergeige mitten im leidenschaftlichen Ringen um die bedrohte Seele einen zauberhaft mildernden Glanz ausströmt.

Man lächelt leise über die unglaublichen Dingen, von denen Coius berichtet, und den anschließenden Überfall und Hineinfall des tollpatschig dreischlagenden Soldaten mit seinem wütenden „Zerhau dich geschwind, wirf dich ins Loch“ mit der piffigen Entgegnung des Geigers:

„Wirst nehmen mir ja nicht das Leben?

Du kannst mir ja kein anders geben!“ (II. 9)

Zusammenfassend darf man sagen, daß sich in den Teufelsauftritten und komischen Figuren die spezifisch tirolische Spieltradition, die in ihren humorvollen Zügen vom mittelalterlichen Osterspiel mit seinen sinnfrohen, mimisch-komödiantischen Teufels- und Krämerszenen ausgegangen ist, deutlicher spiegelt als in den ernsten Gestalten.

e) Glaube an irrationale Kräfte in einer erregten Zeit.

Wir haben hervorgehoben, daß der historische Hintergrund der Spiele des Barockzeitalters im östlichen Tirol keine Idylle war, sondern eine gärende, zur Ekstase neigende Zeit. In die frühe Aufführungsepoche der Rosenkranzspiele, dieser theatralischen Kampfmittel der Gegenformation, fielen die ersten Austreibungen der Protestanten. Das Drama von „Glaube und Heimat“²⁷⁾ mit seinem Zwiespalt zwischen irdischer und himmlischer Heimat, bewegte nicht nur das nordtirolische Zillertal, sondern seit 1666 auch das ebenfalls zum Machtbereich des Erzbischofs von Salzburg gehörende Defereggental.²⁸⁾ In der Gründung einer Rosenkranzbruderschaft 1675 im Nachbaral des Unruheherdes und der Überbetonung des Marienkultes müssen wir einen Gegenstoß und eine ähnlich vorbeugende Maßnahme der katholischen Kräfte sehen wie in der Gründung²⁹⁾ eines Franziskanerklosters im entfernteren Innichen,³⁰⁾ dessen Chronik am 8. März 1692 folgende Bemerkung enthält:³¹⁾ „... Quod in locis vicinis sint acatholici Teffereggiani, qui facile venenum ulterius diffundant, nise per Religiosos praepediantur.“³²⁾

1627 hatte der rheinische Jesuit Friedrich Spee von Langenfeld in seiner berühmten Schrift Hexenprozesse verurteilt und zum ersten Mal entscheidend bekämpft.³³⁾ Es ist nichts Ungewöhnliches für die Zeit, wenn 1637 in einem Malefizprozeß des Gerichtes Heimfels bei Sillian Urban Pichler und ein achtzehnjähriges Mädchen auf der Folter ihren Pakt mit dem bösen Geist gestehen und wegen zauberischer Wettermacherei hingerichtet werden.³⁴⁾ Aber noch am 25. September 1680 wird Emerenzia Pichler, die durch Romane und Erzählungen bekannte „Pfaffin“, nach grausamen Folterungen auf der Lienzer Gaigentrate vom Meraner Scharfrichter wegen Unzucht mit dem Teufel, Wettermacherei, Verunreinigung von Hostien und Teil-

nahme an Menschenfressereien auf der Hofalm im Debanttal³⁵⁾ hingerichtet, denn der Innsbrucker Rechtsgelehrte war überzeugt, daß sie den Teufel in sich habe.³⁶⁾ Zwei Tage später wurden ihre beiden älteren Kinder getötet und verbrannt. Als einziger Geistlicher erklärte nur der hochgebildete Dr. Paulus Dinzi von Angerburg,³⁷⁾ Dekan von Lienz,³⁸⁾ sie habe gebeichtet und kommuniziert und könne keinen Teufel in sich haben; er lehne jede Beteiligung an diesem Prozeß ab. Und selbst noch 1681 wird Jakob Rainer aus Stall wegen Zauberei und Mord in Lienz verbrannt.³⁹⁾

Erst vor dem düsteren historischen Hintergrund können wir die Wirkung der Angststimmung, von der Dimas bis zum erlösenden Eingreifen des Engels getrieben wird, und die der magischen Züge des Dramas richtig einschätzen. Das Spiel sieht jede Aktion in einer geheimnisvollen Wechselwirkung mit dem Kosmos, und der Teufel ist ebenso wie der Engel nicht Symbol, sondern reale Person.

Dimas tötet seinen früheren Freund durch eine „Schwarz-Kunst“ (II. 1). Dem Teufel genügt ein Bild, um den nicht anwesenden Menschen durch schwarze Magie zu morden. Die Interpretation dieses Vorgangs in einer modernen Aufführung würde das Requisit als ein Symbol dafür deuten, daß wir am Mitmenschen bereits durch die Kraft böser Gedanken einen Mord begehen können. Doch der barocke Zuschauer sieht im Requisit nicht ein Symbol für geistige Vorgänge, sondern für ihn geht eine geheimnisvolle Wirkung unmittelbar vom materiellen Ding selbst aus. Ein eigenes Kapitel soll die Ausstrahlung zu deuten versuchen, die das Spiel mit Requisiten von magischer Kraft auf der barocken Bühne ausgelöst hat. Dazu gehört um letzten auch der Rosenkranz als das Requisit einer „weißen“, den Teufel bannenden Magie.

²⁶⁾ Wohl „Rabula“.

²⁷⁾ Dramatische Behandlung der Protestanten-austreibungen im Zillertal, Tragödie von Karl Schönherr, 1910.

²⁸⁾ Alois Dissertori, Auswanderung der Deferegger Protestanten 1666–1723, Schiern-Schrift 235, Ibk. 1964.

²⁹⁾ Einweihung durch den Fürstbischof von Brixen, Johann Graf Kuen, am 1. September 1697.

³⁰⁾ Norbert Hölzl, Die Stiftung des Franziskanerklosters in Innichen durch Michael Dinzi von Angerburg, Die Gründungsgeschichte des Klosters, in: O. Hbl. 32. Jg., 30. April 1964, Nr. 4 f.

³¹⁾ Adrianus Hueppher, Protocolum Missionis, Residentiae et Conventus Italicensis S. Leopoldi, 1689 ff., Archiv des Franziskanerklosters Innichen.

³²⁾ „Weil in nahen Orten unkatholische Deferegger seien, die das Gift (des Irrglaubens) leicht darüber hinaus verbreiten, wenn sie daran nicht durch Geistliche gehindert werden“.

³³⁾ Friedrich Spee von Langenfeld, Cautio criminalis, 1631 (J. Nädler, Literaturgeschichte, I. S. 395).

³⁴⁾ Rudolf Sinwel, Ein Hexenprozeß in Heimfels (1637), in: T. Hbl. 13. Jg., Feb. 1935, H. 1. S. 64–68, (66).

³⁵⁾ Abgelegenes Waldtal nordöstlich von Lienz.

³⁶⁾ Josef Oberforcher, Die Pfaffin, in: O. Hbl. 5. Jg., 1928, H. 2/3, S. 23–25.

³⁷⁾ Neffe des Tiroler Jesuitendramatikers Virus Dinzi.

³⁸⁾ C. G. Kryspin, Geschichte des Geschlechtes Dinzi, S. 29.

³⁹⁾ Oberforcher, a. u. O., S. 25.

⁴⁰⁾ Drei vornehme Freunde des Staemus.

(Fortsetzung folgt.)

Sr. Maria Alberta Brunner, O. P.:

Aus der „Klösterle-Chronik“ — 1613 - 1665

(2)

Da kamen Frau Priorin Agnes Stubenvöll, die einer angesehenen Lienzener Familie angehörte, und Frau Anna Maria Zoppelt, von Innichen herab, um ihre Rechte auf das Kloster zu wahren, kehrten dann aber wieder zurück.

Aufgemuntert durch den hochw. Domherrn Veit, Freiherrn von Wolkenstein, baten die Klosterfrauen von da ab wiederholt und dringlich in Salzburg und Brixen um Erlaubnis, das Lienzener Kloster wieder beziehen zu dürfen. Die Sache zog sich aber in die Länge und erst unter dem 31. März 1634 erlaubte der Erzbischof von Salzburg auf Bitten des Bischofs von Augsburg, daß noch 3 oder 4 Frauen vom St. Ulrichskloster kommen und mit den noch lebenden 2 Lienzener Nonnen wieder im Klösterle einziehen dürfen. Zugleich schrieb er an den Freiherrn von Wolkenstein, daß er besorgt sein möge, diesem Werke der Wiederbesetzung „auf die Bain“ zu helfen. Dieser führte nun Ende Juni 1634 die Klosterfrauen in seinem eigenen Wagen von Innichen herab, nachdem der Amtmann ihnen auf Befehl der Priorin M. Susanna Penker zuvor „24 Ellen schwarz klugesidenes Tuch zu Weyel“ hinaufgeschickt hatte. Bei der Ankunft in Lienz überreichte der Hochw. Herr Stadtpfarrer der Priorin im Namen des Erzbischofes die Schlüssel. Freiherr Veit von Wolkenstein handigte ihr das Urbarium ein und zeigte den Frauen die dem Konvent gehörigen Güter. Das Gebäude befand sich freilich noch in sehr ruinösem Zustand und nur so viel war hergestellt, daß diese wenigen Schwestern notdürftig wohnen konnten. Zur Unterbringung des Viehes stellte einstweilen Freiherr von Wolkenstein einen seiner Ställe zur Verfügung.

M. Susanna Penker war schon im Jahre 1627 von Dillingen nach Innichen gekommen, übernahm das Amt als Priorin in Lienz am 2. Juli 1634 und verwaltete dasselbe bis 1656. Sie war eine sehr tatkräftige Frau und arbeitete unermüdlich an der äußeren und inneren Wiederherstellung der alten Görzer Stiftung. Aus den noch vorhandenen Rechnungen der Maurermeister Veit Wella und Rochus Valgoy ersieht man, daß sie am ruinierten Gebäude Veränderungen vornahm, einen Zubau aufführen, Ofen setzen und den Kreuzgang tünchen ließ. In der Kirche wurde der Altar vergoldet, die wenigen hl. Geräte erneuert, Paramente beschafft und die Kirche 1637 geweiht. Bald meldeten sich Kandidatinnen, es legten in diesem Jahre bereits 5 Novizinnen die Gelübde ab. Als Piründerin nahm um diese Zeit das Kloster Frau Elise Barbara Prem, Herrin von Greifenburg, auf, die auch eine Die-

nerin mitbrachte. Unter dem Priorate von M. Susanna begegnet wir im Kloster den ersten Kostfräulein, Töchter vornehmer Familien, welche besonders in Religion, Latein, Musik und Gesang und in feinen Handarbeiten unterrichtet wurden.

M. Priorin Susanna kaufte am 11. Mai 1646 das unter dem Namen „Beicht-haus“ bekannte, knapp an der Pfarrbrücke stehende Häuschen von den Erben des Kapitän-Leutnants Matthias Gaßmayr. Sie reichte beim Erzbischof von Salzburg die Bitte ein, wieder Dominikaner als Beichtväter einstellen zu dürfen, welche dann auch wie in der ersten Zeit des Klosters die Verwaltung der Güter übernehmen könnten. Der Dominikanerpater Jordan Keller wurde vom erzbischöflichen Ordinariate zum Beichtvater berufen, zugleich als Ökonom eingesetzt. Er verwaltete dieses Amt von 1648—1655, wo er in Lienz starb und im „Griffel“ beigesetzt wurde.

M. Susanna Penker starb 1657, nachdem sie noch mehrere bedeutende Mitglieder dem Konvente erworben hatte. Ihre Nachfolgerin wurde im Jänner 1656 M. Dominika von Winkelhofen. Unter ihrem Priorate kam das Kloster wieder unter die Gerichtsbarkeit des Ordens. Es waren stets zwei Dominikaner hier, der eigentliche Beichtvater und der Prediger, welche auch in der Umgebung Aushilfe leisteten und in manchen Orten die Rosenkranzbruderschaft einführten. Von 1662—1669 versah der Hochw. P. Leopold Lun das Beichtvateramt. Er entstammte einer angesehenen Bozner Familie und war vorher Prior des dortigen Dominikaner-Konventes gewesen. Im Klösterle setzte er sich ein bleibendes Denkmal durch den Bau der Klausurmauer um den Garten; er begann damit um das Jahr 1665. Sie sollte auch den bisher nur eingezäunten Klosterhof mit Einschluß der Brandstätte des ehemaligen Maierhofes umfassen. Darob machten die Bewohner der Kalkgrube und Forchachs großen Spektakel. Während das Kloster leer gestanden war, hatten sie sich angewöhnt, ihr Vieh durch den Klosterhof an die Ise! zur Tränke zu führen. Nachdem die Ordensfrauen zurückgekehrt waren, duldeten sie dies weiter aus „nachbarlicher Vergünstung“. Sie setzten zwar jedes Jahr in gutmütigster Weise die Hofumzäunung wieder instand, doch die freundlichen Nachbarn ließen über Winter die Zaunlaten stets im Ofen verschwinden. Nun glaubten sie damit in vollem Rechte zu sein und reichten bei der hohen Obrigkeit Klage ein und verlangten, daß „man „dem Konfessarius einen so prächtigen Mutwillen mit gestatten möge“, daß nicht nur der Bau eingestellt, sondern was bereits gesperrt,

wieder geöffnet und was schon gebaut, abgebrochen werden sollte.

Herr Gerichtskommissär Georg von Treyer erschien, um in Gegenwart beider Parteien an Ort und Stelle Augenschein zu nehmen. Von der Nachbarschaft kamen jedoch Männer, Weiber und Buben mit Dreschfiegeln, Rechen und Stöcken. Sie waren schon daran, die Mauer niederzureißen, als man, um dies zu verhindern, das gewöhnlich verschlossene Hoftor öffnete. Mit großem Lärm drangen sie nun in die Klosterräume ein und erschreckten damit die Frauen und Zöglinge nicht wenig. Erstere flüchteten in die Kirche, letztere verkrochen sich in Schränke und Winkel, doch kamen alle mit dem Schrecken davon. Der Vorfall wurde nach Salzburg und Brixen berichtet und auch dem P. Provinzial Alanus Schmied gemeldet, der dann nach Lienz kam und den Streit schlichtete. Die Klausurmauer wurde vollendet und nicht lange darauf das Wirtschaftsgebäude erbaut, wogegen die Nachbarschaft abermals vergeblich Widerspruch versuchte.

Im Konvente hatte eine Zeit der Blüte begonnen. Die strengste Klausur wurde eingeführt, die Ordensregel genau beobachtet; auch traten viele „Schwäbinnen“ ein, die guten Geist mitbrachten.

Nachtrag zur Sondernummer
„Hochwasserkatastrophe“

Straßen

Die Müller- und die Gallerbrücke über die Drau wurden total zerstört, die Hoferbrücke schwer beschädigt. Wohnhaus und Werkstätte des Johann Aichner, Schmied, und das Wohnhaus des Peter Weiler wurden so schwer in Mitleidenschaft gezogen, daß sie nicht wieder aufgebaut werden können. Auch das Sägewerk der Fraktion Heising-Bach und die Wasserleitung Hof erlitten schwere Schäden.

In Tassenbach wurde das Gelände um die Haltestelle so stark überflutet, daß der „Forellenhof“ und die „Bannholzer Säge“ geräumt werden mußten. Die Bewohner dieser Objekte konnten jedoch nach wenigen Tagen wieder einziehen. Auch die Wiesen zwischen Hof und Tassenbach wurden überflutet. Entlang der Drau und der Kleineren Gail entstanden Waldschäden im Ausmaß über 5 ha. Der Thurnbach blieb ruhig. Jedoch wurde aus Sicherheitsgründen das Mühlbrücke abgetragen. Der Wirtschaftsweg Bach-Hof Galler wurde auf einer Länge von 150 m total weggeschwemmt.

Die Drau riß westlich des Bahnhofes Abfalterbach auf einer Länge von 150 m den Bahndamm weg. Anfang November war diese Schadenstelle behoben.

Pioniere errichteten das Mühlbrücke neu, die Müller- und die Hoferbrücke neu.