



DAS HEILIGGEISTSPITAL IN LATSCH



Die Drucklegung dieses Buches wurde ermöglicht durch
die Südtiroler Landesregierung / Abteilung Deutsche Kultur,
die Marktgemeinde Latsch und die Raiffeisenkasse Latsch.
In Zusammenarbeit mit dem Ö.B.P.B. Spitalfond zur Hl. Dreifaltigkeit.

Das Heiliggeistspital in Latsch

Stiftung der Annenberg –
Spitalskirche – Lederer-Altar

Leo Andergassen

David Fliri

Hermann Theiner

Veröffentlichungen des
Südtiroler Kulturinstitutes

Band 14

Inhaltsverzeichnis

Vorwort des Südtiroler Kulturinstitutes	7
Zum Geleit	8
David Fliri	
Die Familie von Annenberg und das Spital in Latsch im Mittelalter	11
Einleitung	11
Die Familie von Annenberg im Mittelalter	12
Zur Vorgeschichte der Annenberg: Die Familie der Tolde von Meran	12
Heinrich von Partschins resp. von Annenberg und seine Frau Katharina von Schlandersberg	15
Die zweite Generation der Familie von Annenberg	26
Die Annenberger im 15. Jahrhundert	29
Das Spital in Latsch im Mittelalter	34
Mittelalterliche Spitaler und ihre Verbreitung im historischen Tirol	34
Die mittelalterlichen Quellen zur Geschichte des Latscher Spitals	35
Die Stiftung des Spitals durch Heinrich von Annenberg 1334	36
Die ersten Jahrzehnte der Stiftung bis 1400	39
Streiflichter auf die Geschichte des Spitals im 15. Jahrhundert	44

Hermann Theiner

Spital und Spitalskirche Latsch seit 1500	57
Zur Vorgeschichte	57
Die Spitalskirche seit der Calvenschlacht	57
Die Vogtherren	69
Übergang des Spitals an die Gemeinde Latsch	70
Die Spitalsverwaltung (1758–1804)	73
Die Spitalskapläne	77
Die Spitaler bis 1758	91
Der Spitalsverwalter Johannes Puz (1758–1804)	95
Die Pflege der Insassen	102

Leo Andergassen

Die Spitalskirche zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Latsch. Kunst und Memoria	115
Der Bau	115
Der Baumeister Wolfgang Taschner	122
Opferstocknische und Ablassinschriften	122
Die Wandmalereiausstattung	123
Das trinitarische Bildkonzept im Chor	124
Die Werke der Barmherzigkeit	129
Die Werke der Barmherzigkeit im Kontext	133
Die österlichen Szenen	137
Jüngstes Gericht und Stifterbild der Annenberger	143
Adrian Mair und sein Werk	147
Der Schnitzaltar von Jörg Lederer	149
Jörg Lederer	152
Der Altaraufbau	153
Das ikonografische Konzept	154
Der Gnadenstuhl	155
Die Schreinwächter	157
Die Szenen aus der Heilsgeschichte an den Innenflügeln	161
Die Passionsseite	164
Das Gesprenge	168

Rekonstruktion der Predella	169
Die Retabelrückseite	178
Stilistische Überlegungen und Kompositionsvorlagen	180
Datierung, Stiftung, Auftrag	181
Die Graffiti	182
Die renaissancezeitlichen Seitenaltäre	182
Der Nothelferaltar	182
Der Magdalenenaltar	186
Die barocken Seitenaltäre	190
Die Votivbilder	198
Die Glasfenster	200
Weitere Kirchenmöbel	200
Die Spitalskirche als Grablege	205
Bildnachweis	210
Literaturverzeichnis	211
Biografien	220
Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes	221

konnte kurz vor dem Tod des Heinrich von Annenberg, im April 1363, ein gerichtlicher Vergleich herbeigeführt werden. Fünf Schiedsleute hatten erkannt, dass Heinrich von Annenberg der Landesfürstin Margarete (ihr Sohn Meinhard war in der Zwischenzeit bereits verstorben) eine Strafzahlung in Höhe von 100 Mark leisten sollte und die von ihm beanspruchten Zinse von Freileuten an Margarete zurückfallen würden; ein mit den Vögten von Matsch abgewickelter Kauf wurde rückgängig gemacht, wofür der Annenberger die Kaufsumme von 350 Mark rückerstattet bekommen hat. Darüber hinaus mussten Heinrich und seine vier Söhne zu Gunsten des Schlanderser Richters Heinrich, Kellner auf Tirol, auf einen Hausanteil zu Schlanders und zu Gunsten des Heinrich genannt Jude und dessen Schwiegersohns zu Latsch auf einen dortigen Hauszins verzichten. Schließlich wurden die Annenberger noch dazu verpflichtet, den Eigenmann Friedrich von Nauders vollständig an die Vögte von Matsch zu überlassen und versprechen, alle Vergleichspunkte auf ewig einzuhalten.¹³⁰ Der für die Familie von Annenberg eher ungünstige Ausgang dieses Gerichtsprozesses ist zugleich das letzte Lebenszeugnis ihres eigentlichen Begründers und Stammvaters. Er muss im Sommer 1363 sein wirklich langes und ereignisreiches Leben beschlossen haben.¹³¹ Das wiederum bedeutet, dass er die Übergabe Tirols an die Habsburger im Jänner 1363 noch miterlebt und wahrgenommen haben muss. Nicht zuletzt aufgrund seines Alters und der vorangegangenen Querelen mit den Landesfürsten verwundert es nicht, dass man ihn nicht – aber ebenso wenig einen seiner vier Söhne – unter den Sieglern der Übergabeurkunde findet.¹³²

Nach vorangegangenen Streitigkeiten und schiedsgerichtlichen Vermittlungsversuchen teilten am 28. August 1364 seine vier Söhne Heinrich, Konrad, Auto und Johannes in Latsch das Erbe ihres Vaters durch Losziehung auf.¹³³ Die Ansprüche ihrer Schwestern waren davor bereits anlässlich deren Verheiratungen befriedigt worden. Katharina von Schlandersberg wurde bei der Erbteilung ihres Mannes auf Lebenszeit der Fruchtgenuss der Burg zu Latsch samt Zugehörde und eines dort gelegenen Ackers zugedacht; beides sollte nach ihrem Tod auf den Sohn Heinrich übergehen. Falls einer der Brüder Teile seines Erbes verkaufen wollte, so wurde den übrigen ein entsprechendes Vorkaufsrecht eingeräumt. Die für den Namen des Geschlechts Pate stehende Burg Annenberg sollte aber weiterhin allen



Abb. 9: Siegel des Heinrich von Annenberg an einer Urkunde aus dem Jahr 1337.

Brüdern gemeinsam gehören und ihnen allen offenstehen, sofern nicht einer von ihnen beim Landesfürsten als Lehnsherrn in Ungnade stehe. Für die Verwaltung der Feste wurde ein Kastellan angestellt und auch die Kosten für alle Erhaltungsarbeiten gleichmäßig auf die vier Brüder aufgeteilt – dazu hatten sie unter anderem gewisse Zinse aus dem väterlichen Erbe abgestellt. Auf diese Weise wurde die Höhenburg Annenberg weiterhin als gemeinsames familiäres Identifikationsobjekt und einendes Band gemeinschaftlich erhalten. In der Regelung treten uns möglicherweise Züge der Gesinnung des Erblassers entgegen, die vermutlich in einem zweiten, leider nicht überlieferten Testament festgeschrieben gewesen sein müssen.

Katharina von Schlandersberg hat ihren Mann Heinrich um einige Jahre überlebt. Zuletzt wird sie im Jänner 1372 anlässlich des Verkaufes eines Zinses aus

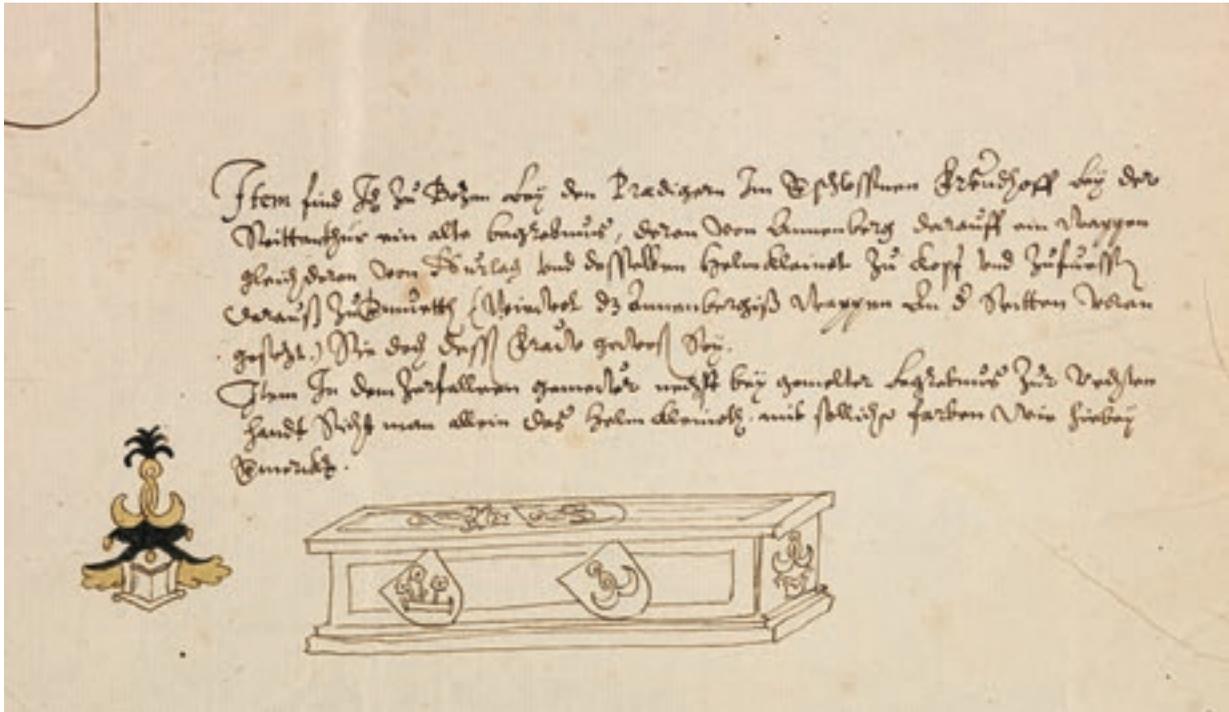


Abb. 10: Federzeichnung aus dem 16. Jh. des nicht erhaltenen Grabmals der Adelheid von Hurlach, Frau des Auto von Annenberg, einst in der Dominikanerkirche in Bozen.

von Annenberg gemäß der gängigen Genealogien vier Töchter geboren, von denen drei (Anna, Christina und Perpetua) jeweils ein Mitglied der aus Kärnten zugewanderten Familie der Liebenberger (von Hohenwart) geheiratet haben sollen. Die angebliche vierte Tochter Dorothea erscheint als Frau des Oswald Milser von Klamm.¹⁴⁷ Anlässlich der Auseinandersetzung um das Erbe der Liebenberger in Tirol heißt es 1427 allerdings, dass Heinrich keine anderen Erben gehabt habe, „dann allain die obgenanten frawen frawen Cristein, des vorgeantanten Hannsen Liebenbergers sáligen hausfrau“.¹⁴⁸ Damit konnte sich der Name der Familie mit diesem Zweig durch das Fehlen von männlichen Nachkommen nicht weiter fortsetzen. Heinrich der Jüngere dürfte spätestens im Frühjahr 1396 das Zeitliche gesegnet haben; sein Erbe fiel über seine Tochter Christina größtenteils an ihren Mann Hans von Liebenberg, obwohl dieser mit seinem Schwiegervater zeitlebens nicht im besten Einvernehmen gestanden hatte.¹⁴⁹

Derselbe Mangel eines männlichen Nachkommens war dem Bruder Auto von Annenberg beschieden, der nach den verfügbaren Quellen der Streitbarste der vier Brüder gewesen sein muss. Er wurde zunächst 1360 ge-

meinsam mit dem Vater exkommuniziert.¹⁵⁰ Auto scheint das 1338 mit Konrad von Schenna vereinbarte Eheprojekt vollzogen zu haben, indem er eine Tochter des Schenners ehelichte; eine gewisse Adelheid von Hurlach aus Bozen nahm er schließlich zur zweiten Frau.¹⁵¹ Obwohl er anlässlich der Erbteilung nach seinem Vater mit der Burg Untermontani bedacht worden war, begegnet er als Helfer seiner Brüder in dem gewaltsamen Konflikt gegen Heinrich von Reichenberg um die Burg Tarantsberg. Im Rahmen der tätlichen Auseinandersetzungen geriet „Autel“ nämlich in die Gefangenschaft des Reichenbergers und wurde aus dieser Mitte Dezember 1366 um 200 Mark ausgelöst und musste Urfehde schwören. Dabei wirkte bemerkenswerterweise neben regionalen männlichen Adelsvertretern auch seine Mutter Katharina von Schlandersberg als Bürgin.¹⁵² Bereits 1365 hat der Annenberger einen Teil seines väterlichen Erbes an das Heilig-Geist-Spital zu Bozen veräußert.¹⁵³ Am 24. Juni 1370 weilte der kinderlos gebliebene Auto von Annenberg schon nicht mehr unter den Lebenden, denn an diesem Tag wurde sein Erbe unter seinen Brüdern bzw. Nichten und Neffen aufgeteilt.¹⁵⁴

und 1446 war Parzival von Annenberg führendes Mitglied jenes landständischen Gremiums, das bei König Friedrich III. die Entlassung des Herzogs Sigmund aus dessen Vormundschaft gefordert und schließlich mit Erfolg durchgesetzt hat.¹⁸⁴ Noch im selben Jahr 1446 stand der Annenberger bereits als „*obrist kantzler*“ Tirols im Dienst des neuen Fürsten und fungierte gemeinsam mit einer ganzen Reihe von Tiroler Adeligen als Bürge für Sigmund bei König Friedrich.¹⁸⁵ Ab 1447 begegnet er als Burggraf zu Tirol, ein Amt das bekanntlich schon sein Urgroßvater bekleidet hatte.¹⁸⁶ Zwischen Februar 1449 und Juli 1457 spielte er zusätzlich als Hauptmann an der Etsch eine Schlüsselrolle in der Landespolitik.¹⁸⁷ Parzival wirkte unter anderem in den Auseinandersetzungen mit dem Brixner Bischof Nikolaus von Kues und den Gebrüdern Gradner als ehemalige Günstlinge von Herzog Sigmund eine nicht unbedeutende Rolle als Vermittler, gehörte dem Ratkollegium des Fürsten an, führte Missionen mit und für diesen durch und amte als dessen Bürge und Lehnsmann.¹⁸⁸ Zugleich war ihm bis 1458 auch die Pflege des landesfürstlichen Amtes und Gerichts Kastelbell übertragen, die er allerdings durch seinen Verweser Erasmus von Stetten verwalten ließ.¹⁸⁹ Neben den landesfürstlichen Lehen verfügte Parzival von Annenberg ebenfalls über Lehen der Bischöfe von Trient und Brixen, die teilweise aus der Erbschaft der ausgestorbenen Leonburger an ihn gekommen waren.¹⁹⁰ Unter jenen Belehnungen nimmt die Verleihung einer Erzgrube im Suldental durch Herzog Sigmund von Österreich an Parzival von Annenberg aus dem Jahr 1455 eine Sonderstellung ein, die einerseits in seinem Interesse in den damals in Tirol boomenden Bergbau zu investieren, andererseits aber auch in seiner seit ca. 1450 bestehenden zweiten Ehe mit Gertraud von Liechtenstein begründet liegen könnte.¹⁹¹ Mit seiner zweiten Frau hatte er offenbar ebenfalls keine Nachkommen, die das Kindesalter überlebt haben.¹⁹² Parzival führte 1458 auf Drängen seiner jüngeren Brüder eine Teilung des ererbten Familienvermögens durch.¹⁹³ Die Teilung scheint aber in keinem näherem Zusammenhang mit seiner kurze Zeit vorher erfolgten Abberufung als Hauptmann an der Etsch zu stehen – das Vertrauensverhältnis zum Landesfürsten Herzog Sigmund blieb ungebrochen, denn er erhielt von diesem im August 1463 auf Lebenszeit ein Haus in Innsbruck zu Wohnzwecken eingeräumt.¹⁹⁴ Parzival von Annenberg konnte sich des neu erlangten Wohnsitzes

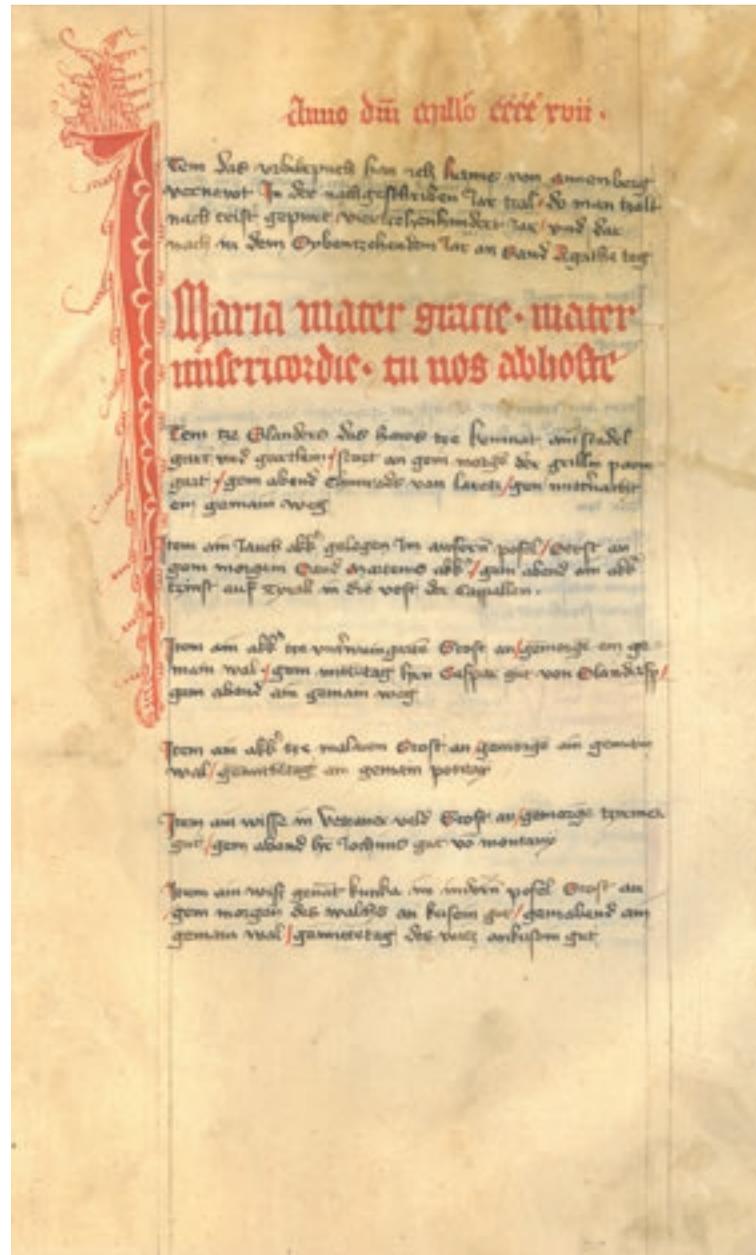


Abb. 13: Titelblatt des Urbars des Hans von Annenberg aus dem Jahr 1417.

in der nunmehrigen Landeshauptstadt aber nur ziemlich genau ein Jahr lang erfreuen, denn er verstarb am 18. August 1464 in einem Alter von wohl knapp 40 Jahren und wurde anschließend in der Liebenberger Kapelle im Stift Stams beigesetzt. Die symbolische Wahl dieser Begräbnisstätte ist im Lichte seiner Karriere nur folgerichtig, wenn man die Bemühungen des Annenbergers um Erlangung des Erbes der Liebenberger und

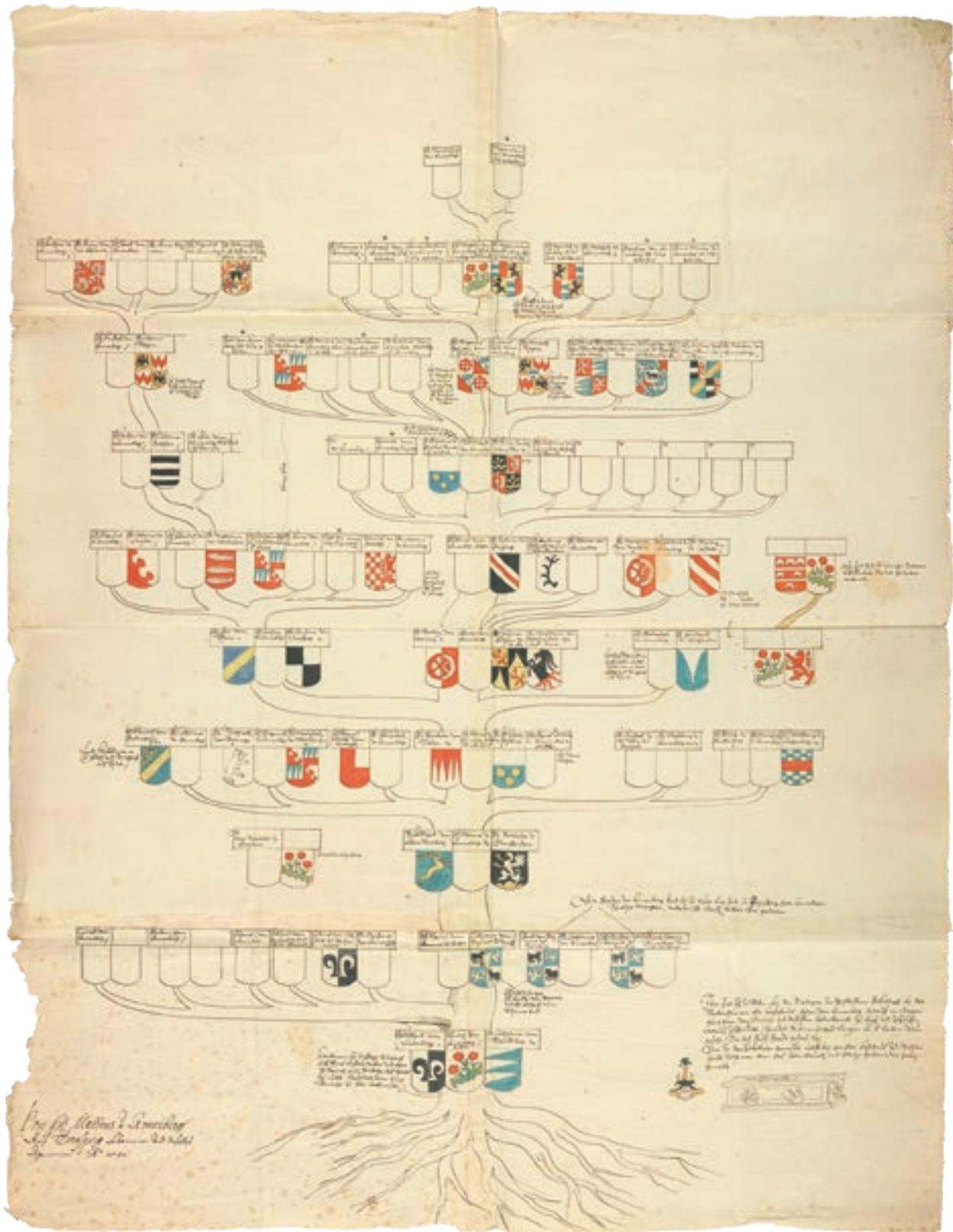


Abb. 14: Stammbaum der Familie von Annenberg mit illuminierten Wappendarstellungen von 1591.

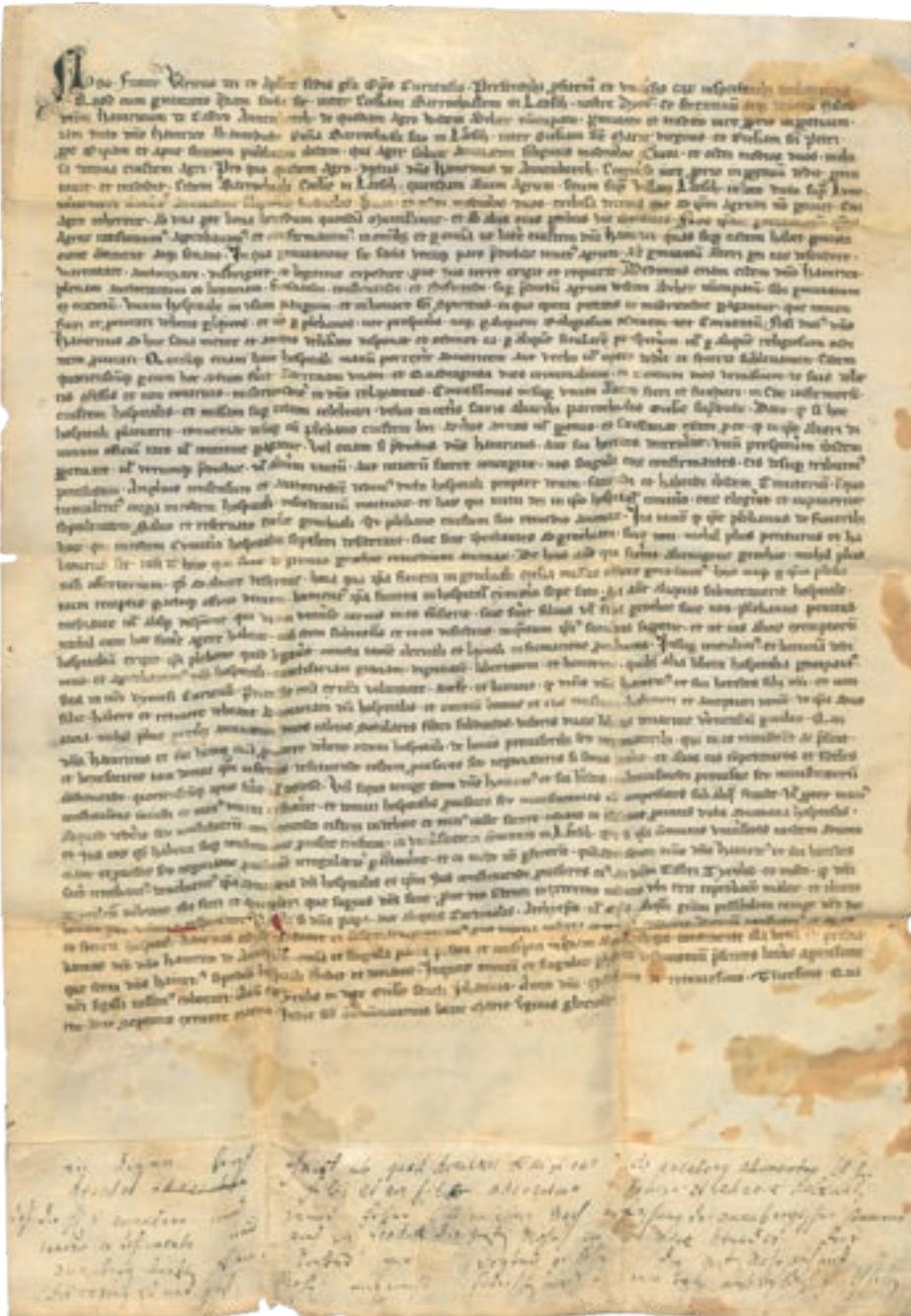


Abb. 15: Die Bestätigungsurkunde des Bischofs von Chur für das Spital zu Latsch von 1334. Sie ist das zentrale Dokument zur Entstehung dieser Einrichtung.



Abb. 9: Wappen der Grafen von Mohr über der Orgel, darüber Baudatum 1521.

seinen neu erworbenen Besitzungen in Böhmen und in Diensten der Kaiser Ferdinand II. und III. in Wien. An seiner Stelle und nach seinem Tode leitete der jüngere Bruder Christoph Matthäus von Annenberg die Geschäfte der Familie, auch die Vogteiangelegenheiten. Im Eingangsbereich der Raiffeisenkasse Latsch findet sich das Bruchstück eines Wappensteines mit seinen Initialen: C. M. v. A. 1625, das Bruchstück war als Stufe im ehemaligen Widum wiederverwendet worden.

- Die ältere Tochter des Christoph Matthäus, Maximiliana von Annenberg, heiratete ihren Cousin Leopold von Annenberg, der die Vogtei über das Spital versah. Er vermehrte die Stiftung seiner Vorfahren um Kapitalien und Güter. 1696 verstarb er in den ersten Jännertagen als letzter der Freiherren von Annenberg. Die Ehe mit seiner Kusine war kinderlos geblieben.
- Leopolds Schwester Susanna Freiin von Annenberg hatte Carl Philipp, den Sohn Maximilians Grafen von Mohr geheiratet; deren Sohn Maximilian Philipp Graf von Mohr erbte nun von Leopold von Annenberg das Schloss Tarantsberg und die Erbstiftsherrschaft über

das Spital Latsch. Vonseiten der Gemeinde Latsch wurde dagegen keinerlei Widerspruch erhoben.

- Bis 1714 Maximilian Philipp Graf von Mohr⁵⁷
- Bis 1733 Nicolaus Joseph Franz Xaveri Graf von Mohr⁵⁸
- Bis 1753 Johann Stephan Graf von Mohr⁵⁹
- Bis 1758 Johann Michael Graf von Mohr

Übergang des Spitals an die Gemeinde Latsch

In den 1730er Jahren begannen die Behelligungen der Mohrischen Vogtherrschaft durch das Gericht Schlanders, das offiziell die Verlassenschaftsangelegenheiten der Menschen im Spital Latsch vor den Gerichtsstab rief. Dahinter ist der umtriebige Kaplan und spätere Pfarrherr von Latsch, Josef Platzer, zu vermuten. Sehr wahrscheinlich lieferte er aus der bischöflichen Bestätigungsurkunde von 1334 das schlagende Argument, dass bei Aussterben der Annenbergischen Familie die Gemeinde die Vogtei über das Spital erben sollte. So



Abb. 20: Weihnachten 1978.

Im Jahre 1931 sind folgende drei Barmherzige Schwestern aufgezählt²⁶⁶:

- Nr. 58. Baumgartner Othmara, fu Luigi, Ober (Öler?) Anna, * 7. 11. 1859, Suora superiore (morta).
- Nr. 59. Beda Huck, fu Giovanni, Ebmicker Elisabetta, * 8. 8. 1878, Gombre (?- Bolzano), Suora (infermiera).
- Nr. 60. Jörg Edmondina, fu Giuseppe, Prantl Luigia, * 5. 10. 1883, Landeck (Austria), Suora (cuoca).
- Am 12. Juni 1932 ersuchte Sr. Maria Kostka, Provinzoberin, die Gemeinde Latsch um die Intervention, dass das Spital den drei Schwestern das Gehalt von über drei Jahren im Betrag von 1340 Lire. auszahle. Davon seien nach mehrfachen Mahnungen lediglich 300 Lire erlegt worden.
- Am 20. April 1936 entgegnete die Provinzoberin Sr. Maria Kostka von Gries der Latscher Spitalsverwaltung und Franz Rizzi: Das Mutterhaus habe nichts gegen die Erneuerung des Vertrages; jedoch bevor

man sich auf Einzelheiten einlasse, müssten die Bestimmungen des bestehenden Vertrages erfüllt werden. Der geschuldete Betrag belaufe sich am 31. Dezember 1934 auf Lire 18.278,15. In dieser Summe sei die willkürliche Herabsetzung des Tageslohnes der Schwestern auf nur 2 Lire vom 15. Oktober 1934 an nicht berücksichtigt.

- Am 11. Mai 1939 ermahnte der Erzbischof von Trient Cölestin Endrici die Leitung des Spitales Latsch im Namen der Provinzoberin der Barmherzigen Schwestern von Gries-Bolzano, den Klosterfrauen den rückständigen Entgelt ihres Dienstes, der inzwischen auf 16.144 Lire angewachsen sei, auszuzahlen, damit die Schwestern ihren Dienst fortsetzen könnten. Von einer positiven Erledigung ist nichts zu finden.

In den Akten des Spitales Latsch von 1940 bis 1985 gibt es ein weiteres Dokument, das das Wirken der Barmherzigen Schwestern für ein paar Jahre aufzeigt:²⁶⁷



Abb. 8: Spätgotischer Maler, Wappen des Sigismund von Annenberg am Triumphbogen.



Abb. 9: Spätgotischer Maler, Wappen der Katharina von Weiler am Triumphbogen.

bestimmt die Auftraggeber der Ausmalung, die auch das Gewölbe erfasste. Das Wappenpaar verbildlicht die Eheschließung zwischen Sigismund von Annenberg, dem Sohn Hans III., mit Katharina Weiler zur Scheiben (Weiler). Katharina von Weiler war die Tochter des Burkart von Weiler (1438–1536), sie verband sich in zweiter Ehe mit Wilhelm von Lichtenstein-Karneid, ihre Schwester Margaretha heiratete einen Scheck von Niedermontani, ihre Schwester Beatrix hingegen Heinrich Fieger zu Neumelans.²³ Vergleichbare Wappenmalereien mit der Datierung 1506 (anlässlich der Neuausmalung hundert Jahre später korrigiert auf 1606) finden sich in der Kirche St. Luzius in Tiss, wo sich die aufstrebende Familie Hendl ihre Grablege eingerichtet und den Kirchenbau bezuschusst hatte.²⁴ Die Qualität der Wappenmalerei ist erstaunlich, die geübte Drapierung der Helmzier spricht regelrecht für einen Wappenmaler, der es auch verstand, die metallene

Oberfläche der Wappenhelme geradezu plastisch wiederzugeben.

Das trinitarische Bildkonzept im Chor

Die manieristische Neudekoration der Kirche dürfte mit der Nobilitierung der Annenberger in den Reichsfreiherrnstand zusammenhängen, in welchen Kaiser Rudolph II. (1576–1612) am 9. September 1604 in Prag Matthäus von Annenberg († 1624) gehoben hatte. Die Familie wurde 1605 in Tirol in die Adelsmatrikel immatrikuliert. Die Erhebung in den Grafenstand erfolgte 1642. Als nämlich 1638 Visitation gehalten wurde, konnte die Spitalskirche als *templum fornicatum et amplum et undique depictum*, also als ein gewölbter und allseits ausgemalter Raum wahrgenommen werden.²⁵ Sogar einzelne Bildthemen finden im Visitationsbericht Erwähnung, so die Werke der Barmherzigkeit gleichwie das jüngste Gericht.²⁶



Abb. 10: Adrian Mair, Pfingsten an der nördlichen Chorwand, 1603.

Im Chorraum beginnt der Zyklus an der Nordwand mit der Pfingstszene, welche als das eigentliche Patroziniumsbild zu sehen ist (Abb. 10). Doch kommt es im Konzeptganzen, wie wir sehen werden, zu einem trinitarischen Programm. Die Komposition zeigt Maria inmitten einer dreizehnköpfigen Apostelschar. Die Zahl der Apostel ist durch die Neuwahl des Matthias motiviert, der an die Stelle des Judas Iskariot tritt, auch kommt wohl Barnabas hinzu, außer man wollte in dem im Bildvordergrund links knienden Apostel den hl. Paulus sehen, der allerdings dem Bericht der Apostelgeschichte (Apg 2,1–4) nach nicht bei der Geistsendung anwesend war. Wir dürfen davon ausgehen, dass die Szene der Geistsendung die gesamte Apostel- und Jüngerschar zum Inhalt hat, so dass eine Anlehnung an den Bericht in der Apostelgeschichte ausschlaggebend ist. Die Aufmerksamkeit der Apostel gilt der Geisterscheinung, die sich am Klostergewölbe des fiktiven Raumes in einem

Strahlenkranz mit Wolkenglorie zeigt. Die sich im Hintergrund öffnenden Fluchten verweisen auf weitere Raumkompartimente. Neben Maria liegt ein rot eingebundener Codex am Boden, ein Symbolbild für Gottes Wort oder das Gebetbuch, waren doch die Apostel mit Maria zum Gebet versammelt. Zumal das Buch in den Stichvorlagen nicht vorkommt, muss es mit Bedacht eingefügt worden sein. Dass es in diesem Zusammenhang die Heilige Schrift verkörpert, die unter Eingebung des Heiligen Geistes verfasst wurde, liegt auf der Hand und reagiert wohl auf reformatorische Strömungen. Die Vorlage zur Komposition ist in einem 1579 geschaffenen Kupferstich Johannes Sadlers d. Ä. (1550–1600) nach einem Gemälde des Manieristen Maerten de Vos (1532–1603) zu erkennen, der beispielsweise auch am Pfingstretabel aus der Sterzinger Hospizkirche Anwendung fand.²⁷ Der Kupferstich war auch Bestandteil der Serie zum Apostolischen Glaubensbekenntnis



Abb. 11: Adrian Mair, Wunderbare Brotvermehrung an der nördlichen Chorwand.

Sadeler.²⁸ Adrian Mair kopiert hier nicht die gesamte Komposition, sondern entschied sich nur für die Übernahme einzelner Figuren, wie die beiden Apostel im Vordergrund sowie den links im Bild stehenden Apostel. Auch die Architektur ist gänzlich abgeändert.²⁹

Das nachfolgende Bildfeld greift das Thema der wunderbaren Brotvermehrung auf (Abb. 11). In der vorderen Figurengruppe überreicht Petrus Jesus die fünf Gerstenbrote, der darüber (mit der linken Hand) den Segen formt und das Wunder bewirkt, ein Knabe zu seinen Füßen hält den Teller mit den beiden Fischen hoch. Das Behältnis erinnert an eine Hostienbüchse und verbindet somit zum Thema der Eucharistie, das typologisch angesprochen ist. Die Repoussoir-Gruppe der Frauen scheint bereits die Segnungen der Vermehrung zu genießen und die Brote zu verteilen. Der Bildhintergrund schildert das Ende der Begebenheit, die leeren Brotkörbe und das in Geduld verharrende Pre-

digvolk. Das Bildfeld findet sich in örtlicher Nähe zum Sakramentshäuschen, welches in den Aufzeichnungen von Franz von Hendl (dok. 1557–1591) um 1560 auch bezeugt ist, zumal es eine kupferne Monstranz und eine silberne Hostienbüchse barg. Am Bildfeldscheitel erscheint das Brustbild des segnenden Gottvaters mit der Weltkugel in der Linken.³⁰ Das Sakramentshaus befand sich an der Stelle des Putzausbruches, war demnach in diesem Chorjoch nicht zentral gesetzt. Unmittelbar darüber zeigt sich die Wunderbare Brotvermehrung.

Das Bildfeld an der Südwand wurde kurz nach deren Bemalung durch den Ausbruch des Spitzbogenfensters gestört. Hier war allem Anschein nach das Thema des Barmherzigen Samariters aufgegriffen (Abb. 12), davon haben sich nur mehr wenige Figuren an den Seitenrändern erhalten, links der barmherzige Samariter, der sich um den Verwundeten kümmert, rechts ein Tempeldiener, der auf seinem Reisestab gestützt munter seinen



Abb. 12: Adrian Mair, Fragmentarisch erhaltene Szene des barmherzigen Samariters an der südlichen Chorwand, durch Fensterausbruch im frühen 17. Jahrhundert gestört.

Weg fortsetzt.³¹ In Wolken erscheint die Figur Gottesvaters, welche die praktizierte Nächstenliebe als spezielle Form der Christusnachfolge interpretiert. Das Thema des Barmherzigen Samariters gehört ebenfalls zu den häufig im Kontext von Stiftungen der Nächstenliebe replizierten Szenen. Nimmt man die drei an den Bildscheiteln erscheinenden Figuren zusammen, so ergibt sich mit der Geistsendung zu Pfingsten, der durch Gottesvater erwirkten Brotvermehrung und der christologischen Parabel des barmherzigen Samariters das Programm der Trinität. Eine direkte Bildvorlage konnte nicht ausgemacht werden, Johannes Sadeler der Ältere bringt die Verpflegung des verwundeten Samariters in seinem Kupferstich nach einem Gemälde von Maerten de Vos zur Darstellung, der ebenfalls das Geschehen in eine breite Landschaft einbettet und im Hintergrund die davonschreitenden Pharisäer und Leviten zitiert.³² Als karitative Grundparabel interpretiert sie den Armen- dienst im Spital.



Abb. 13: a–b Adrian Mair, Einsiedler und Christophorusdarstellung an der nördlichen Chorschräge.



Abb. 14: a–b Adrian Mair, Wappen der Lamberg und Annenberg über den Chorfenstern, 1604.



Abb. 15: Votivbild des Pfarrers Peter Reich an der südlichen Chorwand, dat. 1604.

Kleinere, in Ton-in-Ton gehaltene figürliche Kompositionen kommen auch in den gemalten Beschlagwerkornamenten der Fenstereinfassungen vor. Am nördlichen Chorfenster steht ein in Kartäusergewandung steckender Einsiedler mit einer Laterne in der Hand, als Gegenbild erscheint der Christophorus, so dass die Einsiedlerlegende nochmals das Bild des Reisendenpatrons unterstreicht (Abb. 13 a–b). Das Beschlag- und Rollwerk bildet den dekorativen Rahmen, in den am Beispiel der Chorfenstereinfassungen auch bewegte, wappenflankierende Putten eingebunden sind. Zumal Christophorus auch im Bildprogramm des Lederer-Altars vorkommt, ebenfalls einen prominenten Platz unter den Nothelfern einnimmt, kommt ihm im Bildganzen der Ausstattung eine herausgehobene Position zu, die an sein Reisenden- und Hospizpatronat erinnert.³³ Das Christophorusbild in der rahmenden Dekoration ersetzt möglicherweise ein Glasgemälde. Ein solches, das Meister Wolfgang Maler „fleissig und zierlich mit Wappen und Varben geschmelzt hat“, war als Stiftung der Brüder Perwanger in ein Chorfenster der Spitalkirche von Schlanders eingebaut gewesen.³⁴

Die Stiftung der Ausmalung lag in den Händen des Matthäus von Annenberg, der auch die Wappen seiner beiden Ehefrauen Maximiliana Freiin von Lamberg und Eva Eleonora von Thun begeben ließ, welche über den beiden Chorfenstern angezeigt erscheinen (Abb. 14 a–b).

Die in aufwändigen Kartuschenrahmen steckenden Wappen über den gut einsehbaren Spitzbogenfenstern schaffen eine Klammer hin zur Stifterdarstellung an der Westwand. Die Wappenschilde interpretieren die Ausmalung von Chor und Langhaus gewissermaßen als familiäre Stiftungsleistung. Das Wappen des Matthäus von Annenberg weist die 1604 erweiterte Fassung auf, die in den Feldern 1 und 4 das Wappen derer von Griesingen und in den Feldern 2 und 3 hingegen das Wappen der abgestorbenen Tarantsberger bringt, der Herzschild zeigt das angestammte Annenberger-Wappen. Auch das Wappen der Freiherren von Thun folgt der 1604 vermehrten Fassung, im Herzschild übernimmt es das Wappen derer von Caldes, das hier allerdings mit einem goldenen, sechszackigen Stern am silbernen Mittelstreifen bestückt ist. Das Wappen der Freiherren von Lamberg zu Ortenegg beruht auf der Wappenbesserung von 1524.

Als Stifter des neu ausgebrochenen Spitzbogenfensters in der Chorsüdwand kommt ein Geistlicher in Frage, der sich an der Südwand links neben der mit dem Annenberger Wappen versehenen Wappenkonsole an einer illusionistisch gegebenen Votivtafel inmitten einer Landschaft darstellen ließ (Abb. 15). Er kniet vor einem auf einen Balustersockel gestellten Petrusfigur, der durch den Schlüssel in seiner Linken erkennbar bleibt. Mit der Rechten verweist der Apostelfürst auf das in Wolken erscheinende Brustbild Christi. Das Stifterbild



Abb. 29: Adrian Mair, Evangelist Markus.



Abb. 30: Johannes Sadeler nach Theodor Bernard, Der Evangelist Markus. Wien, Albertina DG67502



Abb. 31: Adrian Mair, Evangelist Matthäus an der ostseitigen Jochlaibung.



Abb. 32: Johannes Sadeler nach Theodor Bernard, Die Evangelisten Matthäus und Lukas. Wien, Albertina, DG 67501, DG 67503



Abb. 33: Adrian Mair, Evangelist Lukas.



Abb. 34: Adrian Mair, Evangelist Johannes an der westseitigen Jochlaibung.



Abb. 35: Adrian Mair, Jüngstes Gericht an der Westwand, linke Hälfte.

Rechten eine rundbogig abschließende Tafel in Händen, er hatte sie gerade von der hinter ihm aufgestellten Staffelei genommen, auf der er schon die Vorzeichnung des Bildes der Maria mit dem Kinde aufgetragen hat, sein Fuß berührt den Stier, der im kleineren Maßstab gegebene Mann im Hintergrund ist wohl als Farbenreißer in den Dienst des Madonnenmalers genommen. Ein Marienbild ist zudem in die Darstellung des jugendlichen Johannes eingebunden, der unter einem Baum rastet und in Begleitung des Adlers das Apokalyptische Weib mit ihrem Kind schaut, die vor dem Drachen flieht.

Jüngstes Gericht und Stifterbild der Annenberger

Jüngstes Gericht und Werke der Barmherzigkeit haben eine lange gemeinsame Bildtradition, die sich auch in der Druckgrafik des 16. Jahrhunderts gut nachvollziehen lässt. So kombiniert Hendrik Goltzius (1573–1617) in einem Kupfer in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden das Endgericht mit den Werken der leiblichen Barmherzigkeit unter dem Motto: *Amen dico vobis quatenus fecistis vni de his fratribus meis minimis*

mihi fecistis. Mar 26.⁵⁶ Auch das Titelkupfer der Serie von Galle hatte das Jüngste Gericht mit Vignetten der Werke der Barmherzigkeit versehen und geschickt das Totenbegräbnis unmittelbar unter der Gerichtsdarstellung eingebunden.⁵⁷ In der spätmittelalterlichen Bildtradition gehört die Bezogenheit des Weltgerichts zu den Sieben Werken der Barmherzigkeit geradezu zum Standard der niederländischen Bildprogrammatis.⁵⁸

Die Darstellung des Jüngsten Gerichts an der Westwand (Abb. 35–37) folgt einer noch unbekanntlichen Stichvorlage. Die Textgrundlage in den Evangelien ist bei Matthäus hinterlegt, der unter Mt 25 die Verfluchung der Verdammten und die Heimholung der Seligen vornimmt. Die Komposition setzt zwingend Michelangelos (1475–1564) Jüngstes Gericht in der Cappella Sixtina als Vorlage und Anregung voraus.⁵⁹ In der rechten Seite der Seligen wird die schwebende Aufwärtsbewegung der aus den Gräbern gestiegenen Seelen gezeigt, die von Engeln nach oben geleitet werden. Das Aufwärtstreben der Seligen kommt beispielsweise in veränderter Form in einem 1603 datierten Kupferstich von



Abb. 36: Adrian Mair, Jüngstes Gericht an der Westwand, zentrale Gruppe mit Gerichtschristus, Maria und Johannes dem Täufer, darüber Termin der Einwölbung 1521

Francesco Villamena (1566–1624) vor, wurde hier jedoch nicht wörtlich umgesetzt.⁶⁰ Im Scheitel der Komposition sitzt Christus auf dem Regenbogen, die rechte Hand ist erhoben, der linke Arm gerade ausgestreckt, die Lilie steht an der Seite der Seligen, das Schwert an jener der Verdammten. Engel mit den Leidenswerkzeugen verweisen auf den Kreuzestod, links sind es Engel mit der Geißelsäule, der Leiter, der Geißelrute und dem Geißelbesen, rechts mit dem Kreuz, den Nägeln, der Dornenkrone, dem Schwammstab und der Lanze. Dem von einer Strahlensonne hinterleuchteten Christus am nächsten kniet Maria mit demütig über der Brust gekreuzten Armen. Die Seligen erstrecken sich über beide Seiten, sie sind nicht nach Heiligenkategorien aufgestellt, hinter Johannes dem Täufer stehen wohl einige Altväter, dann folgen Adam und Eva mit ihren beiden Söhnen, sowie zahlreiche Jungfrauen, im Hintergrund tragen sie Palmzweige. Jacopo Tintoretto (1518–1594) hatte 1560/62 in seinem Jüngsten Gericht in Santa Maria dell’Orto einzelnen Seligen auch Palmenwedel in die Hand gedrückt, wie solche von den

Märtyrergruppen im Bild getragen werden (vgl. Apok. 7,9).⁶¹ Ein Engel mit Flammenschwert wendet sich dem unten rechts aufgerissenen Höllenschlund zu und wehrt Verdammte ab, die rücklings in die Tiefe stürzen. Die Darstellung des Höllenrachens verortet die Hölle an sich, sie findet sich in der bildenden Kunst seit dem 14. Jahrhundert.⁶² Hinter dem Orgelkasten kann man noch eine übermalte Szene sehen, in der ein Teufel einen Mönch (Martin Luther?)⁶³ mit seinem Handwagen in Richtung Infernum karrte. Dieses Detail erinnert an das 1606 ausgeführte Jüngste Gericht in St. Luzius in Tiss, wo der betende Papst selbst in dem vom Teufel geschobenen Schubkarren sitzt und in den Höllenschlund gefahren wird. Allgemein folgt die Konzeption des Jüngsten Gerichts in Tiss einer Radierung des aus Ala gebürtigen und am Hof Ferdinands II. (1529–1595) tätigen Stechers und Malers Battista Fontana († 1587), der seine Druckgrafik dem Brixner Fürstbischof Johann Thomas von Spaur (1528–1591) dediziert hatte.⁶⁴ Die Bildsatire des in die Hölle fahrenden Papstes kommt an der Stichvorlage nicht vor, gründet jedoch allgemein in



Abb. 37: Adrian Mair, Verdammtensturz mit dem aufgerissenen Maul des Leviathan.

einer antikatholischen Propaganda, die den Papst in den Orkus verdammt.⁶⁵

An der linken Seite finden sich im Vordergrund die Apostel, die nackte Figur könnte Bartholomäus sein, der als Anlehnung an die Sixtina hautsichtig gezeigt ist, dann folgen zwei Figuren, die wie Apostel gestaltet sind, etwa Petrus und Jakobus. Die übrigen Figuren lassen sich nicht benennen, zumal durchgehend Attribute fehlen. Die ihre Arme hochstreckende nackte Figur könnte analog zu Michelangelos Fresko Jonas anzeigen, Gestalten im Hintergrund halten Palmen in Händen. Hier herrscht prinzipiell eine Aufwärtsbewegung vor, die sich in den aus den Gräbern steigenden Seelen manifestiert, die sich zu Gruppen zusammenfinden und von Engeln in den Himmel geleitet werden.⁶⁶ Mancher Entwurf scheint in der Vorzeichnung stecken geblieben zu sein. Der Ruf zum Jüngsten Gericht wird von den schwebenden Engeln mit Posaunen verkündet, die unterhalb der Richterwolke zum Gericht laden.

Peter Stephan hatte in Bezug auf Michelangelos Jüngstem Gericht als einem „dekonstruierten Heils-

raum“ gesprochen, damit ist die These verdeutlicht, dass sich darin die gebrochene Macht des Papsttums manifestiert, die sich in der himmlischen Erregung der Gerichtsteilnehmer, die über die römische Kirche Gericht halten, überdeutlich spiegelt.⁶⁷ Die Aktualität der Darstellung kann als ein „Menetekel“ an Papst und Kirche gelesen werden. Dass allgemein das Thema des Jüngsten Gerichts in der frühen Gegenreformation neu entdeckt und auch neu „erfunden“ wurde, zeigt sich selbst in derart peripheren Ausformungen, die ohne das große Vorbild nicht denkbar sind. Gerade der kritische Ansatz der Darstellungen von Latsch, Morter und Tiss verkörpert auf engstem Raum eine Reformbereitschaft, die allerdings noch nicht eindeutig allein auf eine Reform der Katholischen Kirche zuläuft.

Die Darstellung des Jüngsten Gerichts verband sich einmal bruchlos (heute durch die Orgelempore getrennt) mit der Darstellung der Stifterfamilie des Matthäus von Annenberg, seiner beiden Gemahlinnen und neun seiner Kinder, von denen zum Zeitpunkt der Bildstiftung zwei bereits verstorben waren (Abb. 38–39). An der



Abb. 38: Adrian Mair, Stifterbild mit den männlichen Familienmitgliedern an der Westwand.

Männerseite kniet zunächst Matthäus von Annenberg in einer Prunkrüstung, mit Mühlsteinkragen und einer quer über der Brust geordneten zweireihigen Kette. Die Hände hält er vor der Brust gefaltet. Hinter ihm knien Hans Jörg und der 1599 verstorbene Sigmund, dahinter Hans Christoph und Christoph Matthäus, dann noch der kleine Christoph Sigmund, an der Frauenseite knien im Vordergrund die bereits im Kindesalter 1592 verstorbene Magdalena (eigentlich Maximiliana) und Anna Regina, dahinter Eleonora Praxedis und Segnada Margaretha. Von den beiden Ehefrauen war Maximiliana Freiin von Lamberg bereits verstorben, Eva Eleonora von Thun hingegen noch am Leben. Deshalb erscheint sie dekoriertes, geschmückt mit dreifach gewundener Goldkette und einem goldenen Amulett. Die Darstellung der Maximiliana Freiin von Lamberg findet, gerade was den Kopfschmuck betrifft, eine Parallele in ihrem 1589 erfassten Bildnis auf Schloss Dornsberg. In der Berücksichtigung der Kinder des Matthäus von Annenberg fällt auf, darauf hatte David Fliri verwiesen, dass vier der Kinder aus der Ehe mit Eva Eleonora von Thun, nämlich der 4. Mai 1604 geborene Hans Veit sowie die nachgeborenen Parzival, Maximilian und Anna Elisabeth fehlen.⁶⁸ Der Grund der Nichtberücksichtigung mag

wohl im Umstand zu sehen sein, dass die Wandmalerei früher anzusetzen ist, also zwischen den Geburtsterminen von Christoph Sigmund und jenem von Hans Veit, was den Ausführungsprozess auf den Zeitraum zwischen Oktober 1602 und Mai 1604 eingrenzt. Dies spricht für 1603 als dem eigentlichen Ausführungsjahr, wobei aus technologischen Gründen der Sommer als Ausführungszeitraum plausibel bleibt. In der Benennung der Familie herrschte nicht zwingend Einigkeit. So spricht Weingartner 1930 noch von der Familie des Heinrich von Annenberg, an den der Grabstein unmittelbar darunter erinnert. Zwischen den beiden Figurengruppen befand sich eine mehrzeilige deutsche Inschrift mit einem deutschen Langzitat aus Ezechiel 7, das den Tag des Zornes Gottes heraufbeschwört.

Die Wandfläche über dem straßenseitigen Kapellenzugang wird von einer allegorischen Darstellung beherrscht (Abb. 40). MEMORARE NOVISSIMA TVA / SICTRAN SIT GLORIA MUNDI. Bedenke den letzten Deiner Tage. So vergeht alle Herrlichkeit der Welt. Letzteres Zitat ist der Nachfolge Christi des Thomas a Kempis (um 1380–1471) entlehnt. Das Bibelzitat findet jedoch sinngemäß im Buch Ecclesiasticus seine Fortsetzung: *Memorare novissima tua et in aeternum non peccabis*



Abb. 40: Adrian Mair, Todesemblem an der südlichen Langhauswand.



Abb. 41: Christoffel van Sichems, Kupferstich mit Todesemblem, um 1580.

Nicht auszuschließen, dass Adrian Mair über das Prämonstratenserstift Steingaden, welches in Tschars Besitzungen hielt, in den Vinschgau kam und sich hier als Maler niederließ.

Wie wir gesehen haben, bedient sich der Maler grafischer Vorlagen, die er oft wörtlich, oft auch mit Variationen in der Monumentalmalerei zur Umsetzung bringt. Adrian Mair ist als Maler nicht allein in der Latscher Spitalkirche fassbar, er arbeitete 1604 auch an der Dekoration der Dionysiuskirche in Morter. Hier traten zahlreiche Laien als Bildstifter einzelner Szenen auf. So besorgten u.a. Niclas Wolff und dessen Ehefrau Agnes Gelethin die Ausführung des Auferstehungsbildes, der Kirchenmesner Niclas Riedl und dessen Ehefrau Gertraud Gampperin stifteten die Kreuztragung, Jacob Telsser und Catharina Zingggin hingegen den Ölberg, Cristan Rapp und dessen Ehefrau Cristina Lanpachin die Szenen der Kreuzigung und Grablegung. Pfarrer Petrus Reich gab 1604 die Szene der Brotvermehrung in Auftrag. Der Geistliche begründet hier seine Bildstiftung mit dem Argument, „seiner lieben Mütter zu gefallen vnd dem hochwirdigen Sacrament zu Ehren“, so dass sich die Szene in der Spitalkirche



Abb. 63: Lederer-Altar, hl. Christophorus im neugotischen Gesprengeauszug.



Abb. 64: Alois Winkler, nach Entwurf von Josef Schmid, hl. Stephanus in der Predella, um 1897.

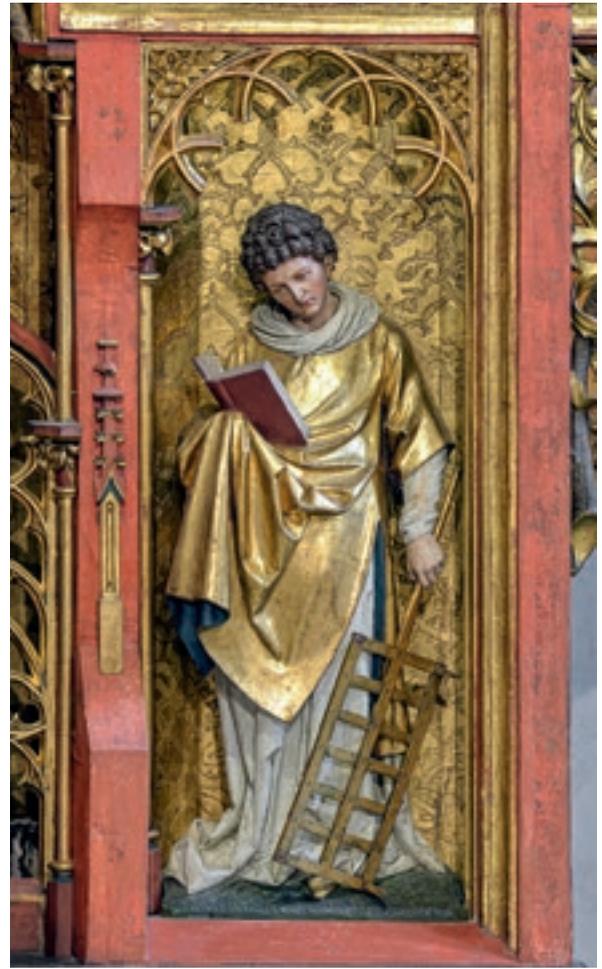


Abb. 65: Alois Winkler, nach Entwurf von Josef Schmid, hl. Laurentius in der Predella, um 1897.

eher für eine Schreingruppe als für eine Predellenbestückung. Der Vorschlag einer Pfingstdarstellung stünde unter derselben Problematik, wenngleich es dafür ein Beispiel von 1518 aus Kaufbeuren gäbe. Die sekundär umgearbeitete, mehrfigurige Marientodgruppe in Partschins kam für Müller für eine Bildnutzung in der Predella in Frage, was in Abgleichung zu den Maßverhältnissen am Latscher Altar durchaus nachvollziehbar ist.¹⁴⁶ Auch das 60 cm hohe Fragment eines Marientodes in Burg Kreuzenstein bei Wien, welches 1902 auf der Innsbrucker Ausstellung mit Provenienz „aus Meran“ bezeichnet wurde, käme als Predellenplastik in Betracht.¹⁴⁷ In einer Altarpredella befand sich einmal die in Berliner Privatbesitz und im Kunsthandel befindliche 45 cm hohe, 42 cm breite und 15 cm tiefe Gruppe eines in die Breite gezogenen Marientodes, die, wie es bei

Lederer die Regel ist, das letzte Gebet Mariens zum Inhalt hat.¹⁴⁸

Meines Erachtens ist es nicht auszuschließen, dass sich die heute in der Prager Nationalgalerie befindliche Schnitzgruppe der Anna selbdritt in der Predellenische befand, die erst vor wenigen Jahren zu Recht als besonders hochwertiges Werk Lederers entdeckt werden konnte (Abb. 66).¹⁴⁹ Die Maße der rückseitig gehöhlten Skulptur, die überzeugende Vergleiche zur 1510 bis 1515 entstandenen Plastik in Reutte zulässt, messen 99 × 60 × 24 cm, Maßverhältnisse also, die mit dem Bestand korrelieren (Nischenmaße: 118 × 72 × 24). Damit wäre bei einer Stiftung durch die Annenberger das Manko behoben, keine Darstellung der Mutter Mariens am Schnitzaltar zu haben. Vor ihrer Zuschreibung an Lederer galt das Bildwerk als Arbeit des spätgotischen

**Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
abrufbar: <http://dnb.d-nb.de>

2023

Alle Rechte vorbehalten

© Südtiroler Kulturinstitut, Bozen

Lektorat: Herbert Raffeiner, David Fliri

Aufnahmen: Peter Daldos, Sphera 3D, Bozen

Design: Athesia-Tappeiner Verlag

Druckvorstufe: Typoplus, Frangart

Druck: GZH Zagreb

Papier: Innenteil Magno volume, Umschlag Surbalin
glatt natural white, Vorsatz Offsetpapier weiß

Gesamtkatalog unter

www.athesia-tappeiner.com

Fragen und Hinweise bitte an

buchverlag@athesia.it

ISBN 978-88-6839-623-7

Umschlagfotos

vorne: Innenaufnahme des Chorraumes der Spitals-
kirche Latsch mit Lederer-Altar (© Peter Daldos,
Sphera 3D, Bozen); die illuminierten Sammel-
indulgenzen für das Spital in Latsch von 1337/1338
(SLA, Gemeindearchiv Latsch, Urkunde 3)
hinten: Außenaufnahme der Spitalskirche Latsch
(© float - stock.adobe.com)



Das Heiliggeistspital in Latsch geht als sozial-karitative Stiftung durch Heinrich von Annenberg auf das Jahr 1334 zurück. Er schuf damit für sich und seine Familie eine nachhaltige Absicherung für ihr Seelenheil und eine gebührende Grablege. Der vorliegende Band geht der wechselvollen Geschichte dieser Anlage nach, die noch heute im „ÖBPB Spitalfond zur Hl. Dreifaltigkeit Seniorenwohnheim Annenberg Latsch“ weiterexistiert. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt auf der Geschichte der Familie von Annenberg und deren Gründung, auf der reichlich durch Quellen gestützten Geschichte in Spätmittelalter und Früher Neuzeit sowie auf der Bedeutung der Spitalskirche und ihrer Kunstschatze. Der Schnitzaltar von Jörg Lederer aus Kaufbeuren zählt zu den wichtigsten spätgotischen Importstücken im südlichen Tirol. Die Vollendung des Baues und die Anschaffung des Flügelaltars vor 500 Jahren boten den Anlass zur intensiven Beschäftigung mit der Geschichte der frommen Armeneinrichtung und ihrer künstlerischen Ausstattung.



ISBN 978-88-6839-623-7



9 788868 396237

athesia-tappeiner.com

30 € (I/D/A)