

Fredy Meyer

BEMALTER RAUM ALS HIMMLISCHER KOSMOS

Die spätgotischen Wandmalereien in der St. Wendelinskapelle auf dem Ramsberg zwischen Pfullendorf und Überlingen

Die St. Wendelinskapelle auf dem Ramsberg im Linzgau ist ein beliebter Wallfahrtsort.¹ Es ist dem starken Erdbeben von 1911 zu verdanken, dass die bis dahin von Putz und Tünche überdeckten Wandbilder bei den anschließenden Ausbesserungsarbeiten zum Vorschein kamen und erstmals durch den Konservator der kirchlichen Denkmäler in Baden, Joseph Sauer, bekannt gemacht worden sind.² Wie die Inschrift an der Chorbogenrückwand dokumentiert,³ erfolgte die Freilegung und Restauration der Fresken durch die Kunstwerkstätte Gebr. Mezger in Überlingen. Dabei wurde der noch erhaltene Bildbestand nicht nur konserviert, sondern »weitgehend lasierend überfasst und teilweise sogar deckend ergänzt«⁴, so dass der Zustand der Wandbilder nicht vollständig der ursprünglichen Ausmalung entspricht und damit der heutige Bildeindruck teilweise auf einer Rekonstruktion der Fresken durch die Gebrüder Mezger beruht.⁵ Wie viele andere mittelalterliche Wandmalereien fanden sie in der kunsthistorischen Forschung nur geringe Beachtung.⁶ Erst Bruno Kadauke⁷ und Jürgen Michler⁸ haben sie in ihre Anfang der 90er Jahre erschienene Dokumentationen gotischer Wandmalerei im südlichen Baden-Württemberg aufgenommen. Anlässlich der Restaurierung der St. Wendelinskapelle in den Jahren 1999/2000 wurde der Erhaltungszustand der Wandmalereien durch den Reichenauer Restaurator Robert Lung gründlich untersucht und dokumentiert.⁹ Es handelt sich um teilweise nur schwach erkennbare Bildszenen, Heiligenbilder und ikonographische Motive, mit denen der tonnenüberwölbte quadratische Chor ursprünglich vollständig ausgestaltet war.

Im vorliegenden Beitrag sollen die einzelnen Wandbilder der spätgotischen Ausmalung ikonographisch beschrieben und ikonologisch interpretiert werden.¹⁰ Dabei stellt sich die Frage, wie die Bilder vom damaligen Betrachter gelesen und verstanden wurden, welche Botschaften sie enthalten und welches theologische Programm der bildlichen Ausgestaltung des Kapellenchores zugrunde liegt.

IKONOGRAPHISCHE BESCHREIBUNG

Wie die gotische Inschrift im Scheitel des Triumphbogens besagt, wurde der Chor im Jahre 1467 ausgemalt. Über der Altarmensa ist in einem rechteckigen ockerfarbenen Rahmen die Krönung Mariens auf einer breiten Thronbank dargestellt. Gottvater und Christus setzen der zwischen ihnen thronenden Gottesmutter Maria gemeinsam die Krone auf. Maria ist in frontaler Haltung dargestellt. Sie ist mit einem weißen Gewand bekleidet, hat das Haupt demütig zu Christus geneigt und ihre Hände über der Brust gekreuzt. Zwei musizierende Seraphen flankieren die Szene, von denen der eine Harfe, der andere Laute spielt. Das schmale Rundbogenfenster darüber wird von einer aus einem Eierstab- und Rankenfries bestehenden Zierleiste umrahmt. In der breiten Laibung des Chorfensters sind links der hl. Sebastian, im Scheitel das Antlitz Christi und rechts die Konturen des hl. Christophorus mit dem Christuskind zu erkennen. Sebastian ist als junger, bartloser Mann mit gegürtetem Rock dargestellt. Er trägt ein Barett auf dem Haupt, drei Pfeile in der rechten und einen Palmzweig in der linken Hand. Die Gestalt des Christophorus ist nur noch aus der fragmentarischen Silhouette des bärtigen Kopfes und Oberkörpers sowie den Umrissen eines Baumstammes zu vermuten. Aus der Positionierung des Christuskindes mit der Weltkugel, darf aber wohl geschlossen werden, dass der populäre Christusträger und Nothelfer abgebildet ist.

Auf dem über dem Laibungsbogen ausgespannten Grabtuch ist der mit einem strahlenförmigen Kreuznimbus hinterlegte Kopf Jesu dargestellt. Es handelt sich nicht um das bekannte Schweißstuch der Veronika mit dem Antlitz des dornengekrönten, leidenden Christus, sondern um das *Hagion Mandylion* (*Acheiropoieton*), das von Gott geschaffene Bild des auferstandenen und verklärten Gottessohnes, der mit weit geöffneten Augen auf den Betrachter hinunterschaut.

Auf der linken Wandhälfte ist in grünen und ockerfarbenen Lokaltönen eine Szene aus dem Marienleben gezeichnet: der Tempelgang Mariä. Gewöhnlich schreitet Maria die Tempelstufen zum Altar hinauf. Hier jedoch ist sie in kniender Haltung dargestellt. Sie kniet mit einer brennenden Kerze in den Händen auf den Stufen einer von mächtigen Stützbögen getragenen Treppe vor dem Opferaltar, hinter dem sie vom Hohepriester empfangen wird. Seitlich von ihr stehen ihre Eltern Anna und Joachim. Nach dem Bericht des apokryphen Thomasevangeliums aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts und der *Legenda aurea* wurde Maria im Alter von drei Jahren von Joachim und Anna in den Tempel nach Jerusalem gebracht, um dort im Kreis anderer Jungfrauen Gott zu dienen und bis zu ihrer Eheschließung mit Josef ein tugendhaftes Leben zu führen.¹¹ Die Komposition des Bildes entspricht im Wesentlichen der traditionellen Ikonographie. Doch versetzt der Maler die Szene in seine Zeit. Der nach außen offene Tempel ist als kirchliches Gebäude gestaltet. Darauf deuten der spätgotische Giebelabschluss mit der Kreuzblume, der mit ebenfalls spätgotischem Maßwerk verzierte Altar, vor allem aber der eine Mitra tragende Priester und der mit drei Kreuzzeichen versehene Altartisch hin.

Im Gegensatz zum Tempelgang Mariens auf der linken Wandhälfte ist die Ausmalung der rechten Wandhälfte fast völlig verloren gegangen. Von der ursprünglich die gesamte Fläche ausfüllenden Malerei sind an den Nimben, Gesichts- und Schulterlinien nur die groben Umrisse einer aus zwei Erwachsenen und einem Kind bestehenden Personengruppe sowie spärliche Reste einer floralen Dekoration zu erkennen, aus denen sich möglicherweise eine Szene aus dem Leben der Heiligen Familie erschließen lässt. Das in halb liegender Haltung dargestellte Kind und die neben ihm stehende Gestalt sind eindeutig als Jesuskind mit der Gottesmutter Maria zu identifizieren. Darauf deuten der



Abb. 1: Innenansicht der St. Wendelinskapelle (Foto: Verfasser)



Abb. 2: Krönung Mariens durch Gottvater und Christus, flankiert von musizierenden Engeln (Foto: Verfasser)

Christus vorbehaltene Kreuznimbus, der Heiligenschein der Frau und die drei aus fünf Blättern bestehenden Rosenblüten als Mariensymbole hin. Die Identität der zweiten in gleicher Kopfhöhe neben Maria stehenden Figur bleibt unklar. Die digitale Bildverarbeitung kann durch Helligkeitskorrekturen und Kontrasterhöhung zwar eine Gesichtsfläche, Konturen eines Kopfes sowie einen Halsansatz visualisieren, nicht jedoch die Frage beantworten, welcher oder welche Heilige an den verbliebenen spärlichen Farbresten zu erkennen ist. Orientiert man sich an der Bildkomposition, an dem in Hüfthöhe Mariens leicht nach hinten geneigten Jesuskind, auf das der liebevolle Blick der Gottesmutter gerichtet ist, so könnte ursprünglich eine Szene aus dem Leben der hl. Familie, vielleicht die Geburt Christi, dargestellt worden sein, die der Maler wie beim Heiligenzyklus an der Chornordwand in eine mit floralen Elementen ausgestaltete Umgebung gebettet hat.

Im sternensäten Himmel über dem Chorfenster schweben majestätisch die kosmischen Symbole Sonne und Mond. Sie erscheinen als anthropomorphe Himmelskörper mit eingezeichneten Gesichtern: Die flammende Strahlenscheibe der Sonne mit strengen männlichen Gesichtszügen, der ebenfalls strahlende Mond mit dem Gesicht einer Frau.

Die Fresken an der nördlichen Chorwand sind am besten erhalten. Sie zeigen einen in grünen, rotbraunen und ockerfarbenen Tönen gestalteten Fries von Heiligenfiguren, in deren Mitte ein brennendes Burggebäude zu sehen ist, aus dessen Mauern und Zinnen hohe Flammen zum Himmel schlagen. Die Abbildung des dramatischen Geschehens bezieht sich höchstwahrscheinlich auf ein Ereignis aus der Burggeschichte, denn es gibt mehrere Hinweise darauf, dass die Burg um die Wende zum 15. Jahrhundert von einer Brandkatastrophe heimgesucht worden ist. Sankt Wendelin und Florian sind unschwer zu erkennen. Der schottische Königssohn Wendelin ist als Patron der Hirten und Bauern auf einer Wiese mit Hirtenstab und weidenden Schafen dargestellt, der frühchristliche

Märtyrer und Schutzpatron gegen das Feuer Sankt Florian als Ritter mit Harnisch und Helm, der die aus der Burg lodernnden Flammen mit einem Wasserkübel löscht. Bei den beiden weiblichen Heiligenfiguren handelt sich um die frühchristlichen Märtyrerinnen Agnes und Agatha, wie man an ihren charakteristischen Attributen erkennen kann. Die hl. Agnes zwischen Wendelin und Florian ist mit Buch und Lamm abgebildet. Die hl. Agatha erscheint in langem gegürtetem Kleid mit brennender Kerze in der Hand.

Auch die Südwand war mit einem Heiligenzyklus bemalt. Von den Zeichnungen der ursprünglich vier Heiligen sind jedoch nur noch drei Nimben, die verblassten Konturen der Köpfe und zwei attributive Merkmale erhalten geblieben. Alles Übrige ging durch Putzschäden und den späteren Durchbruch des Fensters verloren. Die Krone und männliche Physiognomie der ersten Heiligenfigur lassen vielleicht auf die Darstellung des englischen Königsheiligen Oswald schließen, der in Pfullendorf als Altar¹²- und Stadtpatron verehrt wird.¹³ Neben dem zweiten Nimbus ist nur ein Kreuz mit einem Querbalken zu sehen, das zu einem Kreuzstab gehört.¹⁴ Leider ist das nur fragmentarisch erhaltene Attribut zu allgemein, so dass sich daraus nicht die Identität der Heiligenfigur ableiten lässt.¹⁵ Sicherlich handelt es sich nicht um Antonius den Großen, den Kirchenpatron von Großschönach, der unter anderem mit dem Tau- oder Antoniuskreuz dargestellt wird. Das Fragment eines stabähnlichen Gegenstandes unterhalb des rechten Nimbus könnte man vielleicht als Rest eines Jakobusbildes interpretieren. Diese Annahme liegt wegen des Pfullendorfer Jakobuspatroziniums nahe. Bei der Darstellung des Heiligen, die durch den Einbruch des Fensters völlig zerstört worden ist, könne es sich um den hl. Nikolaus gehandelt haben, der auch in der Vogtei Ramsberg hohe Verehrung genoss. Das belegt die vermutlich spätgotische St. Nikolaus-Kapelle an der Staig, die unweit des Ramsberges bei Heiligenholz erbaut worden war.

Auf dem hellen, sternbedeckten Untergrund des Tonnengewölbes sind in grünen, rotbraunen und ockerfarbenen Tönen die vier Evangelisten als Symbole dargestellt und mit Schriftbändern versehen: Matthäus als Mensch oder Engel, Markus als Löwe, Lukas als Stier und Johannes als Adler. Im Unterschied zur übrigen Ausmalung der Kapelle weisen diese Bilder einen kräftigeren Farbton und besseren Erhaltungszustand auf, der größtenteils auf die Übermalung von 1913/14 zurückzuführen ist.

Unterhalb der Fresken sind die Wände über einem hellen Sockelstreifen mit einer ein Meter hohen Vorhangsmalerei, einem schmalen Rautenmuster und einem Rankenfries dekoriert, von dem auf der Südwand jedoch nur noch sehr geringe Reste erhalten sind.

Die Kanten des Chorbogens sind mit rotbraunen und ockerfarbenen Marmorimitationen bemalt und auf der Außenseite mit einem umlaufenden Rankenband dekoriert. Die Bogenlaibung ist mit einem einfachen Kugelfries geschmückt. Im Scheitel der Chorbogenrückwand steht in gotischer Schrift das vermutliche Weihedatum 1467.

IKONOLOGISCHE INTERPRETATION

Man erkennt sofort, dass mit der Darstellung der Marienkrönung über der Altarmensa die Verehrung der Gottesmutter Maria im Mittelpunkt steht. Der Altar ist das sakrale Zentrum des Gotteshauses, auf dem das Sakrament der hl. Eucharistie gefeiert wird. Gleichzeitig wird der Blick auf die Verherrlichung Mariens durch ihre Inthronisation als Himmelskönigin gelenkt. Die Vorstellung, dass Maria im Himmel gekrönt wird, ist im Glauben an die körperliche Himmelsaufnahme begründet. Ihre Darstellung und Entfaltung in der Ikonographie geht auf Homilien der Kirchenväter,¹⁶ apokryphe Transitus-Texte, d. h. Legenden, die über den Heimgang (Transitus) Mariens berichten¹⁷, sowie die allegorische Exegese der Braut- und Krönungssymbolik des Hohen Liedes und einiger Psalmen zurück, durch die Maria und Christus, Mutter und Sohn, als königlich-mystisches Brautpaar gedeutet werden.¹⁸ Besondere Bedeutung kommt dabei dem Kirchenvater Hieronymus (um 347 bis 419/20) zu. Er hat die Hohelied-Homilie des Origenes¹⁹ (185–254) ins Lateinische übersetzt und mit der Formulierung *Veni ... sponsa mea, ... veni coronabis* die bildliche Darstellung von der Marienkrönung bis ins 16. Jahrhundert maßgeblich bestimmt.²⁰

Ein Grundmotiv der Marienverehrung ist während des ganzen Mittelalters in der Mittlerschaft der Gottesmutter zu sehen, deren Einsetzung als Gnadenvermittlerin (*mediatrix*) sich im Marienkrönungsbild auf Ramsberg unübersehbar widerspiegelt. Unter dem Einfluss der scholastischen Mariologie des Hoch- und Spätmittelalters, insbesondere der spätmittelalterlichen Marienmystik wird die Rolle der Mittlerschaft durch den Gedanken der Mitwirkung Mariens an der Erlösungstat Christi vertieft, da sie ihren Sohn bis zu seinem Tod am Kreuz begleitet und mit ihm gelitten hat.²¹ Kein Geringerer als der in Konstanz oder Überlingen geborene bedeutende Mystiker Heinrich Seuse (1265/67 bis 1366) hat das Thema der *compassio Mariae* in seinem Büchlein *der ewigen Weisheit* thematisiert, das im 14./15. Jahrhundert zu den populärsten Andachtsbüchern gehört.²² Wie lebendig die Vorstellung vom Mitleiden und der Miterlöserschaft Marias im späten Mittelalter am Bodensee war, belegt auch eine um 1500 entstandene Handschrift der Leopold-Sophien-Bibliothek Überlingen,²³ die außer Seuses Büchlein *der ewigen Weisheit* eine Abschrift des »St- Katharinentaler Schwesternbuchs« mit theologischen Spekulationen über die heilgeschichtliche Bedeutung der *compassio Mariae*²⁴ enthält. Und unter dieser Vorstellung muss auch das Marienkrönungsbild an zentraler Stelle über der Altarmensa der Wendelinskapelle auf dem Ramsberg betrachtet werden. Maria wird darauf nicht nur als Königin des Himmels verherrlicht, sie ist zugleich auch als Miterlöserin der Menschheit (*salvatrix, corredeptrix*) dargestellt, an deren Stellung in der Heilsgeschichte bei der Feier des Messopfers erinnert wird.²⁵

In der abendländischen Kunst wird das Thema seit dem 12. Jahrhundert behandelt. Erste bekannte Darstellung ist das im Auftrag Papst Innozenz II. entstandene mo-

numentale Apsismosaik von Santa Maria in Trastevere von ca. 1143, auf dem nicht mehr Christus allein als Weltenherrscher erscheint, sondern der Gottessohn und die gekrönte Gottesmutter als *sponsus* und *sponsa* auf dem Thron der Herrlichkeit abgebildet sind.²⁶ Die französische Ikonographie hat dieses Motiv erstmals in den Tympana der frühgotischen Kathedralen von Senlis (um 1185), Chartres (1225) und Paris (1220) dargestellt. Als deutsche Beispiele sind die Marienkrönungen am Straßburger und Freiburger Münster (um 1220 bzw. 1360) sowie die Rosette im Märtyrerenster des Breisacher Münsters (um 1280) zu nennen.²⁷ Gegen Ende des 14. Jahrhunderts tritt die Bildform der trinitarischen Marienkrönung auf, in der die Krönung der Gottesmutter durch Christus, Gottvater und den hl. Geist vollzogen wird.²⁸ Zu ihrer Verherrlichung sind dabei Thronarchitektur und Krönungsakt oft von musizierenden oder schwebenden Engeln und Heiligen umgeben.²⁹ Zu den ältesten Beispielen der Marienkrönung in der gotischen Malerei und Plastik des Bodenseeraumes zählen die Halbfiguren Christi und Mariens in den Tondi der Konstanzer Dominikanerkirche (um 1300)³⁰, die Marienkrönungsszene auf dem Markusschrein in Reichenau-Mittelzell (1303–1305)³¹, die um 1320 entstandenen Glasmalereien der Dominikanerkirche³² und ein Wandbild im ehemaligen Chorherrenhaus beim Großmünster Zürich (um 1330)³³. Die eindrucksvolle monumentale Wandmalerei der Marienkrönung in der St. Margaretenkapelle des Konstanzer Münsters von 1445 markiert nach Jürgen Michler den Beginn des neuen realistischen Stils der Spätgotik am Bodensee.³⁴ Als weitere spätgotische Darstellungen sind das Wandbild in der Mühlheimer Galluskapelle (2. Hälfte 15. Jh.)³⁵ sowie die Krönungsszene am Anna-Selbdritt-Altar aus der unterirdischen St. Barbara-Kapelle im Kreuzgang des Konstanzer Münsters³⁶ zu nennen. Auf dem Ramsberg ist nur die Inthronisation der Gottesmutter durch Christus und Gottvater, nicht die durch den meist als Taube symbolisierten hl. Geist zu erkennen.³⁷ Nach Ingrid Flor gehört das Bild aber dennoch dem ikonographischen Typ der trinitarischen Marienkrönung an.³⁸

Auch auf der Darstellung des Tempelgangs Mariens wird die Rolle der Gottesmutter als *corredemptrix* thematisiert. Im Hinblick auf die heilsgeschichtliche Bedeutung der Begebenheit wird das Ereignis auch *Mariae Opfergang* bzw. *Opferung* genannt. So wie sich Jesus zur Erlösung der Menschen opferte, wurde nach dem Wortlaut des *Speculum humanae salvationis* von 1310/24 (Heilsspiegel) auch Maria als dreijähriges Mädchen »in den Tempel geopfert«³⁹ Besonders sinnfällig kommt dies auf einer Wandmalerei in der Konstanzer Mauritiusrotunde zum Ausdruck, auf der der Tempelgang Mariens und die Gregorsmesse durch eine Maßwerkumrahmung in einem Bildfeld zusammen gefasst sind. Das Wandbild zeigt, wie die Jungfrau die Stufen des Tempels zum Altar hinaufschreitet, an dem sie von Christus erwartet wird, während der Heiland gleichzeitig im oberen Giebelfeld Papst Gregor dem Großen in der Heiligen Messe leibhaftig als Schmerzensmann erscheint. Der links neben der Treppe stehende Hohepriester heißt sie dabei auf ihrem Opfergang willkommen. Im Unterschied zur St. Wendelinskapelle ist die Funktion Marias als Miterlöserin in der Mauritiusrotunde klarer zu erkennen. Auf dem Ramsberg



Abb. 3: Tempelgang Mariens in der St. Wendelinskapelle
(Foto: Verfasser)



Abb. 4: Tempelgang Mariens und Gregorsmesse in der
Mauritiusrotunde, Konstanzer Münster (Foto: Verfasser)

ist es der Hohepriester, in Konstanz Christus, d. h. Gott selbst, der sie hinter dem Altar empfängt.

Die sogenannte Gregorsmesse geht auf eine spätmittelalterliche Legende zurück, nach der Christus Papst Gregor dem Großen in der Messe in körperlicher Gestalt mit den Marterwerkzeugen erschienen sei.⁴⁰ Auf beiden Bildern ist Maria als Tempeljungfrau mit langem weitem Kleid und gelöstem Haar, in der St. Wendelinskapelle kniend mit einer brennenden Kerze dargestellt. Seltener trägt sie ein mit dem eucharistischen Symbol der Ähre für den Leib Christi verziertes Kleid, das die Gottesmutter als *heiligen Ackerr ... des wahren Himmelsbrotes*⁴¹, als lebendigen Tabernakel des Allerhöchsten, charakterisiert.

Die detaillierte und phantasievolle Ausgestaltung des Marienlebens in der Legendenliteratur und starke Marienfrömmigkeit des späten Mittelalters haben die Künstler in Spätgotik und Renaissance zu zahlreichen bildlichen Darstellungen von Szenen aus dem Leben Marias inspiriert. Zu den bedeutendsten Beispielen der deutschen gotischen Tafelmalerei gehört der sogenannte Pfullendorfer Altar,⁴² ein um 1500 möglicherweise für die Jakobskirche in Pfullendorf unweit des Ramsberges gemalter Flügelaltar, von dem heute nur noch einige getrennte und über mehrere Museen verstreute Tafeln übriggeblieben sind.⁴³ Als Wandbilder mit der Darstellung des Tempelgangs Mariens sind aus dem Bodenseeraum lediglich die beiden Beispiele aus der Ramsberger Wendelinskapelle und der Mauritiusrotunde in Konstanz bekannt.

Das Bild in der Konstanzer Mauritiusrotunde ist inschriftlich 1452, nur wenige Jahre vor dem Ramsberger Fresko, entstanden und weist eine leichte Ähnlichkeit mit dem Bild der St. Wendelinskapelle auf.⁴⁴ Die innerhalb des Freskos unter dem linken und rechten Maßwerkbogen abgebildete Greifenklaue weist nach Bernd Konrad möglicherweise Heinrich Griffenberg als Maler des Wandbildes aus.⁴⁵ Er hatte zwischen 1425 und 1463 in Konstanz als Maurer und Steinmetz gewirkt. Sein Sohn Ulrich Griffenberg war nachweislich seit 1479 als Maler und Bildhauer in der Bischofsstadt tätig.⁴⁶ Vielleicht hat der Ramsberger Maler das Marienbild in der Mauritiusrotunde gekannt und sich an ihm orientiert. Darauf deuten die Bildkomposition und einige ikonographische Details hin wie die Aufstellung des Altars am Ende der letzten Treppenstufe in der linken Bildhälfte, die Positionierung Annas und Joachims am rechten Bildrand, ferner der arkadenförmige Treppenaufgang, der das Wandbild nach oben abschließende Maßwerkgiebel, das Raute Dekor der Arkaden bzw. Rundbogenfenster und die Bischofsmütze des Hohenpriesters. Die Wandmalereien auf dem Ramsberg besitzen nicht die künstlerische Qualität des Konstanzer Freskos. Sie »vermitteln den Eindruck einer kolorierten Zeichnung ...« (Robert Lung) und weisen in der Beherrschung der perspektivischen Darstellung erhebliche Schwächen auf. Der Konstanzer Maler versetzt den Tempelgang Mariens in einen mit Tonnengewölbe und Arkaden ausgestatteten Raum, der sogar den Blick in die Landschaft freigibt.⁴⁷

Über den Inhalt des Wandbildes auf der rechten Seite des Ramsberger Chorfensenters lässt sich nur spekulieren. Die wenigen noch erhaltenen figuralen Umrisse und ikonographischen Merkmale lassen jedoch erkennen, dass auch auf diesem Bild in einer Szene aus dem Marienleben Maria in der Rolle der Mittlerin und Miterlöserin dargestellt war.⁴⁸

Mit den beiden Himmelskörpern Sonne und Mond hat der Maler zwei kosmische Zeichen von einer tiefen Symbolik zur Bekrönung der Wandbilder gewählt. Die zwei Gestirne werden schon in der Antike personifiziert, die Sonne mit männlichen, der Mond mit weiblichen Gesichtszügen dargestellt. Ihre große Bedeutung in der christlichen Ikonographie geht vor allem auf biblische Textstellen, auf die Schaffung der beiden Himmelslichter in der Schöpfungsgeschichte, die Verdunkelung der Sonne beim Kreuzestod Christi und die Verfinsterung der Gestirne am Jüngsten Tag, in der Offenbarung des Johannes, zurück.⁴⁹ Bei der Kreuzigung sollen sie die Trauer der gesamten Schöpfung über den Tod des Erlösers zum Ausdruck bringen. Aus diesem Grunde wird auf vielen Kreuzigungsbildern das Antlitz Christi auf der rechten Seite mit dem Bild der Sonne und auf der linken mit dem des Mondes umrahmt.⁵⁰ In der Apokalypse des Johannes und vor allem in der Vision der apokalyptischen Frau haben sie eine starke eschatologische Bedeutung: Hier kündigen Sonne, Mond und Sterne als kosmologische Symbole das Jüngste Gericht und die Wiederkehr Christi als Weltenrichter an.

Sonne, Mond und Sterne gehören in der mittelalterlichen Kunst neben dem Kreuz, Fisch, Alpha und Omega zu den Christussymbolen, wie Bernd Schweinekörper an vielen



Abb. 5: Die beiden Himmelskörper Sonne und Mond als Symbole für Christus und Maria in der St. Wendelinskapelle (Foto: Verfasser)

süddeutschen Beispielen dargestellt hat.⁵¹ Sie wurden aber auch auf weltlichen Gegenständen, z. B. dem Sternenmantel Kaiser Heinrichs II., auf Münzen, Siegeln und Wappen abgebildet, um so auf den Schutz des Himmels für den Dargestellten hinzuweisen.⁵² In ähnlicher Funktion findet man sie auch am oberen äußeren Tor in Pfullendorf. Hier weisen Sonne und Mondsichel neben der Kreuzigungsgruppe über dem Stadtwappen auf den besonderen Schutz des Allmächtigen für die alte Reichsstadt hin. Sie dienen aber wohl auch als Unheil abwehrende (apotropäische) Zeichen, um die Stadt vor Unglück, Not und Schaden zu schützen.

Schon in den Schriften der Kirchenväter wird die Sonne auf Christus, der Mond auf die Kirche, aber auch auf Maria bezogen.⁵³ Durch die mariologische Auslegung des Offenbarungstextes und Hohen Liedes⁵⁴ tritt seit dem 12. Jahrhundert die ecclesio-logische Deutung des Mondes in den Hintergrund und wird stattdessen der Blick auf Maria gelenkt. Maria ist die Braut des Hohenliedes, deren überirdische Schönheit das Gedicht mit den kosmischen Symbolen Sonne und Mond vergleicht: »Wer ist sie, die da erscheint wie das Morgenrot, wie der Mond so schön, strahlend und rein wie die Sonne, prächtig wie Himmelsbilder?«⁵⁵ Das von Sonne, Mond und Sternen bekleidete apokalyptische Weib in der Vision des Johannes wird ebenfalls mit Maria identifiziert: »Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.«⁵⁶ Aus



Abb. 6: Das verklärte Antlitz des auferstandenen Christus im Zentrum der Chorwand wird auch als Abgarbild oder Christusbild von Edessa bezeichnet. (Foto: Verfasser)

den Attributen der apokalyptischen Frau hat sich im Spätmittelalter besonders in der Plastik der selbständige Bildtypus der Madonna auf der Mondsichel entwickelt.⁵⁷ Mondsichel und Mondgesicht werden auf sehr unterschiedliche Art und Weise dargestellt. Das Gesicht kann weibliche und männliche Züge tragen, es kann frontal, als Profil, Halbprofil oder mit einem Kopftuch bedeckt dargestellt sein.⁵⁸ Die Mondsichel ist meist nach unten, seltener nach oben gerichtet.⁵⁹ In einer illustrierten Handschrift des *Speculum humanae salvationis* trägt der Mond ein männliches Gesicht, dessen Bedeutung immer noch unklar ist. Es wird als »besiegter Dämon, aber auch als Symbol des Alten Bundes, der Synagoge, als allgemeines Attribut Mariens (oder) als Sinnbild Christi« interpretiert.⁶⁰ Ein 1492 gedrucktes Exemplar mit Holzschnitten ist auch in der Leopold-Sophien-Bibliothek in Überlingen überliefert.⁶¹ Auch dort stellte man den Mond mit männlichem Antlitz dar.

Auf dem Ramsberg ist der Mond mit einem runden schönen Frauengesicht versehen, das die weit geöffneten Augen auf die Sonne gerichtet hat. Ganz ähnlich sind Christus und Maria auch in der Zeilenkapelle bei Emmingen ab Egg zu sehen. Hier sind allerdings je zwei Sonnengesichter auf gestirntem rotgoldenem Grund dargestellt.⁶² Die Symbolik der beiden Himmelskörper deutet auf ihre Personifizierung als Christus und Maria hin. Ihre majestätische Darstellung auf dem sternensüßeren Firmament muss im Kontext mit der Marienkrönung und den anderen Szenen aus dem Marienleben gesehen

werden. Sie bedeutet die Verherrlichung der Gottesmutter Maria als Himmelskönigin und Miterlöserin in der himmlischen Welt.

Das im Scheitel des Rundbogenfensters dargestellte *Mandyllion* mit dem Bildnis des auferstandenen Christus befindet sich im Zentrum der Chorwand. Deshalb kommt ihm im Rahmen der Wandmalereien ganz besondere Bedeutung zu. Es wird auch als Abgarbild oder Christusbild von Edessa bezeichnet.⁶³ Nach der Überlieferung soll König Abgar von Edessa in schwerer Krankheit Christus durch einen Boten um Hilfe gebeten haben und durch einen nicht von Menschenhand gemalten, sondern von Christus selbst gesandten Abdruck seines Gesichts auf einem Schweißstuch geheilt worden sein.⁶⁴ Der griechische Ausdruck *Mandyllion* stammt aus dem Persischen und bedeutet soviel wie Tuch, Manteltuch oder wollenes Oberkleid.⁶⁵ Nach einer späteren Legende soll die Tuchreliquie die Stadt Edessa vor der Einnahme durch die Perser geschützt haben.⁶⁶ Im Jahre 944 wurde das Bild von Edessa nach Konstantinopel überführt und zusammen mit dem hl. Keramion, einem angeblichen Abdruck des Tuchbildes auf einem Ziegel, in der Pharos-Kapelle aufbewahrt, in der sich der bedeutendste Reliquienschatz des byzantinischen Reiches befand.⁶⁷ Im Jahre 1204 wurden sie bei der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer erbeutet und ins Abendland gebracht, wo es bis heute von der Sainte-Chapelle in Paris beansprucht wird.⁶⁸ Etwa zur selben Zeit wurde von der römischen Kirche, insbesondere Papst Innozenz III., die Verehrung einer als Schweißstuch der Veronika angesehene Tuchreliquie propagiert.⁶⁹ Er veranstaltete eine jährliche Prozession mit der »Veronika« und verfasste ein Ablassgebet zur *Vera Ikon*, das allen Gläubigen, die zu dem wahren Antlitz Christi beteten, einen zehntägigen Ablass versprach.⁷⁰ Eine wichtige Rolle für die Rezeption dieses »neuen« Christusbildes spielte dabei die Vorstellung vom heilbringenden Vorerleben der beseligenden endzeitlichen Gottesschau, die in dem Ablassgebet des Papstes zum Ausdruck kommt.⁷¹ Das Schweißstuch zeige zwar das Angesicht Gottes »jetzt auf Erden (nur) im Spiegel und im dunklen Gleichnis«⁷², doch bestärke sein Anblick alle, die zu ihm beteten, in der Hoffnung, nach dem Tode die vollkommene, unverhüllte Gottesschau, die *visio beatifica*, zu erlangen.⁷³ Der Anblick Gottes auf dem Schweißstuch ermöglichte aber nicht nur die noch irdisch bedingte Schau der ewigen Seligkeit. Da der Gläubige schon »durch den Glanz (S)eines Antlitzes ...gezeichnet« war, hatte es auch apotropäische, d. h. Unheil abwehrende Funktion.

Im Laufe der Zeit wurden nach dem römischen Urbild zahlreiche Kopien angefertigt, auf denen fast ausschließlich das verklärte Antlitz des Erlösers und nur selten das Bild des leidenden Christus mit der Dornenkrone dargestellt wurde.⁷⁴ Später entstanden unzählige Bilder, auf denen die hl. Veronika das ausgebreitete Tuch mit der *Vera Ikon* in Händen hält.⁷⁵ Am Bodensee sind außer dem Bild in der St. Wendelinskapelle noch drei weitere spätgotische Beispiele überliefert, nämlich in der Pfarrkirche St. Georg in Bermatingen (2. Hälfte 14. Jh.)⁷⁶, der St. Leonhardskapelle in Landschlacht (1. Hälfte 15. Jh.)⁷⁷ und der Galluskapelle in Mühlheim an der Donau.⁷⁸



Abb. 7: Der frühchristliche Märtyrer Sebastian wurde ursprünglich als Patron der Ritter, Krieger und Schützenbruderschaften verehrt. (Foto: Verfasser)

In der St. Wendelinskapelle ist das Sudarium mit der *Vera Ikon* über dem Altar und der Marienkrönung im Zentrum der Chorwand, ausgespannt. Damit ist Christus in den Mittelpunkt der gesamten Ausmalung getreten. Diese Stelle hat einen starken eucharistischen Bezug, da während der Wandlung bei der Elevation der Blick der Gläubigen nicht nur auf die konsekrierte Hostie, sondern auch auf das verklärte Antlitz des Auferstandenen fällt. Gerhard Wolf hat in seiner umfassenden Studie über die Geschichte des Acheiropoieton die zunehmende Bedeutung des Bildkultes bei der Eucharistiefeyer herausgestellt⁷⁹ und deshalb die *vera ikon* auch als »eucharistisches Bild« bezeichnet.⁸⁰ Während das Brot in der Eucharistie den wahren Leib Christi verkörpert, wird das materielle Bild des Erlösers auf dem Mandylion (gleichzeitig) als wahres Abbild des göttlichen Antlitzes angesehen⁸¹. Damit ergänzten sich in einer mystischen Schau wahrer Leib und wahres Bild.

Die beiden unterhalb des Mandylions und damit ebenfalls an prominentem Ort, im Blickfeld der Gläubigen, dargestellten Heiligen gehören zu den populärsten Schutzpatronen des Spätmittelalters.

Sebastian ist nicht – wie vor allem in der Renaissance und der Barockzeit – als gering bekleideter, von Pfeilen durchbohrter Märtyrer abgebildet, sondern in »realistisch-vergegenwärtigender« Weise als vornehm gekleideter junger Mann in der Tracht jener Zeit wiedergeben. Auf Grund seines charakteristischen Attributs, der Pfeile, mit de-

nen er von heidnischen Kriegsknechten erschossen wurde, galt er als Schutzheiliger der Ritter, Krieger, Jäger, Schützen und Waffenhandwerker. Deshalb wurde er mit Vorliebe zum Schirmherrn der Schützen- oder Sebastiansbruderschaften gewählt. Zu den ältesten gehören die 1300 erwähnten Bruderschaften von Brüssel, Randerath und Nettesheim.⁸² Zahlreiche Schützen- bzw. Sebastiansbruderschaften sind auch im Linzgau, in den Reichsstädten Pfullendorf und Überlingen sowie in zahlreichen Dörfern, darunter 1504 in Großschönach⁸³, belegt, auf deren starken Kulteinfluss sicherlich auch die Verehrung des hl. Sebastian auf dem Ramsberg zurückzuführen ist.

Die Sebastiansbruderschaft in Pfullendorf wurde 1471 gegründet und im selben Jahr mit Ablässen ausgestattet.⁸⁴ Ihre Mitglieder bestanden aus sieben Handwerkern, von denen vier Bogen- oder Armbrustschützen waren.⁸⁵ Eine wichtige Rolle für den Sebastianskult auf dem Ramsberg hat möglicherweise auch die Reichsstadt Überlingen gespielt, die als Inhaberin der Vogtei Ramsberg an der Planung und Gestaltung des Bildprogramms in der Burgkapelle mitbeteiligt war.⁸⁶ Der auf Grund der herrschaftlichen Verflechtung auf den Heiligenkult in der Burgkapelle ausstrahlende Einfluss der Reichsstadt und Schützengesellschaft geht aus den Teilnehmern am großen Überlinger Schützenfest vom 26. August 1607 hervor, zu dem unter anderem die Untertanen und Schützen der reichsstädtischen Vogteien Hohenbodman und Ramsberg eingeladen waren.⁸⁷

Aufgrund der verheerenden Pestepidemien erfuhr der Kult des schon im frühen Mittelalter als Schutzpatron gegen die Pest verehrte Heilige im 14. und 15. Jahrhundert einen starken Aufschwung, der sich auch am Bodensee in zahlreichen Sebastianspatronaten widerspiegelt. Er hat den älteren Kult der Sebastiansbrüder überlagert. Nach allgemeiner Vorstellung wurden plötzlich auftretende Krankheiten durch geheimnisvolle Pfeile von Pestengeln und Pestdämonen ausgelöst. Darauf deuten möglicherweise die drei Pfeile auf dem Sebastiansbild hin.

In derselben Größe war einst auch das nur noch spärlich erkennbare Bild des hl. Christophorus gemalt. Nach der um 1270 verfassten *Legenda Aurea*, die die ikonographische Rezeption stark geprägt hat, soll der als Christusträger bekannte Märtyrer ein Riese von 12 Ellen Größe, d. h. ca. 10 bis 12 Metern, gewesen sein.⁸⁸ Aus diesem Grunde wird er überall als hünenhafte Gestalt dargestellt. Das älteste bekannte monumentale Christophorusbild befindet sich an der Außenwand der Burgkapelle von Hocheppan im Etschtal (Mitte des 12. oder 13. Jahrhunderts).⁸⁹ Es stellt den Heiligen in frontaler Haltung dar, die für die frühen Darstellungen charakteristisch ist.⁹⁰ Zu den ältesten Beispielen am Bodensee gehören die Christophorusbilder in Lindau (um 1300)⁹¹, Elmenau (14. Jh.),⁹² Stein am Rhein (um 1300)⁹³, Siblingen (um 1300)⁹⁴, St. Arbogast in Oberwinterthur (1320/40)⁹⁵, Reichenau-Mittelzell (Ende des 13. Jh.)⁹⁶, Brütten (1320/30)⁹⁷, Bergheim (Mitte 14. Jh.)⁹⁸, Aufkirch (14. Jh.)⁹⁹ und Pfullendorf (1. Drittel 14. Jh.).¹⁰⁰ Bedeutendstes Werk dieses ikonographischen Typus ist nach Jürgen Michler das um 1300 anzusetzende große Christophorus-Wandbild im Vorchor des Reichenauer Münsters. Es

zeigt den Heiligen »als legendären Riesen von monumentaler Gestalt in streng frontaler Repräsentationshaltung«, der, auf einen belaubten Stab gestützt, mit dem Christuskind auf der linken Schulter einen Fluss durchschreitet.¹⁰¹ In der spätgotischen Malerei wird die Szene in eine mehr oder weniger detailliert ausgemalte Landschaft versetzt, in der der Christusträger den Fluss von einem Felsenufer zum anderen durchquert. Dieser narrativen Darstellungsform¹⁰² entsprechen z. B. die beiden überlebensgroßen Christophorusbilder im südlichen und nördlichen Seitenschiff des Konstanzer Münsters¹⁰³ sowie die Wandbilder in Wil¹⁰⁴, Berneck¹⁰⁵ und Bregenz¹⁰⁶.

Die Abbildung des hl. Christophorus in der St. Wendelinskapelle ist in dem Wunsch der Gläubigen nach einem »guten Tod« begründet, denn der Anblick des Heiligen schützte den ganzen Tag vor dem jähen, unvorbereiteten schlimmen Tod ohne Kommunion und Sündenvergebung.¹⁰⁷ Schon die frühesten Darstellungen waren mit Beitexten versehen, die die Wirkung des Bildes erläuterten. Einer der häufigsten Texte lautet: »Wer immer die Gestalt des heiligen Christophorus anschaut, wird am selben Tag fürwahr von keinem Leiden befallen¹⁰⁸. Ein um 1450 entstandenen Einblattholzschnitt enthält die Inschrift »Heiliger Christophorus, dir sind so große Wirkkräfte eigen; wer dich des Morgens ansieht, lacht zu nächtllicher Zeit¹⁰⁹. Auch Kaiser Friedrich III. (1440–1493) glaubte an die unheilsabwehrende Kraft des Heiligenbildes. Dies geht aus drei Christophorus-Versen in seinem Notizbuch hervor: »An welchem Tag auch immer du die Gestalt des Christophorus ansiehst, wirst du nicht zuschanden werden und nicht an einem schlimmen Tod zugrunde gehen. An einem solchen Tag wirst du von keinem Leid beschwert.«¹¹⁰ Hier wird gleichzeitig das Hauptmotiv der Verehrung, die Angst vor dem »schlimmen Tod«, der *mala mors*, genannt.

Der Glaube an die apotropäische Wirkung des Christophorusbildes wird aus dem im 12. Jahrhundert intensivierten Eucharistiekult und der aufkommenden Schaudevotion vor der geweihten Hostie verständlich, die vor einem jähen »unseligen« Tod bewahren soll.¹¹¹ Da Christus in der elevierten frontal sichtbaren Hostie gegenwärtig ist, wurde die Funktion der gewandelten Hostie auf die frühen frontalen Darstellungen des hl. Christophorus mit Christus auf den Schultern übertragen.¹¹²

Damit die Bilder und Skulpturen ihre heilsvermittelnde Wirkung entfalten konnten, wurden gut sichtbare Standorte innerhalb und außerhalb der Gotteshäuser gewählt. Am häufigsten wurden sie auf »der dem Eingangsportal gegenüberliegenden Wand« dargestellt, auf die im Moment des Eintretens sofort der Blick der Gläubigen fiel;¹¹³ in Konstanz auf der Westwand des Nord- und Südschiffes, damit jeder Gläubige beim Verlassen der Kirche die Möglichkeit hatte, durch das Anschauen des eindrucksvoll in Szene gesetzten Heiligen noch an demselben Tag vor Unheil und Gefahr, vor allem aber der *mala mors* bewahrt zu werden. In Pfullendorf wurden im Dachraum über den Gewölben des 1481 angefügten polygonalen Chorabschlusses die Fragmente eines über 6 Meter hohen Christophorusbildes aus dem 13./14. Jahrhundert entdeckt. Es befand sich dicht unter dem Dach des ursprünglichen geraden Chorabschlusses und war somit für alle Stadt-



Abb. 8 und 9: Die hll. Wendelin und Agnes auf dem Heiligenzyklus der St. Wendelinskapelle Ramsberg (Foto: Verfasser)

bewohner schon von weitem deutlich zu erkennen.¹¹⁴ Das Christophorusbild auf dem Ramsberg befindet sich zwar nicht an der Fassade der Kapelle, sondern innerhalb des Gotteshauses, erfüllt aber genau dieselbe Funktion. Der Platz in der Laibung des Chorfensters ist so gewählt, dass nicht nur beim Betreten der Kapelle, sondern auch während der Messfeier der Blick der Menschen auf das Fresko des Heiligen fiel.

Die Darstellung der hll. Wendelin, Agnes, Florian und Agatha an der Kapellenordwand muss im Kontext der spätmittelalterlichen Frömmigkeit gesehen werden. Sie zeigt die Tendenz zur Kumulation von Heiligen und Ausbildung von Sonderpatronaten, um die Fürsprache möglichst vieler Heiliger zu erlangen und für jede Not und jedes Gebrechen einen bestimmten Schutzpatron anrufen zu können.¹¹⁵ Die Verehrung des hl. Wendelin geht auf seine Rolle als Patron der Bauern, Schäfer und Hirten sowie des Viehs zum Schutz gegen Viehseuchen zurück, weil er nach der Legende eine Zeitlang als Hirte gedient haben soll.¹¹⁶ Älteste Darstellung ist eine Statue des Heiligen als bartloser Mönch mit Stab und Buch am Kultzentrum in St. Wendel im Saarland aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.¹¹⁷ Seit dem späten 15. Jahrhundert wird er – wie auf dem Ramsberg – fast ausnahmslos mit Stab und Tasche sowie weidenden Tieren dargestellt.¹¹⁸ Im Laufe der Zeit avanciert er zu einem der beliebtesten Volksheligen. Allein in Oberschwaben einschließlich des Linzgaus sind ihm über 30 Kapellen- und Altäre ge-

weiht.¹¹⁹ An den meisten Orten ist der Wendelinskult erst in der Barockzeit entstanden. Das gilt auch für die Kultstätten des Viehpatrons in der näheren und weiteren Umgebung des Ramsberges: die St. Wendelinskapelle in Baitenhausen (1702)¹²⁰; St. Florianskapelle in Wattenreute (1718)¹²¹; Spitalkapelle in Pfullendorf (1726)¹²²; Kapelle bei Schweizersbild (1745)¹²³; Wendelinskapelle in Ernatsreute (1749)¹²⁴ und Zell am Andelsbach (1730) mit Bruderschaft.¹²⁵ An einigen Orten wie in Andelsbach findet heute noch eine Pferdewallfahrt mit anschließender Pferdesegnung statt, die sich teilweise bis in die Barockzeit zurückverfolgen lässt. Die St. Wendelinswallfahrt in Baitenhausen und Pferdeprozession in Zell am Andelsbach entstanden Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die hl. Agnes soll unter Kaiser Valerian (258/59) oder Diokletian im Jahre 304 den Märtyrertod erlitten haben. Als allgemeine Attribute werden ihr Krone, Buch und Palme beigelegt. Als individuelles Kennzeichen erscheint auch ein Lamm, das spielend zu ihr hochspringt. So ist sie nicht nur in der St. Wendelinskapelle, sondern auf einem Schlussstein und auf dem rechten inneren Altarflügel des um 1505 entstandenen Dreikönigsaltars in der Pfullendorfer Spitalkapelle zu sehen.¹²⁶ Das Attribut des Lammes geht auf eine Vision ihrer Eltern zurück, nach der ihnen die Märtyrerin in einer Schar von Jungfrauen in goldenen Kleidern mit einem Lamm zur Rechten erschien.¹²⁷ Die frühesten Kultnachrichten am Bodensee stammen aus dem 10. bis 12. Jahrhundert.¹²⁸ In dieser Zeit wird der Agneskult vornehmlich von den monastischen Kreisen getragen. Im Jahre 1064 werden Agnesreliquien in Kloster Allerheiligen erwähnt. Weitere Reliquien befanden sich in Petershausen (ab 1136), Salem (ab 1165) und Weißenau (ab 1172).¹²⁹ Das Frauenkloster St. Agnes in Schaffhausen wurde 1080 von Graf Eberhard von Nellenburg für seine Mutter Ita gestiftet.¹³⁰ Seit dem 14./15. Jahrhundert ist die Märtyrerin auch beim Volke beliebt. Zahlreich sind die Altarpatrozinien, als Kirchen- und Kapellenpatronin wird sie nur selten genannt.¹³¹ Agnes wird als Beschützerin der Jungfrauen, Verlobten, Kinder, Gärtner angerufen¹³², und in dieser Rolle wurde sie möglicherweise auch von der Landbevölkerung im Linzgau verehrt.

Der mit dem Löschen eines Burgbrandes beschäftigte Nothelfer in Feuersgefahr, St. Florian, ist nicht nur für die ikonographische Überlieferung, sondern auch für die Geschichte des Ramsbergs und der Burganlage interessant. Florian soll in seiner Jugend ein Haus allein durch das Gebet gelöscht haben. Bis ins 15. Jahrhundert hinein wird der Heilige als Ritter in der Rüstung seiner Zeit dargestellt.¹³³ Zum Schutzpatron gegen das Feuer wird er aber erst durch eine Kultinitiative Kaiser Friedrichs III. (1440–1493) seit der Mitte des 15. Jahrhunderts »kreiert«. ¹³⁴ Friedrich setzte sich für die Erhebung des 304 in Lorch an der Enns gestorbenen Märtyrers zum österreichischen Landespatron ein und förderte seinen Kult, indem er einen Ablass für die Sankt Christophorus und Florian geweihte Burgkapelle an seiner Residenz in der Wiener Neustadt erwirkte.¹³⁵ Auf dem 1447 in seinem Auftrag geschaffenen Flügelaltar für die Kirche des Zisterzienserstifts Neukloster in der Wiener Neustadt wird Florian beim Löschen eines Burgbrands abgebildet. Das Bild ist nach Ingrid Flor eines der frühesten Beispiele des neuen ikonographischen

Typus, der Florian als Feuerpatron beim Löschen einer Burganlage zeigt.¹³⁶ Die sehr realistisch wirkende Abbildung der Burganlage könnte nach Flor mit der Residenz Friedrichs III. identisch sein. Deshalb ist sie auch für das Fresko in der Wendelinskapelle interessant.

Es ist nur wenige Jahre nach dem Friedrich-Retabel entstanden. Der realistische Stil erweckt den Eindruck, dass es sich auf eine Abbildung des Ramsberges bei einer Brandkatastrophe bezieht. Um 1430 fanden größere Baumaßnahmen auf dem Ramsberg statt. Dies hat die dendrochronologische Untersuchung eines Dachbalkens ergeben. Es ist leider nicht überliefert, ob es sich dabei um einen Um- oder Neubau nach

einem Burgbrand oder aber um die Ausgestaltung der Höhenburg zu einem repräsentativen Amtssitz des Überlinger Vogtes handelt, in die nach Abschluss der Bauarbeiten auch die Ausmalung der Burgkapelle einbezogen war. Bei der 1999/2000 durchgeführten bauhistorischen Analyse wurden keine Brandspuren entdeckt.¹³⁷ Es gibt jedoch eine – allerdings erst aus dem 18. Jahrhundert stammende – chronikalische Überlieferung, in der für das Jahr 1409 von einem Burgbrand auf dem Ramsberg und einer Brandsteuer berichtet wird:¹³⁸

Es soll viele Jahre vorher das/ Schloß Ramsperg verbrunnen seyn/ darüber der Inhaber an seinen eichnen/ Läute ein brandtsteuer begehrt und als/ sie Armuth halb, wie sie vorgaben, nicht/ geben konnten, gestatteten sie, der Herr/ solle 600 Pfund und 5 Pfenning auf Zins auf-/ nehmen, sie wollten selbe jährlich ver-/ zinsen, daher kömt es, daß man selbe/ jährlich um 30 Pfund Zins anlegt, und/ diese Freyzinser nennt.



Abb. 10: Der hl. Florian als Nothelfer in Feuersgefahr löscht einen Burgbrand auf dem Ramsberg. (Foto: Verfasser).



Abb. 11: Der hl. Florian beim Löschen eines Burgbrandes auf dem sogenannten Wiener Neustädter Altar von 1447. Vorlage: Reinhard H. Gruber, Domkirche St. Stephan/Wien

Der historische Beleg und der um die Mitte des 15. Jahrhunderts aufkommende neue ikonographische Typus des hl. Florian, wie er auf dem Wiener Friedrichs-Retabel von 1444 abgebildet ist,¹³⁹ legen die Vermutung nahe, dass es sich auf dem Ramsberg um eine realistische Darstellung der mittelalterlichen Höhenburg handeln könnte. Und diese Annahme wurde durch die von Harald von der Osten durchgeführte geophysikalische Untersuchung des Burgplateaus mit Hilfe der Georadarmessung^{139a} unlängst bestätigt. Die Auswertung der Georadarmessung erbrachte, dass das spätgotische Burgfresko mit großer Wahrscheinlichkeit als Abbild der spätmittelalterlichen Burganlage angesehen werden darf.

St. Agatha gehört zu den bedeutendsten Heiligen des christlichen Altertums. Auch sie soll unter Kaiser Diokletian den Märtyrertod erlitten haben. Der Legende nach wurde sie verschiedenen Folterqua-

len unterworfen, um sie von ihrem christlichen Glauben abzubringen. Dabei wurden ihr auch die Brüste zerfleischt und abgeschnitten. Abgebildet wird sie mit einem langen gegürteten Kleid. Als Attribute sind ihr die abgeschnittenen Brüste, eine Schere oder Zange, eine brennende Fackel oder Kerze, aber auch ein Brot beigefügt.¹⁴¹ Auf dem Schlussstein in der Pfullendorfer Spitalkapelle ist sie mit einer spiralförmig gewundenen Kerze, auf dem Ramsberger Fresko mit einer langen Kerze in der linken Hand dargestellt. Seit dem späten Mittelalter zählt auch sie zu den beliebtesten Volksheligen. Im Unterschied zur hl. Agnes wurden ihr auch einige Landkirchen und Kapellen geweiht.¹⁴² In den Statuten des Landkapitels Linzgau von 1764 wird sie als Konpatronin einer Kapelle in Hilpertsweiler¹⁴³ und einer Sebastiansbruderschaft in Markdorf¹⁴⁴ erwähnt. In der Wallfahrtskapelle Maria Schray wurde am 30. Oktober 1483 der Untere Altar unter anderem zu Ehren der hl. Agatha geweiht.¹⁴⁵ Sie war Schutzheilige der Glockengießer, Weber, Hirtinnen, der

weiblichen Brust und wurde vor allem als Patronin gegen Hungersnot, Unglück, vor allem Feuersgefahr angerufen. In vielen Gemeinden, z. B. in Hödingen bei Überlingen, wurde an ihrem Festtag, dem 5. Februar, das sogenannte Agathenbrot gesegnet und verteilt, um es den Tieren unter das Futter zu mischen oder beim Ausbruch eines Feuers unter Anrufung der Heiligen in die Flammen zu werfen.¹⁴⁶ In Pfullendorf war das Tanzen am Tag der hl. Agatha streng untersagt.¹⁴⁷ Auf Grund der Brandgefahr in den Backstuben wurde sie auch von den Weißbecken verehrt.¹⁴⁸ Diese standen in enger Beziehung zum städtischen Spital, da ihr Mehl aus den spitälischen Mühlen kam.¹⁴⁹ So erklärt sich vermutlich auch, weshalb die hl. Agatha am Heiligkreuzaltar und auf dem Schlussstein in der Spitalkapelle dargestellt ist.

Wie in zahllosen anderen Gotteshäusern ist auch das Tonnengewölbe der St. Wendelinskapelle mit den Symbolen der vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes ausgemalt. Ihre Darstellung als Vier Lebende Wesen geht vor allem auf die Auslegung der Visionen des Ezechiel (1,4–28) und der Johannes-Apokalypse (4,6 ff.) durch Hieronymus im 4. Jahrhundert zurück, der Matthäus den Engel, Markus den Löwen, Lukas den Stier und Johannes den Adler zuweist. In christologischer Deutung werden sie mit den vier Lebensstadien Jesu in Verbindung gebracht: Der Engel weist auf die Menschengestalt Christi, der Stier auf seinen Opfertod, der Löwe auf die Kraft der Auferstehung und der Adler auf seine Himmelfahrt hin. Ihre gemeinsame Darstellung ist auch ein Symbol für Christus, dessen Person von den vier Evangelisten verkörpert wird.¹⁵⁰



Abb. 12: Die hl. Agatha auf dem spätgotischen Heiligenzyklus der St. Wendelinskapelle Ramsberg. (Foto: Verfasser).

BILDPROGRAMM UND THEMENKREIS

Nach der Interpretation der Fresken stellt sich die Frage nach dem Bildprogramm bzw. Themenkreis, den der Künstler in der Burgkapelle dargestellt hat.

Es ist die Zeit des späten Mittelalters mit seiner blühenden Marienverehrung und einem überbordenden Heiligenkult. Dem spätmittelalterlichen Gläubigen muss der von Illustrationen zum Marienleben, Heiligenfriesen und den Evangelistensymbolen am Sternenzelt umrahmte Raum wie ein himmlischer Kosmos erschienen sein. Schon auf



Abb. 13: Der Eindruck der Evangelistensymbole ist stark durch die Übermalung des Malereibestandes durch die Gebrüder Mezger bei den Restaurationsarbeiten 1913/14 bestimmt. Vorlage: Robert Lung.

den ersten Blick ist deutlich, dass Maria im Mittelpunkt der Verehrung steht. »Maria ist der häufigste Gegenstand der christlichen Kunst.«¹⁵¹ Sie ist auch in den meisten Bildern der Wendelinskapelle gegenwärtig: in den drei Szenen aus dem Marienleben und in den kosmischen Symbolen Sonne und Mond. Ein Grundmotiv der Marienfrömmigkeit während des ganzen Mittelalters ist die Rolle der Gottesmutter als *mediatrix*, als Mittlerin und Fürsprecherin.¹⁵² Unter dem Einfluss der scholastischen Mariologie des Hoch- und Spätmittelalters, insbesondere der Marienmystik Bernhards von Clairvaux¹⁵³, verlagert sich der Akzent auf »das Mitwirken Mariens an der Erlösungstat Christi am Kreuz«¹⁵⁴ und steigt sie immer zur Miterlöserin, *corredemptrix*, auf,¹⁵⁵ was in der tiefen heilsgeschichtlichen Symbolik der Szenen aus dem Marienleben zum Ausdruck kommt. In den beiden im Scheitel der Chorwand wie am Himmelsgewölbe schwebenden astralen Symbolen Sonne und Mond wird diese Thematik noch einmal aufgenommen. Sie personifizieren

und verherrlichen Christus und Maria und weisen damit auf die Erlösung der Menschheit durch den Gottessohn und seine Mutter Maria hin.

Zentrum und gleichsam Herzstück der gesamten Bildkomposition ist das im Scheitel des Chorfensters schwebende Mandylion mit dem Acheiropoieton, dem nicht von Menschenhand, sondern von Gott gemalten Antlitz des auferstandenen und verklärten Herrn. In keinem anderen Bild drückt sich das Heilsverlangen, die Hoffnung auf die ewige Seligkeit, deutlicher aus. Es ist wie ein Zelt direkt über dem Altar, dem Ort der Eucharistiefeier, ausgespannt. Es zeigt das Bild des Erlösers zwar nur »im Spiegel und dunklen Gleichnis«, doch ermöglicht sein Anblick schon im Hier und Jetzt, ein Vorerlebnis der *visio beatifica*, der ersehnten vollkommenen, beseligenden, ewigen Gottesschau.

Die Schutzheiligen haben in dieser von Sehnsucht nach Erlösung und Heilsgewissheit geprägten Frömmigkeit ihre fest umrissene Funktion: Sie sollen den Menschen in der Not des Alltags zur Seite stehen.

URSPRÜNGLICHES PATROZINIUM DER BURGKAPELLE

An dieser Stelle ergibt sich die berechnete Frage, welchem oder welchen Heiligen die Kapelle nach Vollendung der Ausmalung im Jahre 1467 geweiht worden ist. Nach der 1887 erstmals von Benvenuto Stengele (1842–1901) in der *Linzgovia Sacra*, einer Kloster- und Wallfahrtsgeschichte des Linzgaus – allerdings ohne Quellenhinweis – überlieferten Angabe soll die Kapelle zu »Ehren der Mutter Gottes, der hl. Barbara, des hl. Sebastian, des hl. Christophorus und des hl. Wendelin eingeweiht worden sein.«¹⁵⁶ Doch gibt es für dieses Patrozinium in der schriftlichen Überlieferung der Pfarrei Großschönach und des Ramsbergs keinen einzigen Beleg. Die Abbildung der hll. Sebastian, Christophorus und Wendelin geht mit großer Wahrscheinlichkeit nicht auf eine besondere Beziehung zum Gotteshaus, sondern, wie oben dargestellt, auf ihre Rolle als

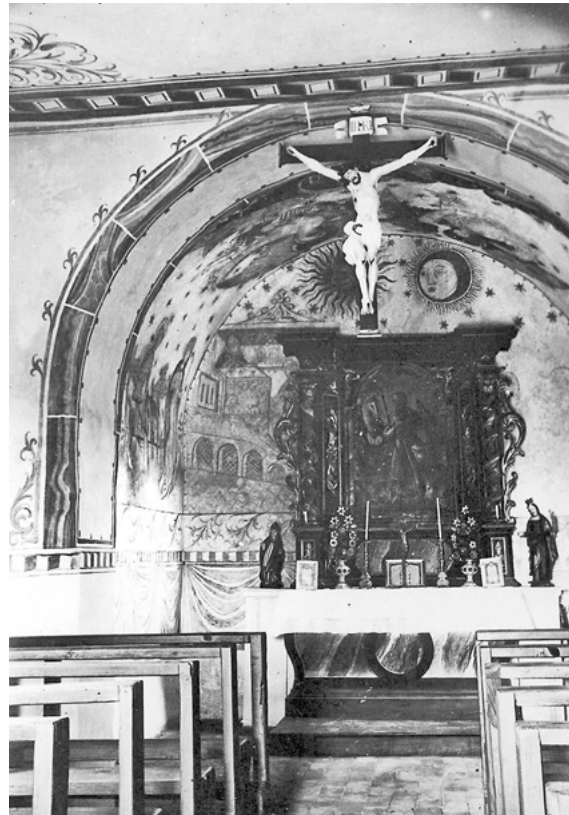


Abb. 14: Chor der St. Wendelinskapelle nach der Restauration 1913/14 (Vorlage: Regierungspräsidium Tübingen/Referat Denkmalpflege).

Volksheilige zurück. Sebastian wurde von den Sebastiansbrüdern in Schönach aber auch in Überlingen und zahlreichen anderen Orten verehrt, Christophorus aus der täglichen Sorge um einen guten Tod und Wendelin in seiner Eigenschaft als populärer Bauern- und Viehpatron. Für den Kult der hl. Barbara gibt es in der Ikonographie gar keinen Hinweis. Er tritt in Großschönach erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts bei der Umwandlung der löblichen *Gesellschaft der wirklichen Hilfe, wohl sterben zu können*, in eine St.-Barbara-Bruderschaft auf.¹⁵⁷ Die auf einer historischen Photographie des Chorraumes mit dem vor der Ostwand aufgestellten barocken St. Wendelinsaltar abgebildete St.-Barbara-Statue stammt aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Sie wurde nach Auskunft des Fahrnis- und Inventarsverzeichnisses des Ramsberger Kapellenfonds 1879/80 für 5 Mark erworben.¹⁵⁸ Das von Stengele genannte Patrozinium konnte in der schriftlichen Quellentradition bisher nicht eruiert werden und beruht höchstwahrscheinlich auf einer hypothetischen Annahme. Dies alles, insbesondere die dominante Marienikonographie spricht dafür, dass die Kapelle ursprünglich nicht den genannten Heiligen geweiht, sondern ein Marienheiligtum war.

GRÜNDE ZUR AUSMALUNG DER BURGKAPELLE

Zum Abschluss der Untersuchung erhebt sich die Frage, warum das Überlinger Spital nach dem in zwei Etappen 1409 und 1423 vollzogenen Erwerb der Burg- und Herrschaft Ramsberg das in der relativ dünn besiedelten Wald- und Hügellandschaft des obereren Linzgaus gelegene Gotteshaus mit einem so prächtigen Bildprogramm ausmalen ließ. Eine denkbare Ursache könnte in der Ausgestaltung der Burg zu einem repräsentativen Verwaltungssitz des Überlinger Vogtes liegen. Durch den Verkauf an das Überlinger Spital war der Ramsberg nicht mehr im Besitz niederadeliger Familien, sondern einer sehr vermögenden Institution, nämlich der Reichsstadt Überlingen, deren Herrschaftsstatus und Repräsentationsbedürfnis vielleicht auch in der Neugestaltung der Burgkapelle zum Ausdruck kommen. Bei den vermutlich nach 1430 (Fälldatum des Bauholzes) durchgeführten Baumaßnahmen fanden umfangreiche Eingriffe in die alte Bausubstanz statt: Das über dem Chor gelegene Fachwerkgeschoss wurde abgetragen, der Raum mit einer »herabgezogenen Halbtonne« überwölbt¹⁵⁹, der heutige Dachstuhl der Kapelle errichtet und der weitgespannte Chorbogen aus der einst durchgehenden, den Raum nach Westen abschließenden Wand ausgebrochen.¹⁶⁰ Dadurch wurde der ursprünglich viel kleinere Sakralraum nach Westen geöffnet und die Burgkapelle unter teilweiser Einbeziehung der alten Raumschale um den sich anschließenden Raum des heutigen Kirchenschiffes erweitert. Das auf diese Weise erheblich vergrößerte Oratorium bot nicht nur dem Burgherrn und Burgpersonal bei gelegentlichen Gottesdiensten Platz, sondern konnte als Andachtsraum auch von einer wesentlich größeren Personenzahl aufgesucht werden. Und dieser Gedanke berechtigt zu der Annahme, dass möglicher-

weise unter der Kultregie des Überlinger Spitals in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Marienwallfahrt entstanden und die kleine Burgkapelle auf dem Ramsberg zu einer Wallfahrtsstätte geworden war. Dieser Gedanke verstärkt sich beim Blick auf die für eine Burgkapelle außergewöhnlich reiche Marienikonographie, die den im späten Mittelalter, am Vorabend der Reformation blühenden Marienkult widerspiegelt und ganz auf die inbrünstige Marienverehrung und Schaufrömmigkeit des Volkes zugeschnitten war.¹⁶¹

Der Ramsberg war nicht der einzige Marienwallfahrtsort in der Region. In Baitenhausen¹⁶², Betenbrunn¹⁶³, Birnau¹⁶⁴, Maria Schray¹⁶⁵, Maria im Stein,¹⁶⁶ im Salemer Münster¹⁶⁷ in der spätgotischen Weingartenkapelle in Frickingen¹⁶⁸ ist z. T. schon seit dem 13. Jahrhundert eine Marienwallfahrt belegt.¹⁶⁹ An den meisten Orten wird ein Gnadenbild von Maria als Himmelskönigin verehrt.

Wir wissen nicht mit Bestimmtheit, ob das aus baugeschichtlichen Gründen (schmales Rundbogenfenster in der Ostwand, Fischgrätmuster des Mauerwerks in der Schiffssüdwand) wohl noch in romanische Zeit zu datierende Oratorium als Annexbau schon zur Burg der seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts nach dem Ramsberg benannten gleichnamigen Grafen gehörte und ob sie von Anfang an eine Marienkapelle gewesen ist. Die starke Marienverehrung an ihrem Stammsitz Pfullendorf¹⁷⁰ und der das ganze Mittelalter hindurch starke Marienkult an Burgkapellen erlauben jedoch die Vermutung, dass Maria die ursprüngliche Patronin des Gotteshauses gewesen ist.¹⁷¹ Gustav Bossert hat übrigens darauf hingewiesen, dass Maria häufig als Patronin von Kapellen auftritt, die unterhalb von Burgen oder unmittelbar daneben errichtet worden sind.¹⁷² Über die Existenz der Burgkapelle gibt es aus dem ganzen Mittelalter keine schriftliche Nachricht. Sie wird nicht in einer einzigen Urkunde erwähnt. So kann auch hier nur vermutet werden, dass schon im 12./13. Jahrhundert zur kirchlichen Versorgung der Familie des Burgherren und des Burggesindes auch ein Andachtsraum gehört hat. Nach Gerhard Streich, einem der besten Kenner der »Sakraltopographie von Pfalzen, Burgen und Herrnsitzen« hat »in der Regel (zu) namengebenden Wohnburgen der Dynasten« auch eine Burgkapelle gehört.¹⁷³ Dies trifft möglicherweise auch auf den Ramsberg zu.



Abb. 15: Die St. Wendelinskapelle auf dem Ramsberg im Jahre 1957 (Vorlage: Regierungspräsidium Tübingen/Referat Denkmalpflege).

Nach der Zerstörung der Feste Ramsberg durch die Schweden während des Dreißigjährigen Kriegs wurde nicht nur die Burganlage als Vogteisitz aufgegeben, sondern fand auch die Marienwallfahrt ein Ende. Erst im Jahre 1720 wird die Wallfahrtstradition neu belebt. Am 5. September 1720 wurde die Kapelle vom Konstanzer Weihbischof und Titularbischof von Tricale, Konrad Ferdinand Geist von Weidegg (1666–1722), zu Ehren des hl. Wendelin geweiht und ein Reliquienglas im Sepulchrum deponiert, das beim Abbruch der Altarummauerung gefunden wurde. Nicht zufällig stimmt die Konsekration der Kapelle, die die Stürme der Zeiten einigermaßen unbeschadet überstanden hat, mit dem Gründungsdatum der Pfarrei Großschönach überein: 1720 wird Großschönach »offiziell von der Mutterpfarre Frickingen gelöst und zur selbständigen Pfarrei erhoben.«¹⁷⁴ Zu den ersten Amtshandlungen des damaligen Pfarrers hat sicherlich auch die Belegung der jahrhundertealten Wallfahrt gehört. Jetzt pilgert man allerdings zum populären Volksheligen, dem Bauern- und Viehpatron St. Wendelin, wodurch die ursprüngliche Patronin, Maria, fast in Vergessenheit geraten ist.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Fredy Meyer, Pestalozzistr. 7, D-78333 Stockach-Wahlwies

Fredymeyer.sto@gmail.com

ANMERKUNGEN

1 Dieser Aufsatz erschien erstmals in stark gekürzter Fassung unter dem Titel »Die spätgotischen Wandmalereien der St. Wendelinskapelle auf dem Ramsberg«, in: *Alte Burg und Ort der Stille. 1000 Jahre Ramsberg im Linzgau*, hg. von KAFFANKE, Jakobus/KAMMERER, Frieder/ MEYER, Fredy, Meßkirch 2012, S. 173–195.

2 SAUER, Joseph: *Kirchliche Denkmalskunde und Denkmalspflege in Baden 1912/13*. In: *Freiburger Diözesan-Archiv (FDA) Bd. 41 (1913)*, S. 272–426, hier S. 296–298. Zu Joseph SAUER (1872–1947) siehe den biographischen Abriss im *NECROLOGIUM FRIBURGENSE, FDA Bd. 71 (1951)*, S. 231, sowie den ausführlichen Nachruf von A. ALLGAIER, in: *FDA Bd. 69 (1950)*, S. 7–14.

3 Die Inschrift lautet: »Bei der Restaurierung der Kapelle Ao 1913 wurden die Wandmalereien im Chor freigelegt und aus Mitteln des Staates durch Gebr. Mezger Überlingen in Stand gesetzt im Jahre 1914.«

4 Vgl. dazu das anlässlich der Voruntersuchung für die Restauration von 1999/2000 erstellte Gutachten von LUNG, Robert: *Ramsberg, Kapelle St. Wendelin*.

Restauratorische Voruntersuchung des Innenraums, Reichenau 1997, S. 6.

5 Zur Kunstwerkstätte der Gebr. Mezger siehe LORENZER, Anna Barbara: *Zwischen Konservieren, Restaurieren und Konstruieren. Restaurierauffassung um 1900: die Gebrüder Mezger in Überlingen am Bodensee*, Phil. Diss. Tübingen 2008.

6 Über die allgemeine Vernachlässigung der mittelalterlichen Wandmalereien in der kunstgeschichtlichen Literatur siehe KADAUKE, Bruno: *Wandmalerei der Gotik im südöstlichen Baden-Württemberg vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in den Regionen Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben*, Reutlingen 1991, S. 1 f.

7 Ebenda.

8 MICHLER, Jürgen: *Gotische Wandmalerei am Bodensee*, hg. im Auftrag des Bodenseekreises, der Stadt Friedrichshafen und des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg, Friedrichshafen 1992.

9 LUNG, Robert: *Ramsberg, Kapelle St. Wendelin, Innenraum. Begleitende Untersuchung und Arbeitsdokumentation, Juli 1999 – November 2000*. Für die Zurverfügungstellung des Dokumentationsberichts

sowie wichtige Informationen zur Baugeschichte der Burg und St. Wendelinskapelle danke ich Dipl. Ingenieur Bruno Siegelin in Herdwangen-Schönach.

10 Bruno KADAUKES Hinweise zu den Heiligenbildern sind nur teilweise zutreffend, die Deutung der Bildszene an der Chorostwand ist völlig verfehlt.

Bei Jürgen MICHLER steht nicht die ausführliche Beschreibung der Wandbilder, sondern ihre stilistische Einordnung in die kunsthistorische Entwicklung der spätgotischen Malerei am Bodensee im Mittelpunkt.

11 SACHS, Hannelore/BADSTÜBNER, Ernst/NEUMANN, Helga: Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst, Hanau 1988, S. 330; BÄUMER, Remigius/SCHEFFCZYK, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Bd. 6, St. Ottilien, 1991, S. 369.

12 KRIEGER, Albert: Topographisches Wörterbuch des Großherzogtums Baden, 2. Bd., Heidelberg 1905, Sp. 491 (Urkunde von 1311): *daz lieht unser hailigon ze Phullendorf sant Jacobs, sant Christofels und sant Pancracien und darnach der heiligon, de ze fron alter gnädig sint und ze sant Oswaltze alter*; Vgl. auch SCHUPP, Johann: Denkwürdigkeiten der Stadt Pfullendorf, Karlsruhe 1967, S. 357.

13 Zu den Pfullendorfer Stadtpatronen gehören Pankratius, Pelagius, Laurentius, Magdalena, Katharina, Barbara, Christophorus, Antonius Eremita, Oswald, Nikolaus, Martin, Urban. Sie sind auf vier Wandfresken an der Nord- und Südwand der Stadtpfarrkirche dargestellt. Vgl. SCHUPP (wie Anm. 12), S. 376; BECK, Otto: Pfullendorf, Katholische Stadtpfarrkirche St. Jakob. Ein Wegbegleiter zu den geistlichen Stätten der Stadt Pfullendorf (Peda-Kunstführer Nr. 448), Passau 1997, S. 28 und Abbildung S. 30.

14 Als Kreuzstab gilt ein langer Stab, der von einem Kreuz mit ein bis drei Querbalken bekrönt wird. Vgl. BRAUN, Joseph: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, Sp. 820 f.

15 Der Kreuzstab ist nach Joseph Braun vornehmlich heiligen Bischöfen, Äbten, Äbtissinnen und hl. Päpsten, seit dem 15. Jh. auch Johannes dem Täufer beigegeben (EBENDA und Sp. 368); Vgl. auch Lexikon für christliche Ikonographie (LCI), Bd. 8, Neudruck der Ausgabe von 1976, Freiburg/Br. 1994, Register, S. 20*. Mit dem Stabkreuz sind beispielsweise die hll. Margarete und der Apostel Philipp dargestellt.

16 FLOR, Ingrid: Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung, Graz 2007, S. 4–18.

17 EBENDA, Kap. 2.1.4, S. 19–21 (Transitus Mariae-assumptio Mariae).

18 EBENDA, Kap. 2.2.2, S. 23–34 (Entfaltung der Symbolik von Braut und Bräutigam des Hohenliedes); LCI Bd. 2, Neudruck der Ausgabe 1970, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994, Sp. 671–676; BÄUMER/SCHIFFCZYK (wie Anm. 11), Bd. 3, Sp. 681; SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN (wie Anm. 11), Sp. 228 ff; SEIBERT, Jutta (Bearb.): Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole, Freiburg 1980, S. 192.

19 FLOR (wie Anm. 16), S. 6–8.

20 Ebenda.

21 GOREZKA, Marzena: Das Bild Mariens in der deutschen Mystik (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 Bd. 29), Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a. M., New York, Wien 1999, S. 82 f., 91–95, 103–105.

22 EBENDA, S. 600–616 (Kap. 10.3 *Compassio Mariae* Mystik Seuses) mit weiterführender Literatur.

23 Vgl. Leopold-Sophien-Bibliothek Überlingen, Ms. 22, B. 20ra–125va (Vita, »Büchlein vom ewigen Leben«). Auf Bl. 285^{ra}–320^{ra} befindet sich das St. Katharinentaler Schwesternbuch. Vgl. HEIZMANN, Christian: Die mittelalterlichen Handschriften der Leopold-Sophien-Bibliothek in Überlingen, in: Schrr VG Bodensee Bd. 120 (2002), S. 41–103, hier S. 61–63. Siehe dazu die Literaturhinweise unter dem Internet-link: Handschriftencensus/Überlingen Leopold-Sophien-Bibliothek vom April 2011.

24 Vgl. GOREZKA (wie Anm. 21), S. 577 f.

25 EBENDA, S. 82 f.

26 Vgl. FLOR (wie Anm. 16), S. 50–61.

27 EBENDA, S. 34–72 (Kap. 3: Bildliche Darstellungen); SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN (wie Anm. 11), Sp. 229; BÄUMER/SCHIFFCZYK (wie Anm. 11), S. 681 f.

28 Vgl. FLOR (wie Anm. 16), S. 90–164, 354; SEIBERT (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 192; BÄUMER/SCHIFFCZYK (wie Anm. 14), S. 682.

29 Vgl. BONAIUTO, Andrea di: Das Marienleben im Spiegel der Kunst. Dt. Ausgabe, Herrsching am Ammersee 1984, S. 192 f.; SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN (wie Anm. 11), S. 229.

30 Vgl. MICHLER, (wie Anm. 8), Frontispiz und Abb. 26f, S. 16 f.

31 EBENDA, Abb. 23, S. 16.

32 EBENDA, Abb. 24, S. 16.

33 EBENDA, Abb. 106, S. 49. Sie befinden sich jetzt in Heiligenberg.

34 EBENDA, Abb. 260, S. 100 f.

35 EBENDA, Abb. 305f, S. 114 f.

36 Entstanden 1502 und 1555/65. Vgl. KONRAD, Bernd (Bearb.): Rosgartenmuseum Konstanz. Die

Kunstwerke des Mittelalters. Bestandskatalog, Konstanz 1993, S. 159–161.

37 Gelegentlich wird der hl. Geist auch in menschlicher Gestalt abgebildet. Vgl. dazu FLOR (wie Anm. 16), Kap. 8.2, S. 222f., Kap. 10, S. 276 und S. 246.

38 EBENDA, S. 246.

39 *Wie Maria geboren sigē, daz ist vor geschriben./ Wies in den tempel geopfert wurd...* Vgl. NIESNER, Manuela: *Das Speculum humane salvationis* der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mittelhochdeutschen Übersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text (*Pictura et Poesis*, Bd. 8), Köln u. a. 1995, S. 49.

40 Siehe den Artikel von WESTFEHLING, U. in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4, München 1989, Sp. 1693, und besonders MEIER, Esther: *Die Gregormesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*. Köln, Weimar, Wien 2006.

41 Vgl. dazu den Wortlaut einer altdeutschen Predigt im Artikel »Ährenkleidmaria« von A. THOMAS, in: LCI Bd. 1, Sp. 82.

42 Pfullendorfer Altar: 16 zusammengehörige Tafeln und Fragmente. Entstehung um 1500, Ulmer Schule, Maler unbekannt. Den Besitz teilen sich die Museen in Frankfurt, Sigmaringen und Stuttgart. Der Altar enthält auch acht Tafeln aus dem Marienleben, darunter den Tempelgang Marias. Vgl. BUSHART, Bruno: »Meister des Pfullendorfer Altars« oder Bernhard Strigl? in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 21. Bd. Heft 3, (1958), S. 230. Siehe ferner: GRÄFIN VON PFEIL, Daniela: *Der Meister des Pfullendorfers Retabels und seine Werkstatt*. In: WEILAND, Gerhard/ROLLER, Stefan (Hrsg.): *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993; SCHWEERS, Hans F.: *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke* (*Paintings in German Museums*, Bd. 2: L–Z. Saur, München u. a. 1982; STANGE, Alfred: *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, 2. Bd., hg. v. Norbert LIEB, München 1970, S. 145 f. (Nr. 664).

43 BUSHART, Bruno: *Studien zur altschwäbischen Malerei. Ergänzungen und Berichtigungen zu Alfred STANGES »Deutsche Malerei der Gotik« VIII. Bd., Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 21. Bd., Heft 3 (1958), S. 230 (zur Frage »Meister des Pfullendorfer Altars« oder Bernhard Strigl?).

44 Jürgen Michler hat das für die Geschichte der spätgotischen Malerei in Konstanz bedeutende Werk eigenartigerweise nicht in seine Dokumentation gotischer Malerei am Bodensee aufgenommen.

45 Für den freundlichen Hinweis und die Beurteilung der künstlerischen Qualität des Ramsberger Freskos danke ich Dr. Bernd Konrad, Radolfzell.

46 DEUTSCH, Wolfgang: *Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Nikolaus Gerhaert*, Schr. VG Bodensee Bd. 82 (1964), S. 1–113, hier S. 48 ff; MAURER, Helmut: *Konstanz im Mittelalter*, Bd. II, Konstanz 1989, S. 115 f.; für Informationen zur Konstanzer Familie der Griffenberg danke ich Herrn Norbert Fromm, Stadtarchiv Konstanz.

47 Ikonographie und Stil der Darstellung sprechen nach dem Urteil von Esther MEIER »für einen Meister vom Oberrhein, der mit der niederländischen Kunst vertraut war«. Vgl. MEIER, (wie Anm. 40) S. 196 f.

48 Die leider nur noch ansatzweise erkennbare Bildkomposition lässt vielleicht auf die Darstellung Marias mit dem Jesuskind schließen. Vgl. dazu die von Marzena GOREZKA dargestellte Bedeutung der Mutterschaft Mariens in der deutschen Mystik, in: GOREZKA (wie Anm. 21), S. 392–436.

49 Siehe dazu die Textstellen im Neuen Testament bei Mt 24,29; Mk 13,24; Lk 21,25 und Apk 8,12s.

50 Vgl. dazu den Artikel *Sonne und Mond* von HAAG, H.: in: LCI Bd. IV (1972), Sp. 178f; SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN (wie Anm. 11), S. 318f.; Seibert (wie Anm. 18), S. 292.

51 Vgl. SCHWINEKÖPER, Bernd: »Sonne, Mond und Sterne«. *Unbeachtete Christussymbole vornehmlich im deutschen Süden*. In: *Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte. Protokoll über die Festsetzung vom 6. November 1982*, Nr. 257, S. 1–9.

52 EBENDA, S. 5f.

53 Vgl. dazu den Artikel *Apokalyptisches Weib* von FONROBERT, J.: in: LCI, Bd. I, Sp. 146; BÄUMER/SCHEFFZCYK (wie Anm. 11), 3. Bd. S. 75; SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN (wie Anm. 11), S. 318f.; SEIBERT (wie Anm. 18), S. 292; GRZYBKOWSKI, Andrzej: *Maria über der Frau im Monde*, in: *Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 41. Jahrgang 1988, S. 302–309, hier S. 301; ausführlich dazu GOREZKA (wie Anm. 21), S. 47, 50, 77.

54 VETTER, E. M.: *Mulier amicta sole und Mater Salvationis*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Bd. 9.10 (1958–59), S. 34–35; GULDAN, E.: *Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966, S. 102 f.; Grzybkowski (wie Anm. 53), S. 302;

GOREZKA (wie Anm. 21), S. 249 ff. (3. Mariologische Hohelied-Exegese des 12. Jahrhunderts).

55 Hohelied Salomos 6,10. Einheitsübersetzung des Alten und Neuen Testaments, 8. Aufl., Freiburg-Basel-Wien 1990. Die lateinische Fassung lautet: *Quae est ista quae progenitur quasi aurora consurgens pulchra ut luna electa ut sol*«, vgl. GOREZKA (wie Anm. 21), S. 247.

56 EBENDA: Apokalypse des Johannes 12, 1.

57 FONROBERT (wie Anm. 53).

58 GRZYBKOWSKI (wie Anm. 53), S. 302.

59 Ebenda.

60 Ebenda.

61 *Spiegel menschlicher behalt'nuss. Est Speculum humanae salvationis*, Michael GREYFF, Reutlingen 1492. Leopold-Sophien-Bibliothek Überlingen, Bd. 79G. Ich danke der Leiterin der Leopold-Sophien-Bibliothek, Frau Roswitha Lambert, für freundliche Informationen.

62 Vgl. BERNER, Herbert: Emmingen ab Egg. (Schnell, Kunstführer Nr. 1092), München / Zürich 1977, S. 15–23, bes. S. 19.

63 Siehe dazu den Artikel Mandilion von RESTLE, M.: in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6 (1993), Sp. 189.

64 Dazu grundsätzlich DOBSCHÜTZ, Ernst von: *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende* (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, hg. von Oskar von GEBHARDT und Alfred HANACK, NF., Bd. 3). 2 Bde., Leipzig 1899; MÜLLER, Willi K.: *Festliche Begegnungen. Die Freunde des Turiner Grabtuches in zwei Jahrtausenden*. 2 Bde., Frankfurt/M., Bern, Paris, New York 1989; WOLF, Gerhard: *Schleier und Spiegel, Traditionen des Christusbildes und Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002; SPANKE, Daniel: *Das Mandylion. Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der »Nicht-von-Menschenhand-gemachten Christusbilder«* (Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen Bd. V), hg. von Eva HAUSTEIN-BARTSCH und Ferdinand ULRICH.

65 Vgl. HARTMANN, P. W.: *Das große Kunstlexikon in zwölf Bänden*. www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5699.html; MÜLLER (wie Anm. 64), Bd. I, S. 74; SPANKE, (wie Anm. 64), S. 10. Eine westliche Variante des Mandylions ist das Schweißstuch der Veronika. Die Veronikalegende geht in ihrem Ursprung auf die syrische Abgarlegende zurück. Vgl. MÜLLER (wie Anm. 64), Bd. 1, S. 10, mit Verweis auf DOBSCHÜTZ (wie Anm. 64),. und PEARSON, Karl: Die

Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter, Straßburg 1887.

66 Vgl. DOBSCHÜTZ (wie Anm. 64), S. 116ff.; MÜLLER (wie Anm. 64), Bd. 1, S. 12; SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN (wie Anm. 11), S. 78.

67 WOLF (wie Anm. 64), S. 24; SPANKE (wie Anm. 64), S. 30.

68 EBENDA; DOBSCHÜTZ (wie Anm. 64).

69 WOLF (wie Anm. 64), S. 47. Nach der Legende reichte eine Frau namens Veronika Christus auf dem Kreuzweg ein Schweißstuch, um sein Gesicht zu trocknen und erhielt es mit dem Abdruck seines Antlitzes zurück.

70 EBENDA, S. 47 f.

71 »Gott, der Du uns, die wir gezeichnet sind durch den Glanz Deines Anblicks, als Andenken an Dich das auf inständige Bitten der Veronika in ein Schweißstuch eingedrückte Bild hast hinterlassen wollen, wir bitten Dich, gewähre uns durch Deine Passion und Dein Kreuz, dass wir, wie wir jetzt auf Erden im Spiegel und im dunklen Gleichnis dieses (Bild) anzubeten und zu verehren vermögen, Dich sicher von Angesicht zu Angesicht sehen werden, wenn Du als Richter kommst, der Du lebst und herrscht mit Gott dem Vater«. Ebenda, S. 48.

72 Ebenda.

73 Ebenda.

74 EBENDA, S. 85; MEIER (wie Anm. 40), S. 105, weist darauf hin, das »unter Umständen auch das geschundene Antlitz« die Schau der *visio beatifica* übernehmen konnte.

75 Vgl. PEARSON (wie Anm. 65).

76 MICHLER (WIE ANM. 8), S. 68 f., Nr. 153 und 156.

77 EBENDA,. S. 93, Nr. 235.

78 Hier wird es von zwei Engeln gehalten. Für den Hinweis danke ich Herrn Ludwig Henzler, Mühlheim a. d. Donau.

79 WOLF (wie Anm. 64), S. 65–86 (Kap. B,3: Eucharistie, Wort und Bild).

80 EBENDA, S. 65: »...die *vera ikon* ist, wenn man so will, ein eucharistisches Bild der ersten Stunde.«

81 EBENDA, S. 66.

82 Hinweis von BECKER-HUBERTI, Manfred, Köln, auf der Internetseite www.religioeses-brauchtum.de/fruehjahr/heiliger_sebastian.html vom 18.6.2011, 7.55 Uhr.

83 Aus der historischen Überlieferung geht hervor, dass der Bruderschaftspfleger für die Verwaltung des Stiftungsvermögens und vor allem für die Abhaltung der Seelenmessen an den gestifteten Jahrtagen

zuständig war. Vgl. STENEGELE, Benvenuto: Geschichtliches über den Ort und die Pfarrei Großschönach im Linzgau, in: FDA Bd. 19 (1887), S. 265–295, hier 270 f.

84 HEIZMANN, Ludwig: Pfullendorf, Sacra Juliomagus. Ein Beitrag zur Geschichte der weiland heiligen Römischen freien Reichsstadt Pfullendorf. Nach Quellen, Inschriften, Wappen und Gemälden bearbeitet, Radolfzell 1899, S. 222.

85 Sie nahm auch kirchliche und religiöse Aufgaben wahr, z. B. eine Geldsammlung zur Errichtung eines Sebastianaltars in der Stadtpfarrkirche und die Stiftung einer Altarpfunde. EBENDA.

86 Die Sebastiansbruderschaft in Überlingen besaß den linken Altar in der Franziskanerkirche in Überlingen. Freundl. Hinweis von Stadtarchivar Walter Liehner, Überlingen.

87 Vgl. LACHMANN, Theodor: Überlinger Sagen, Bräuche und Sitten mit geschichtlichen Erläuterungen. (Volkskundliche Quellen Bd. IV), Neudruck der Ausgabe Konstanz 1909, Hildesheim, New York 1979, S. 220.

88 Vgl. JACOBUS DE VORAGINE: *Legenda aurea*. Deutsch von Richard Benz, verlegt bei Eugen Diederichs in Jena, Volksausgabe 1925, S. 650. Zur Ikonographie siehe den Christophorus-Artikel von WERNER, F.: in: LCI Bd. 5, Sp. 500; SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN (wie Anm. 11), S. 76–78; zur Christophorus-Verehrung grundsätzlich ROSENFELD, Hans Friedrich: *Der hl. Christophorus und seine Verehrung. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters*, Leipzig 1937.

89 MICHLER, Jürgen: Hochgotische Fassadenmalerei am Bodensee. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 22 (1985), S. 7–26, hier S. 12 f., datiert die Entstehung nach 1259; WERNER (wie Anm. 88), Sp. 500, nach 1145.

90 MICHLER (wie Anm. 89).

91 EBENDA, S. 13.

92 Elmenau, Gde. Neukirch, LK FN, Entstehung: 14. Jh., Größe: 3,5 m, EBENDA, S. 11 f.

93 Stein am Rhein, Kt. Schaffhausen/CH; MICHLER (wie Anm. 8), S. 30, Abb. 61.

94 Siblingen, Kt. Schaffhausen/CH. EBENDA, S. 30, Abb. 62 f.

95 Oberwinterthur, Kt. Zürich/CH; EBENDA, S. 44.

96 Michler (wie Anm. 89), S. 13; DERSELBE (wie Anm. 8), S. 30, Abb. 64.

97 Brütten, Kt. Zürich/CH; EBENDA, S. 44, Abb. 95.

98 Bergheim, Stadt Markdorf, LK FN. Vgl. MICHLER (wie Anm. 89), S. 16 f.; DERSELBE (wie Anm. 8), S. 62, Abb. 140.

99 Aufkirch, Stadt Überlingen, LK FN; MICHLER (wie Anm. 89), S. 21; DERSELBE (wie Anm. 8), S. 158.

100 DERSELBE (wie Anm. 89), S. 22 f.

101 Vgl. WERNER (wie Anm. 88), Sp. 498–508, bes. Sp. 501 ff.; MICHLER (wie Anm. 89), S. 13; FUHRMANN, Horst, *Bilder für einen guten Tod*, Vortrag vom 4. Febr. 1994 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1997), Heft 3, S. 1–54, hier S. 15, München 1997.

102 Zur Entwicklung der Christophorusdarstellungen siehe die Magisterarbeit von BITTMANN, Yvonne: *Standort und Funktion der Christophorusfiguren im Mittelalter*, Heidelberg 1961, S. 16.

103 REINERS, Heribert: *Das Münster Unserer Lieben Frau zu Konstanz (Die Kunstdenkmäler Südbadens Bd. 1)*, Konstanz 1955, S. 239–241; *Das südliche Wandbild entstand nach 1434, das nördliche 1470*. Vgl. MICHLER (wie Anm. 8), S. 175.

104 Wil, Kt. St. Gallen/CH Stadtpfarrkirche St. Nikolaus (um 1480), vgl. MICHLER (wie Anm. 8), S. 132, Abb. 355.

105 Berneck, Kt. St. Gallen/CH, Pfarrkirche Unserer Lieben Frau (um 1480); MICHLER (wie Anm. 8), S. 161 und S. 133, Abb. 359.

106 Bregenz (Vorarlberg), Fassadenmalerei am alten Gesellenspital aus dem 3. Viertel des 15. Jh., vgl. MICHLER (wie Anm. 8), S. 132 f, Abb. 359 und S. 162.

107 Vgl. ROSENFELD (wie Anm. 88), S. 420 f.; FUHRMANN (wie Anm. 101).

108 *Christophori sancti speciem quicumque tuetur/Illo namque die nullo langore tenetur*. Vgl. FUHRMANN (wie Anm. 101), S. 20.

109 *Christoffere sancte virtutes sunt tibi tante/Qui te mane videt nocturno tempore ridet*. EBENDA.

110 *Christoffori faciem quacumque die tueris,/ Non confusus errist necch mala morte peribis./ Illo namque die nulla langbore (!) grafabis*. Ebenda, S. 21, mit Anm. 46.

111 WOLF (wie Anm. 64), S. 65 ff; FUHRMANN (wie Anm. 101), S. 16 mit Anm. 30.

112 Ebenda.

113 BITTMANN (wie Anm. 102), S. 95.

114 Das etwa 1,6 m große Bildfragment befindet sich auf der Südseite der Fassade. Die auf der Nordseite erkennbaren Bildspuren gehören vielleicht zu einer Darstellung des hl. Jakobus, der in den Quellen des 14. Jh. als zweiter Kirchenpatron nach dem hl. Chris-

- tophorus genannt wird. Vgl. MICHLER (wie Anm. 89), S. 22 f.
- 115** Vgl. ZIMMERMANN, Gerd: Patrozinienwahl und Frömmigkeitswandel, 2. Teil (Würzburger Diözesangeschichtsblätter 21 Jg.), 1959, S. 5–125, hier S. 60 ff. (Volkspatrozinien).
- 116** EBENDA; siehe ferner den Artikel von THOMAS, A.: in: LCI. 8, Sp. 593 f.
- 117** Ebenda.
- 118** Ebenda.
- 119** BECK, Otto/LESER, Rupert/RASEMANN, Roland: Durch Feld und Flur. Umritte und Reiterprozessionen, 1. Aufl., Ulm 1994, S. 48.
- 120** BROMMER Hermann (Hrsg.), Wallfahrten im Erzbistum Freiburg, München-Zürich 1990, S. 196 f.
- 121** SCHUPP (wie Anm. 12), S. 359, 365, 496.
- 122** EBENDA, S. 362 (Seitenaltar).
- 123** EBENDA, S. 496.
- 124** Das Land B.-W., Bd. 7, S. 617; Vgl. auch den Internet-Artikel von KELLER Hermann: »Freudentag für die Wendelinskapelle in Ernatsreute« vom 30.09.2008, www.lippertsreute.de.
- 125** BROMMER (wie Anm. 120), S. 230; SCHUPP (wie Anm. 12), S. 150, 152.
- 126** HEIZMANN (wie Anm. 84), S. 62; SCHUPP (wie Anm. 12), S. 362; HERMANN, Manfred: Kunst im Landkreis Sigmaringen, S. 102, mit Abb. auf S. 103.
- 127** BRAUN (wie Anm. 14), S. 49. Es wird auch darauf zurückgeführt, dass an ihrem Fest (21. Januar) die Päpste die aus Wolle hergestellten Pallien weihten. Vgl. HENGGELER, Rudolf: Die Patrozinien im Gebiet des Kantons Zug. Eine orts- und heiligengeschichtliche Studie, Zug 1932, S. 118.
- 128** Vgl. TÜCHLE, Hermann: Dedicaciones Constantienses, Kirch- und Altarweihen im Bistum Konstanz bis zum Jahre 1250, Freiburg 1949, S. 89 f.
- 129** Ebenda.
- 130** Ebenda.
- 131** Siehe die Kultbelege bei HOFFMANN, Gustav: Kirchenheilige in Württemberg (Darstellungen aus der württembergischen Geschichte Bd. 23), Stuttgart 1932, S. 260.
- 132** Zum Volksbrauchtum siehe BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns und HOFFMANN-KRAYER, Eduard (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Neudruck der Erstausgabe von 1927, Berlin 1986, Bd. 1, Sp. 214 f.
- 133** BRAUN, Tracht und Attribute (wie Anm. 14), S. 265; KELLER, Hiltgart, L.: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, 5. durchgesehene und ergänzte Auflage, Stuttgart 1984, S. 229 f.; Artikel »Florian« von WERNER, F., in: LCI, Bd. 6, Sp. 252.
- 134** FLOR (wie Anm. 16), S. 346–348.
- 135** EBENDA, S. 348.
- 136** Ebenda.
- 137** Vgl. LUNG, (wie Anm. 9).
- 138** WIDER, Johann Baptist: Denkbuch von Überlingen (dt./lat.). Stadtchronik von Überlingen 1324–1724, S. 38. Leopold-Sophien-Bibliothek Überlingen. Ms 110b.
- 139** Vgl. dazu auch FLOR, Ingrid: »St. Florians Burg« auf dem Wiener Neustädter Retabel, in: Viatori per urbes castraque. Festschrift für Herwig Ebner zum 75. Geburtstag, Graz 2003.
- 139a** Siehe dazu den Untersuchungsbericht von Bruno SIEGELIN, Harald VON DER OSTEN-WALDENBURG und Frieder KAMMERER: Die geophysikalische Untersuchung des Burgplateaus im September 2012, in: Alte Burg und Ort der Stille. 1000 Jahre Ramsberg im Linzgau, hg. von KAFFANKE, Jakobus/KAMMER, Frieder/MEYER, Fredy, Meßkirch 2012, S. 161–167.
- 141** Vgl. SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN (wie Anm. 11), S. 22; Artikel »Agatha« von SQUARR, C., in: LCI Bd. 5, Sp. 44–48.
- 142** Siehe dazu die Kultbelege bei HOFFMANN (wie Anm. 131), S. 259; Handbuch des Erzbistums Freiburg, Realschematismus, Freiburg 1939, S. 748; NÜSCHELER, Arnold: Die Gotteshäuser der Schweiz, Drittes Heft, Bistum Konstanz Zürich 1873, S. 48.
- 143** Statuta Venerabilis Capituli Ruralis Lizgoviensis, Constantiae 1764, S. 17.
- 144** EBENDA, S. 20.
- 145** SCHUPP (wie Anm. 12), S. 363.
- 146** BRAUN (wie Anm. 14), S. 40; BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Neudruck der Ausgabe von 1927, Berlin-New York, 1987, Bd. I, Sp. 208–211.
- 147** SCHUPP (wie Anm. 12), S. 122, 149, 269.
- 148** EBENDA, S. 303.
- 149** Das Spital besaß zwei Mühlen am Andelsbach, die Vorstadtmühle, Futtermühle und Zeller Mühle. EBENDA, S. 525.
- 150** Vgl. HARTMANN (wie Anm. 65), www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_2674.html.
- 151** Vgl. Braunfels, W.: Maria, Marienbild, in: LCI Bd. 3 (1971), Sp. 155.

- 152 GOREZKA (wie Anm. 21), S. 102.
- 153 EBENDA, S. 88 ff.
- 154 EBENDA, S. 102.
- 155 BEINER, Wolfgang und PETRI, Heinrich: Handbuch der Marienkunde, Regensburg 1984, S. 303–307.
- 156 STENGELE, Benvenut: *Linzgovia Sacra*, Beiträge zur Geschichte der ehemaligen Klöster und Wallfahrtsorte des jetzigen Landkapitels Linzgau, Überlingen 1887, S. 210.
- 157 Die um 1752 gegründete Bruderschaft wurde 1778 von Pfarrer Bartholomäus Müller in eine St. Barbarabruderschaft umgewandelt. Vgl. Stengele (wie Anm. 83), S. 274; ALTHERR, Ulrike: Das religiöse Leben in Herdwangen-Schönach, in: Herdwangen-Schönach. Heimatbuch zur Geschichte der Gemeinde und des nördlichen Linzgau, hg. v. der Gemeinde Herdwangen-Schönach, Herdwangen-Schönach 1294, S. 78–87, hier S. 80.
- 158 Pfarrarchiv Großschönach. Pfarrei Großschönach, IX. Kirchenbaulichkeit Betreff C, Kapelle St. Wendelin mit Ökonomiegebäude Ramsberg, Renovierungen, Vol. 41 (1837–1989). Sie befindet sich heute in einem Schrank des Pfarrarchivs von Großschönach.
- 159 Siehe dazu die burgenkundlichen Hinweise von SCHNEIDER, Alois: Burgen und Befestigungsanlagen des Mittelalters im Bodenseekreis. Eine Bestandsaufnahme, 24. Heiligenberg-Ramsberg, in: Fundberichte aus Baden-Württemberg Bd. 14, Stuttgart 1989, S. 565, und LUNG (wie Anm.), S. 8.
- 160 Die Chorbogenwand steht außerdem im Verbund mit der südlichen Chorwand. Vgl. LUNG (wie Anm. 9), S. 8.
- 161 GUTH, Klaus: Vorreformatorische Wallfahrten zu marianischen Gnadenstätten im Abendland, in: Handbuch der Marienkunde, hg. v. Wolfgang BEINER und Heinrich PETRI, Regensburg 1984, S. 748–767, hier bes. S. 755 ff.
- 162 Baitenhausen, Stadt Meersburg, LK FN; BROMMER (wie Anm. 120), S. 195 f., 1485 *unser frowen zu Baitenhusen* genannt, mit spätgotischer Plastik der stehenden *Himmelskönigin Maria* (um 1500).
- 163 Betenbrunn, Gde. Heiligenberg, LK FN; BROMMER (wie Anm. 120), S. 190f., 1275 erwähnt; seit dem 13. Jahrhundert bestehende Wallfahrt zum Gnadenbild, einer spätgotischen Holzplastik der *thronenden Madonna* mit dem Jesuskind.
- 164 Birnau, Gde. Uhlhingen-Mühlhofen, LK FN, BROMMER (wie Anm. 120), S. 184 ff., Kapelle 1222 erwähnt. Beginn der Wallfahrt im 13. Jahrhundert. Gnadenbild: Spätgotische Plastik der *Himmelskönigin Maria*, um 1500.
- 165 Maria Schray, Stadt Pfullendorf, LK SIG; BROMMER (wie Anm. 120), S. 227ff., 1360 erstmals erwähnt, Wallfahrt erstmals für 1465 bezeugt. Gnadenbild: *Maria Königin mit dem Jesuskind*, frühes 17. Jahrhundert.
- 166 Maria im Stein, Lippertsreute, Stadt Überlingen, LK FN; BROMMER (wie Anm. 120), S. 208, Felshöhle im 17. Jahrhundert zur Kapelle ausgestaltet, Gnadenbild *Maria, Trösterin der Betrüben*.
- 167 Salem, LK FN; BROMMER (wie Anm. 120), S. 205 ff., mit *Gnadenbild der vom Schmerzensschwert durchbohrten Maria*. Die Holzstatue stammt von 1588/89.
- 168 Frickingen, LK FN; STENGELE, Benvenut: *Linzgovia Sacra*, Beiträge zur Geschichte der ehemaligen Klöster und Wallfahrtsorte des jetzigen Landkapitels Linzgau, Überlingen 1887, S. 196 ff., allerdings erst 1598 erstmals urkundlich erwähnt. Vgl. DEHIO, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg II, Regierungsbezirk Freiburg und Tübingen, bearbeitet von Dagmar Zimdars u. a., München-Berlin 1997, S. 235.
- 169 Das gilt für Baitenhausen, Birnau und Engelswies.
- 170 Vgl. SCHUPP (wie Anm. 12), S. 351 ff.
- 171 NAENDRUP-REIMANN, Johanna: Weltliche und kirchliche Rechtsverhältnisse der mittelalterlichen Burgkapellen, in: Die Burgen im deutschen Sprachraum. Ihre rechts- und verfassungsgeschichtliche Bedeutung, hg. v. Hans Patze (Vorträge und Forschungen Bd. 19), Bd. 1, Sigmaringen 1976, S. 123–153, hier S. 149 f.
- 172 BOSSERT, G.: Das Marienpatrozinium in Württemberg, in *ZWLG* 6 (1943), S. 179.
- 173 STREICH, Gerhard: Burg und Kirche während des deutschen Mittelalters. Untersuchungen zur Sakraltopographie von Pfalzen, Burgen und Herrnsitzen (Vorträge und Forschungen Sonderband 29) Teil II (Pfalz- und Burgkapellen bis zur staufischen Zeit), S. 482.
- 174 ALTHERR (wie Anm. 157), S. 50.