

GERHARD ELSNER

# Die Jodokkirche in Überlingen

## Teil 1

Vierte verbesserte Auflage Überlingen 2009

Texterfassung  
sowie mit einem Anhang versehen  
von Joachim Schaefer



## **Inhaltsverzeichnis**

Baugeschichte	5
Funktion der Kirche	6
Fassade	8
Der Innenraum	9
Nordwand mit Wunderlegende	10
Hochwand (über Wunderlegende)	16
Chorbogenwand	18
Kruzifix	19
Nebenaltäre	19
Linker Altar und rechter Altar	19
Südwand mit der Parabel Leben u. Tod	20
Symbolsprache	23
Dreiergruppe	25
Madonnenbild	26
Ölbergzene	27
Die heilige Kimmernis	29
Hochwand (darüber)	31
Rückseite des Raumes	33
Decke	34
Chorraum und Schlußstein	34
Chornordwand	35
Der heilige Dismas	36
Ölbild (Pietá)	37
Christusstatue	38
Hauptaltar	39
Kreuzigungsgruppe	39
Fesco	41
Das Bildprogramm	43
Literatur	44
...über wichtige Hinweise	46
Schlußbemerkungen (Teil1)	53
Vorbemerkungen zum Teil2	54



## Baugeschichte

Stifter dieser kleinen Kirche war der Überlinger Bürger Burkhard Hipp. Er verpflichtete sich in einer Urkunde vom 15.6. 1424, innerhalb von sechs Wochen einen bestimmten Betrag für den Bau einzuzahlen. Aus seinem Nachlaß sollte dann noch einmal das Fünffache dieser Summe genommen werden, damit Bürgermeister und Rat der Stadt eine Kaplanei an dieser Kirche ausstatten könnten.

Baubeginn war wohl unmittelbar nach der erfolgten Stiftung. Die Kirche war als einschiffiger Saal mit flacher Decke errichtet worden. Das dreiteilige Maßwerkfenster über dem Eingang bildet den bedeutendsten Akzent im Raume. Nach Osten hin gab es dann nur auf jeder Seite ein zweiteiliges Spitzbogenfenster.

Unmittelbar nach Fertigstellung des Saales erfolgte der Anbau eines architektonisch aufwändigen Chores. Die Konstruktion besteht aus drei Seiten eine Achtecks, wobei zwei Joche dieser Grundrißform vorgelagert sind. Nach oben begrenzt den Blick ein spätgotisches Netzgewölbe in Sternform. Die drei Seiten des Chorabschlusses waren durch zwei zweiteilige und ein dreiteiliges Fenster in der Mitte durchbrochen. An die Nordwand des Chores wurde die Sakristei angebaut. Deshalb konnten nur die beiden Joche der Südwand jeweils ein großes Fenster haben. Wegen der großen Fenster mußte die Außenwand des Chores durch kräftige, in ihrer Form ungewöhnliche Strebepfeiler gestützt werden.

Für das Jahr 1462 ist die Kirchweihe nachweisbar, wahrscheinlich eine Nachweihe, die durch den Choranbau erforderlich wurde. Sie erfolgte durch den aus dem Franziskanerorden stammenden Konstanzer Weihbischof Thomas Weldener.

Eine umfassende Renovierung der gesamten Kirche erfolgte im Barock bzw. Rokoko, zwischen den Jahren 1720 und 1775, veranlasst durch die Stiftung eines Herrn von Reichle, Dekan von Scheer. Im Chorraum musste das mittlere Fenster zugemauert werden für das Fresko hinter dem Hochaltar. Die Empore über dem Eingang wurde eingezogen, die Nordwand des Saales mit zwei großen Fenstern durchbrochen, Stufen zum Chorraum neu gestaltet, zwischen den Gewölberippen des Chores – und wahrscheinlich

auch auf der Flachdecke – Stuckdekor angebracht. Man erneuerte die gesamte Inneneinrichtung. Fast alle Malereien wurden mit Putz überdeckt.

In der ersten Hälfte des 19. Jh. sollte die baufällig gewordene Kirche abgerissen werden, zumal nach der französischen Revolution Pilger selten geworden waren. Doch dagegen wehrten sich Überlinger Bürger. Sie übernahmen die Kirche als Eigentum und sanierten Dachstuhl und Decke., brachten Kanzel und Kniebänke in den Innenraum.

1903 wurden die alten Malereien durch die Überlinger Kunstwerkstätte Viktor Mezger aufgedeckt.

## Funktion der Kirche

Die besondere Aufgabe der Kirche wird deutlich, wenn man die Heiligenfigur in einer Nische der Außenfassade betrachtet. Sie stellt den hl. Jakob dar. In der rechten Hand hält er den Pilgerstab; ein Buch liegt in der linken Armbeuge. Charakteristisch für die Kleidung ist die umgehängte Pelerine mit den Muscheln am Kragen, sowie der auffallende Hut, dessen Krempe vorn aufgestülpt und mit einer Kammuschel verziert ist. (vermutlich um 1600).

Der hl. Jakob war der Patron aller Pilger. Sein Standbild war – ähnlich einem Wirtshauschild – für alle Pilger ein Zeichen, dass hier eine Hilfsstation



*Der hl. Jakob in einer Nische in der Fassade*

für sie war.

Es ist sicher, dass von Anfang an eine Statue in der Nische gestanden war. Da diese Terracottafigur später angefertigt wurde, muss sie eine Vorgängerin gehabt haben. Eine über den Typ hinausgehende Ähnlichkeit besteht zu der spätgotischen Zunftstangenfigur, die meisst im Chorraum steht. Sie könnte die Vorgängerin der jetzigen Figur gewesen sein.

Der Überlinger Chronist und Bürgermeister Jakob Reutlinger (1545 - 1611) berichtet, dass an dieser Kirche eine Bruderschaft wirkte. Er nennt sie "Stankt-Jos (Jodok) - Bruderschaft", wahrscheinlich nach ihrem Wirkungs-ort. Es dürfte sich dabei um einem Zweig der örtlichen Bruderschaft handeln. (vgl. Reutlinger, Bd. IX, S.184).

Diese Bruderschaft war jedenfalls eine Corporation ehemaliger Fernpilger. Dem Chronisten zufolge konnte nur Mitglied werden, wer vorher zum Jakobsgrab nach Compostela, nach Rom, zu St. Jos in der Picardie oder zu „Unserer Lieben Frau“ nach Aach in den Niederlanden (wahrscheinlich das Marienmünster in Aachen) gezogen war. Die Angehörigen der Bruderschaft sorgten für die durchziehenden Fremden; wahrscheinlich schlief man dort auch zuweilen in der Kirche.

Die Pilger hatten unterschiedliche Motive für ihre Wallfahrt: aus Frömmigkeit, zur Erfüllung eines Gelübdes, als Unsesshafte, die unterwegs die Hilfeleistungen der Kirche in Anspruch nehmen wollten. Im Spätmittelalter scheinen Busspilger den größten Anteil gestellt zu haben. Nach Beichte und gezeigter Reue wurde den Sündern von ihren Beichtvätern eine Busse auferlegt, die nicht selten eine Pilgerfahrt beinhaltete. Dabei stand die Länge der Reise in einem Verhältnis zur Schwere der Sünden. Hauptsächlich das Jakobsgrab in Compostela war Ziel solcher Pilgerscharen.

Der durch Überlingen führende Pilgerweg kam aus Richtung Dresden, über Bamberg, Rothenburg, Tübingen, Hechingen, Pfullendorf in die Stadt. Einige Pilger zogen dann weiter durch das Montafon nach Rom, die meisten zum Sammelplatz Einsiedeln, um dann über Luzern, Bern, Lausanne, Genf, Chambéry das Rhonetal hinabzuziehen nach Santiago de Copostela.

Die Jodokkirche liegt im nördlichen Vorort der Stadt, dem sogenannten "Dorf", eingebettet in die Häuserzeile. Die "Dörfler", hauptsächlich Rebleute, haben von Anfang an St.-Jodok als "ihre" Kirche angesehen.

Am Portal sieht man ausgeprägte Schleifspuren. Man hat wohl zuweilen das Steinpulver als Medizin verwendet, wohl häufiger noch Funken abge-rieben, die mit Hilfe von Zunder "geheiligt" Feuer ergaben. Nach Über-

linger Tradition wetzten die Winzer der Vorstadt daran ihre sichelförmigen Messer, um Gottes Segen für die Arbeit im Weinberg zu erlangen.

Die Legende berichtet, dass einst Kaiser Karl V. die Überlinger Bürgerwehr, deren Garnisonskirche St. Jodok war, nach Italien gerufen hätte. Alle waren sie aus dem Kriege zurückgekehrt bis auf einen – der nicht, wie alle anderen – sein Schwert vorher am Portal der Jodokkirche gewetzt, somit geweiht hatte. Für die regelmässigen Gottesdienste war der Kaplan, später nach Errichtung des Kollegialstiftes Überlingen (Anfang 17. Jh.), der vierte Kanoniker zuständig. Im 19. Jh. hielten alte Pfarrer, die im Reichleschen Benefizienhause lebten, die Messe. Zur Zeit wird die Kirche nur gelegentlich genutzt.

Noch zu Beginn des zwanzigsten Jh. gab es einen "St.-Jodogsverein zu Überlingen", dessen Mitglieder sich in besonderer Weise zu Nächstenliebe verpflichteten. Kirchpatron ist der hl. Jodok. Seine Spuren führen in die Bretagne des 6. und 7. Jh. Er war Königssohn, Bischof, Einsiedler und Pilger.

## Fassade

Durch Höhe, Breite und spitzen Giebel unterscheidet sich die Kirche kaum von den anliegenden Bürgerhäusern.. Sie ist ganz in deren Zeile eingefügt. Gegenüber den nördlichen Häusern ist sie jetzt etwas zurückgesetzt, so dass die Andeutung eines schmalen Platzes entsteht. Wenige Stufen führen zum einfachen, nach oben flach gerundeten Gewändeportal ohne Tympanon. Schräg über dem Portal, auf der rechten Sei-



*Die Schleifspuren am Eingang*



te, befindet sich eine spitzbogige Nische mit der Pilgerfigur des hl. Jakob (verm. um 1600). Über dem Portal bestimmt das dreiteilige Masswerkwfenster mit schönem Gewände die Fassade. In der spitzen Giebelzone ist ein rundes Luftfenster. Auf der Giebelspitze befindet sich der Glockenstuhl (2.H. 18. Jh.).

## Der Innenraum

Der Innenraum wurde von Anfang an mit Malereien ausgestattet. Sie waren die billigste Art der künstlerischen Gestaltung. Die jetzt sichtbare Zusammenstellung unterschiedlicher Motive war in früheren Jahrhunderten nie zu sehen. Nach einigen Jahrzehnten wurde die Kirche jeweils renoviert. Dabei entstanden neue Malereien, alte wurden entweder erhalten,



*Der Innenraum*

teilweise durch Übermalung aufgefrischt, teilweise aber auch mit Putz oder Tünche zugedeckt. Man wollte immer zeitgemäss sein., eine museale Einstellung gab es kaum.

## Nordwand

### *Die Wunderlegende des heiligen Jakob*

Im unteren Teil der Wand ist die zwölfszenige Bildergeschichte mit der Wunderlegende des hl. Jakob zu sehen (um 1460):

Eine Pilgerfamilie unternimmt eine Wallfahrt nach Santiago de Compostela. Unterwegs übernachten sie in einer Herberge. Der Tradition nach handelt es sich um die Stadt Santo Domingo de la Calzada. Da verliebt sich die Wirtstochter in den Pilgersohn. Weil ihre Liebe nicht erwidert wird, verwandelt sich die Liebe in Hass, mit dem auch der eigene Vater infiziert wird. Der Wirt trachtet fortan danach, den hochmütigen Pilgern zu schaden. So schmuggelt er einen kostbaren Becher in deren Gepäck. Bevor



*Schlafkammer der Pilger: eine Gestalt macht sich am Gepäck zu schaffen*

die Pilger weiterziehen können, werden sie des Diebstahls bezichtigt. In einer schnell inszenierten Gerichtsverhandlung wird den falschen Zeugen

Glauben geschenkt und das Urteil verkündet: Tod am Galgen! Der Sohn wird ergriffen und mit verbundenen Augen zum Richtplatz geführt, wo er gehängt wird. Weinend ziehen die Eltern trotzdem weiter zum Ziel ihrer



*Hinrichtungsszene*

Pilgerreise. Dort beten sie inständig zum hl. Jakob. Auf der Rückreise kommen sie wieder an dem Galgenhügel vorbei. Die Mutter möchte noch einmal – gegen alle Vernunft – zum Hügel hinaufgehen. Dort hängt der Sohn noch am Galgen. Auf ihr Weinen antwortet der Gehängte, er sei noch am Leben, weil der hl. Jakob ihn die ganze Zeit so gestützt habe, dass der Strick um seinem Hals sich nicht zuziehen konnte. Voller Freude laufen die Eltern zum Hause des Richters. Der ist gerade dabei, Hühner am Spieß zu



*Der Heilige stützt mit seinen Schultern den Gehängten*

braten. Unwillig über die Störung dämpft er den Jubel der Pilgereltern; was sie da erzählen, sei Unsinn, der Sohn sei lange tot, genausowenig wie seine

Hühner am Spiesse noch einmal fliegen werden, wird ihr Sohn noch einmal auf Erden gehen können. Kaum hatte der Richter dies gesagt, fangen die Hühner an seinem Spiess an zu zittern an und – wie Raketen von einer Startrampe – schnellen sie vom Bratspiess ab und zischen durch das offene Fenster davon.

Voll Staunen geht der Richter zum Galgenhügel, findet den lebenden Sohn, lässt ihn abnehmen und an seiner Stelle den unlauteren Wirt aufhängen.

Die Hühner, die das Wunder angezeigt haben, werden eingefangen und in einen Käfig in der Kirche ausgestellt, wo ihre Nachkommen noch heute zu sehen sind. Die Pilgerfamilie kehrt indessen zum Grab des hl. Jakob zurück, um ihm zu danken.



*Das Wunder mit den abfliegenden Hühnern*

Durch die eingebrochenen Fenster, die Empore und die Kanzel, hat die Bilderserie sehr gelitten. Die ersten beiden Bilder (Reisegebet, Begrüssung durch den Wirt) sind nicht mehr sichtbar. Zu erkennen sind: Schlafzimmer der Pilger, deren Beschuldigung, die Hinrichtung, das Gebet der Eltern, der hl. Jakob stützt den Gehängten, das Hühnerwunder, die Abnahme vom Galgen, der aufgehängte Wirt, das Dankgebet, die Kirche von San Domingo und der Hühnerkäfig.

Die Legende ist alt. Sie wird dem Papst Calix II. zum Jahr 1090 zugeschrieben und ist im "Codex Calixtinus" des 12.Jh. zu finden. Von dort wurde sie in die "Legenda Aurea" des 13. Jh. übernommen und in ganz Europa verbreitet. Die Geschichte sah ursprünglich einfacher aus. Weder von der mitziehenden Pilgermutter war die Rede, noch von der Wirtstochter. Die beiden Pilger sollen Deutsche gewesen sein, der Tradition nach



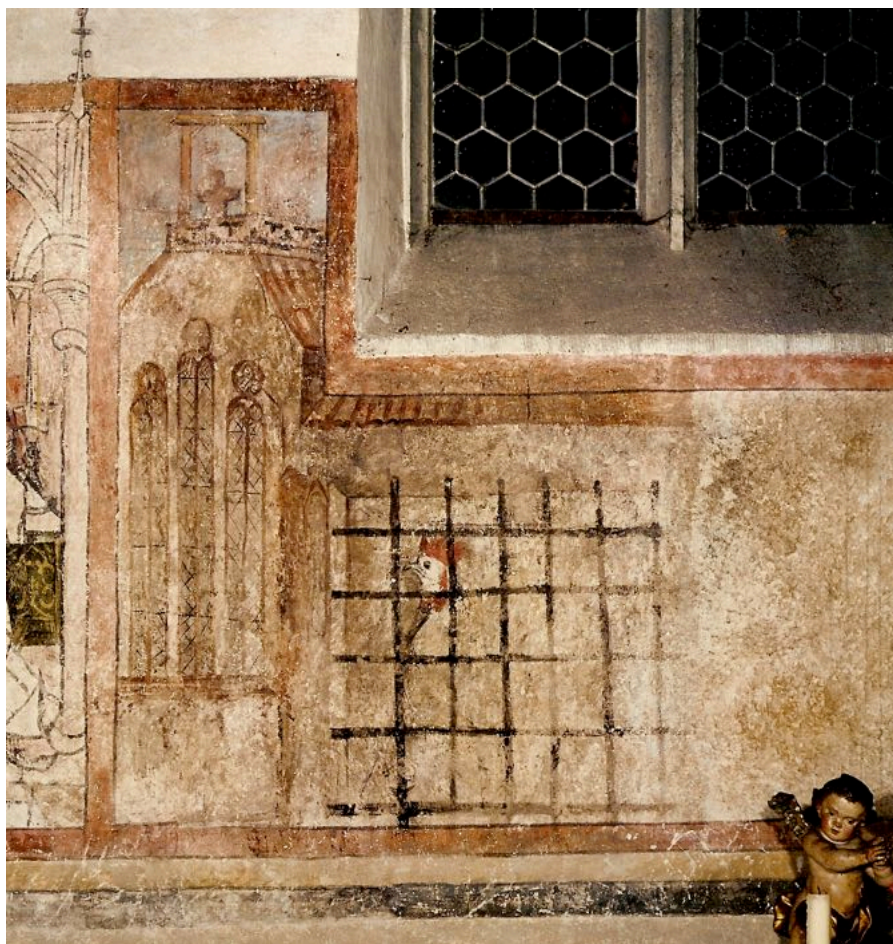
*Das Dankgebet der Pilger*

Rheinländer. Der Ort des Wunders war Toulouse. Auch das Hühnerwunder wurde erst einige Jahrzehnte nach Erscheinen der "Legenda Aurea" eingefügt.

Im Laufe des 14. Jh. scheint die endgültige Verortung des Hühnerwunders nach Santo Domingo de la Calzada stattgefunden zu haben.

Zu Beginn des 15. Jh. wurde das Motiv durch Pilgermutter und Wirtstochter erweitert. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Varianten der Legende, auch bezüglich der Mitwirkung Mariens.

Das Motiv der Hühner, die die Wahrheit kennen, scheint zuerst vom Hahn der Passionsgeschichte abgeleitet zu sein. Noch ähnlicher kommt es in den Apokryphen, den "Pilatusakten" vor.



*Die Kirche von Santo Domingo mit dem Galgen auf dem Dach und dem Hühnerkäfig mit den Verkündern des Wunders*

Weiterhin scheint die späthellenistische Äsoplegende anregend gewirkt zu haben. Da wird erzählt, dass der Fabeldichter Äsop sich in Delphi mit den dortigen Priestern anlegte. Er behauptete, sie würden sich an Weihegeschenken vergreifen. Die erzürnten Priester steckten ihm einen kostbaren Becher in das Gepäck und beschuldigten ihn des Diebstahls.

Die Malerei ist nicht in Frescotechnik, sondern auf trockenem Putz mit dünner Kalkschicht – eine Art Temperamalerei – ausgeführt worden. Die

Malweise erinnert an die sich im 15. Jh. entwickelten Holzschnitte. Diese druckten die schwarzen Konturen der Formen, die dann lasierend ausgemalt wurden. Künstlerisch handelt es sich um einen neuen Stil, der sich im ausgehenden Mittelalter entwickelte. Bezeichnend für ihn ist die Realistik. Die Gesichter sind nicht idealisiert, sondern derb. Die Menschen tragen Alltagskleidung. Auch lassen sie sich undiszipliniert gehen, wie man an den unordentlich deponierten Schuhen in der Schlafkammer oder an den unachtsam auf den Boden geworfenen Pilgerstäben in einer anderen Szene sehen kann. Mit Freude am Drastischen werden die grossen Löcher im Hinterteil der Hühner dargestellt. Die Zentralperspektive wird in den Grundzügen schon gekannt, aber nicht folgerichtig angewendet. Reste mittelalterlicher Symbolsprache sind noch vorhanden. So sieht man Gewandzipfel des am Galgen hängenden Pilgers nach allen Seiten hin wehen. Das bedeutet: "hier spricht Gott", zu ergänzen ist: ".ein anderes Urteil". Auf dem Bilde fliegt ein Vogel am Himmel. Weil sein Element der Himmel ist, in dem die Wahrheit wohnt, ist er deren Zeuge.

Als mögliche Maler dieser Legendendarstellung werden die Namen Carrer, sowie Anton Bitzer und sein Vater Konrad genannt. Vielleicht käme auch ein Hans Vorster infrage. Der Kunsthistoriker Hans Rott meint Gründe gefunden zu haben, die Carrer als Maler der Jakobslegende und Konrad Bitzer als den der Parabel der "Drei Lebenden und der drei Toten" zu nennen berechtigen. Die vorsichtige Zuordnung Rotts erlaubt nicht, eine sichere Autorenschaft anzunehmen. So meinen andere Stimmen, dass Anton Bitzer der Maler der Wunderlegende des hl. Jakob sei, weil er auch als Buchillustrator arbeitete; die zeichnerisch-illustrativen Elemente in der Darstellung der Jakobslegende seien unverkennbar.

## **darüber die Hochwand**

Über dieser Bildergeschichte ist eine Reihe von Heiligenfiguren zu sehen. Die Formen und die schraffierende Malweise signalisieren, dass es sich um Reproduktionen handelt. Sie wurden bei der Renovierung der Kirche 1937 angebracht.

Man wollte die Figuren der Südwand zugunsten des Raumeindrucks zur vollständigen Reihe der "Vierzehn Nothelfer" ergänzen. Im Süden waren die Malereien besser geschützt gewesen.



Dargestellt sind die Heiligen: Dionysius, Achatius, Katharina, Georg, Vitus, Erasmus, Blasius. Der Maler war Viktor Mezger.





## Chorbogenwand

**Dekoration:** der Triumphbogen ist mit einer frühen Form barocker Dekorationsmalerei verziert, dem "Knorpelwerk" (1.H.17. Jh.).

**Malerei:** Zur gleichen Zeit entstand eine große Malerei auf dieser Wand. Das Bild selbst ist unkenntlich, doch lässt sich der rechts in knorpeliger Umrandung der Mariengruss lesen. Wahrscheinlich ist die grosse rote Figur links oben Maria. Sicher war hier ein Marienthema dargestellt: Krönung, Himmelfahrt oder Maria als Patronin der Menschheit. Auf der Wand sind noch ältere Malereien nachweisbar. Den oberen Abschluss bildet ein Ornamentfries.

**Kruzifix** : Vom Scheitel des Triumphbogens hängt ein großes Kreuz mit Corpus herab. Die Realistik des leidenden Gesichtsausdrucks, die anatomischen Details, besonders die tiefen Kerben im Bereich des Brustbeins, die handgeschmiedeten Schrauben lassen auf eine Konstanzer Werkstatt im Umkreis von Christoph Daniel Schenk (17.Jh.) schließen.

**Nebenaltäre**: Sie werden im Barock verkleidet. Über ihnen hängen große Ölbilder auf Leinwand (18. Jh.).

**Linker Altar**: Die Apotheose der Jungfrau Maria. Die Madonna schwebt auf Wolken in den Himmel, zu Füßen die Mondsichel, in der linken Hand



*Mariensstatue linker Altar*

das Lilienzepter, das Haupt umgeben mit einem Kranz aus zehn Sternen. Engel begleiten sie. Über ihr die Taube des Heiligen Geistes. Ihre Statue auf dem Altar ist jüngerer Entstehungszeit (verm. 1.H.20. Jh.). Auf der Blumenstufe des Altars sind zwei barocke Putten bemerkenswert.



*Antoniusfigur rechter Altar*

**Rechter Altar**: Die Apotheose des hl. Johannes von Nepomuk, ein zeitgemässer Heiliger, der erst kurz zuvor heiliggesprochen worden war. Der Heilige schwebt auf Wolken, begleitet von Engeln in den Himmel. Links über ihm erscheint Chris-

tus mit dem Kreuz, seine Wunden zeigend. Rechts neben dem Heiligen trägt ein Engel zwei Schlüssel und legt einen Finger auf die Lippen, ein Hinweis auf die Wahrung des Beichtgeheimnisses. Am unteren linken Bildrand sind Brücken zu sehen, Zeichen für seinen Tod und seine Funktion als Brückenpatron. Vor dem Bild eine Antoniusfigur (verm. 19. Jh.).

## Südwand

Das gotische Fenster ist auch mit "Knorpelwerk" verziert. Es tangiert mit seiner rechten unteren Ecke eine kunsthistorisch bedeutende Darstellung:

**Die Parabel von den drei Lebenden und den drei Toten** (Mitte des 15. Jh.).

Bei der Parabel geht es um die Begegnung dreier Lebender mit drei Toten. Das Thema wurde zuerst in der Literatur gestaltet. Allein in Frankreich gab es im 13. Jh. fünf Dichtungen. Andere stammen aus England, Italien und Deutschland. In deutscher Dichtung fällt das Motiv auf, dass die Toten die Väter der Lebenden sind. Grundsätzlich bekunden die Lebenden ihren



*Oberer Teil: was Ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet Ihr*

Schrecken, die Toten hingegen berichten von ihren Erfahrungen und warnen die Lebenden, weiterhin so unbekümmert dem Vergnügen nachzugehen.

In der bildenden Kunst wurde diese Parabel oft dargestellt. Neben Illustrationen in Gebets- und Betrachtungsbüchern, auch als grosse Wandmale-

rei, besonders in Frankreich und Italien. Kunstgeschichtlich gibt es zwei unterschiedliche Auffassungen: In Frankreich stehen die Toten, in Italien liegen sie in Gräbern, ein Eremit hält den auf Pferden vorbeikommenden Edelleuten auf einer Tafel den Satz entgegen, den die Toten sagen würden. Der Kernsatz der Parabel lautet:

***Was Ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet Ihr***

Dieser Satz taucht als griechische Inschrift eines Grabmals in Gadora (Nordjordanien a.d.J. 355/366 n.Ch.) zuerst auf. Die Überlinger Darstellung gehört dem französischen Typ an. In Deutschland gibt es noch drei andere grossformatige Wandmalereien dieses Themas. In Eriskirch am Bodensee, in Badenweiler und in Cham (Chammünster). In Eriskirch am Bodensee entstand die Malerei kurz nach 1400, in Badenweiler ist sie noch älter, in Cham um 1470/80. Der Künstler ist unbekannt, doch wird es sich wohl um einen der Maler handeln, deren Namen im Zusammenhang mit der Jakobslegende auf der Nordwand genannt wurden.

**Betrachtung:** Der Maler wollte einen Bildteppich imitieren. Die Fransen am unteren Bildrand sind deutlich. Eine breite rote Ornamentzone bildet den Sockel. Er wurde durch vertikale Linien in Zeilen eingeteilt, die mit stilisierten Pflanzen und Winkeln grafisch gefüllt wurden. Die eigentliche Bilddarstellung befindet sich darüber und ist mit einer schmalen goldgel-



*Unterer teil: "Fransenteppich"*

ben Borde umgeben. Sie bildet im linken Drittel einen Haken und damit eine Zäsur, welche die linke Figurengruppe etwas abhebt.

Drei Figurengruppen sind dargestellt, die alle auf einem schmalen, mit Pflanzen bestückten Bühnenboden agieren. Ein grüner Teppich mit Zier-

formstickerei bildet den gemeinsamen Hintergrund. Oben bleibt noch Raum für einen roten Farbstreifen. Schmalere Bühnenboden, Teppichhintergrund und roter Farbstreifen bilden eine Dreigliederung im horizontalen, die drei Figurengruppen im vertikalen Bildaufbau. Jede Figurengruppe besteht wieder aus drei Figuren, rechnet man die kleine Stifterfigur in der vordersten Gruppe nicht mit.

Links ist die Kreuzigung dargestellt. Viele Blutstropfen rinnen über den Körper Christi. Neben dem Gekreuzigten flattern unlesbar gewordenen Schriftbänder. Über dem Querbalken des Kreuzes, Sonne und Mond mit eingezeichneten Gesichtern. An der rechten Seite Christi, an der Ehrenseite, stand sicher Maria. Sie wurde vermutlich ausgelöscht, als die ihr zustehende Bildfläche durch die Umrahmung des angrenzenden Fensters im 17. Jh. beeinträchtigt wurde. Links von Christus steht Johannes. Zu Füßen des Kreuzes eine kleine Stifterfigur, die vielleicht auf der anderen Seite eine Entsprechung hatte. Durch gemeinsamen Boden und Hintergrund ist die Gruppe fest mit den anderen verbunden, trotz der Zäsur, die die Bildumrahmung bildet.

Neben der Kreuzigungsgruppe stehen drei vornehme junge Fürsten. In der geringen Raumtiefe stehen sie schräg zum Betrachter und wenden sich, vom Betrachter aus gesehen, nach rechts. Eine kleine Schrittbewegung betont diese Richtung. Alle sind kostbar bekleidet mit Brokatgewändern, die reich mit Pelz besetzt sind. An den Füßen tragen sie rote Schnabelschuhe, auf den Köpfen kronenartige Baretts. Alle haben sie die Arme angewinkelt und bis etwa in Brusthöhe die Hände erhoben. Der linke Fürst, der einen tailierten, bis zu den Oberschenkeln reichenden Rock trägt, hält auf der linken Hand einen Falken. Der mittlere, dessen Gewand bis zu den Oberschenkeln herabhängt, trägt in seiner rechten ein Lilienzepter, auf der linken einen Falken. Der rechte Fürst ist mit einem Gewand bekleidet, das bis zum Boden reicht und mit einem ärmellosen Mantel bereichert ist. Seine Hände mit ausgestreckten Zeigefingern sind zu einer "sprechenden Geste" geformt. Um den Hals liegt ihm ein Kragen aus Goldketten und Glöckchen. Die dritte Figurengruppe ist die der Toten. Sie sind als Skelette gekennzeichnet, um ihre Schultern tragen sie Leichentücher. Kronen auf ihren Köpfen bezeichnen sie als Könige. Um ihre Knochen winden sich rote Schlangen. Würmer züngeln auch aus ihren Gesichtsöffnungen hervor. Bei der linken Gestalt sind Oberkörper und Schädel kaum mehr zu erkennen. Die rechte Hand ist erhoben, der Zeigefinger ausgestreckt. Dabei nähert er sich fast

zur Berührung dem Zeigefinger des ihm am nächsten stehenden Lebenden. Eine Spannung wird so sichtbar gemacht.

Das mittlere Skelett macht eine Gebärde, als ob es sich schäme, oder es deutet auf sich selbst mit betauernder Geste. Die Gestalt ganz rechts kann ihren Mitteilungsdrang kaum zügeln: der erhobene Zeigefinger und eine Schrittbewegung veranschaulichen das. Über den Gruppen der Lebenden und der Toten flattern Spruchbänder, auf denen das zu lesen ist, was sie sprechen. Über den Lebenden steht: *„wie dise ohn ein namen weren wir die nemblichen“* (wie die Namenlosen werden wir auch); über der Gruppe der Toten steht: *„der ir da sind der waren wier der wier sind der weret ir“* (was Ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet Ihr)

Das Bild hat auch – wie die fast gleichzeitig gemalte Jakobslegende – realistische Elemente: der Gesichtsausdruck des Gekreuzigten, seine Wunden mit den Blutstropfen, die grauisigen Schlangen an den Skeletten. Bezeichnender ist die höfische Idealität: die Lebenden sind jung, schön und reich, vom höchsten Adel, prächtig gekleidet, dem vergnüglichen Zeitvertreib zugetan. Ritterlicher Idealität entspricht auch die doppelte Imitation eines Gobelins, der der ideale ritterliche Wandschmuck war.

Wegen seiner Pracht nennt man den künstlerischen Stil den “Schönen Stil”, auch den “Weichen Stil” oder den “Höfischen Stil”. Weil er zu Beginn des 15. Jh. in ganz Westeuropa auftrat, kommt er auch zu der Bezeichnung “Internationaler Stil”.

**Symbolsprache:** Interessant ist die Symbolsprache des Bildes. Farben, Zahlen, Gegenstände haben einen Mitteilungscharakter.

Zuerst fällt die Zahl “Drei” auf, die in der Komposition nicht zu übersehen ist. In der Anzahl der Figuren wird sie sogar potenziert. Durch die hl. Dreifaltigkeit ist die “Drei” ein heilige Zahl. Ihre so eindringliche Verwendung hier signalisiert, dass durch das Bild eine sehr wichtige Wahrheit mitgeteilt wird.

Alle Figuren stehen vor einem grünen Hintergrundteppich. Grün wird die Natur nach dem Winter, so bedeutet die Farbe “Hoffnung auf neues Leben”. Daher ist sie auch die Farbe des hl. Geistes. Es wird im Bilde ausgesagt, dass die Hoffnung das Verbindende zwischen den Figurengruppen ist.

Die Fransenborte des Hintergrundteppichs und die Gesamtumrandung der Bildfläche ist gold-gelb. Gold bedeutet "kostbares Licht" und ist eine Andeutung der Herrlichkeit Gottes.

Rot ist die Farbe des Blutes und deshalb des Lebens, davon abgeleitet die Farbe der Liebe und der Freude. Zum Zeichen, dass das Volk Gottes nicht dem Tode verfallen ist, bestrich das Volk Israel beim Passahfest die Pforte des Hauses mit rotem Blute (vgl Exodus 12,7 u. 123,13). Man könnte das Rot des Ornamentsockels und des oberen Farbstreifens so deuten, dass das Opferblut Christi alles trägt und den Horizont darstellt, auf den sich alles zubewegt. Über dem Kreuz sind Sonne und Mond mit eingezeichneten Gesichtern hinzukomponiert. Und nach der Tradition sind damit "Terra" und "Oceanus" gemeint, zugleich bedeutet es einen Hinweis auf den Psalm 148,3, in welchem sie aufgefordert werden, Gott zu loben. Insbesondere betonen diese Gestirne die kosmische Dimension der Kreuzigung.

In dem grünen Hintergrundteppich sieht man eine Zierformstickerei. Zwischen den Gruppen der Lebenden und der Toten erkennt man eine viereckige Form,, die von einer Kreuzblume gekrönt ist. "Vier" ist die Zahl für die "Welt", weil es vier Himmelsrichtungen, Jahreszeiten und Elemente gibt. Das Zeichen sagt aus, dass die Welt vom Kreuz überragt und geheiligt wird.

Heilshinweise sind auch in der roten Ornamentzone enthalten. Zuerst erinnern die Blumenblüten an die Geschenke des gütigen Gottes. Bei den Blütenblättern und Staubgefäßen wird auffallend die Zahl "Fünf" gebraucht. Die Zahl erinnert an die fünf Wundmale Christi, die fünf Brote, mit denen Jesus die viertausend Menschen speiste, die fünf Bücher Moses, die fünf Steine, die David aufblas, um Goliath zu besiegen. Im Blütenzentrum der eine Punkt könnte ein Hinweis auf den einen Gott sein.

Die Winkel in der Ornamentzone sind Impulsgeber für die Blick- und Denkrichtung. Auf ihnen sind treppenstufenartige Elemente zu sehen, die die Zahl "Sieben" ergeben. Diese Zahl durchzieht das Alte und Neue Testament: z.B. das Buch mit sieben Siegeln, sieben Gaben des hl. Geistes, sieben Bitten des Vaterunsers, sieben Schalen des göttlichen Zorns, sieben Edelsteine des neuen Jerusalems usw. Sieben bedeutet einen Hinweis auf das Wirken Gottes für die Menschen. Zudem sind die Zahlen Sechs und Sieben Hinweise auf den Rhythmus der Schöpfung.

Die roten Schlangen und Würmer, die sich um die Skelette winden, sind Hinweise auf die reinigende Kraft des Fegefeuers, weil sie in der Realität



Knochen von Fleischresten säubern Auch die graue Farbe der Toten bedeutet einen Hinweis auf die Auferstehung.

Vieldeutig sind die Falken auf den Händen der Lebenden. Zuerst entsprechen sie dem literarischen Text, in dem berichtet wird, dass sie zur Jagd ausziehen. Dann sind sie Symbole des Adelsstandes. Darüber hinaus sind sie ein Zeichen für die Freude am Zeitvertreib, der Hingabe an das spielerische Vergnügen. Sie scheinen auch Symbole der Manneskraft zu sein; deutlich sind sie in diesem Sinne in der Gestaltung gleichen Themas in Badenweiler gebraucht worden. Dann können sie Metaphern für die menschliche Seele sein: wenn sie ihre irdischen Fesseln verlieren, streben sie zu Himmel.

Der mittlere Fürst hat ein Lilienzepter in der Hand. Das symbolisiert den Stand, das Lebensalter (etwa 30 Jahre), die Auserwählung. Die Frage ist, ob die Altersangabe nur für ihn zutrifft, dann wären seine Freunde älter oder jünger, oder ob er die Lilie stellvertretend für alle trägt.

Liest man alle Bildzeichen im Zusammenhang, so ergibt sich eine einheitliche Aussage: auch wenn sie sich in irdische Interessen verloren haben, brauchen sich die Lebenden angesichts der Toten nicht zu fürchten; denn durch die Kreuzigung Christi ist ihnen Hoffnung auf ein neues Leben gegeben.

Leider wurde bisher diese Parabeldarstellung ohne Kreuzigungsgruppe in der wissenschaftlichen Literatur reproduziert. Erst das detaillierte Lesen der Bildzeichen zeigt, dass die Kreuzigung das Hauptmotiv des gesamten Bildes ist. Es kommt zwar auch in den anderen Darstellungen das Kreuz meistens vor, doch hat es fast immer den Sinn, den Ort des Zusammentreffens der beiden Gruppen, den Friedhof, zu charakterisieren.

**Dreiergruppe:** Schräg rechts über dem beschriebenen Bilde sieht man eine Dreiergruppe von Brustbildern. Dargestellt ist Christus mit den hl. Aposteln Paulus und Jakobus. Zum Zeichen, dass er der Herr von Himmel und Erde ist, hat Christus eine Kugel in der Hand, die mit einem Kreuz bekrönt ist. Paulus hält ein Schwert, Hinweis auf das Vorrecht des Römischen Bürgers, mit dem Schwert gerichtet zu werden. Auch ist damit das Schwert der Wahrheit gemeint, die er verbreitet hat. Da Jakobus neben seinem Partonat für Pilger auch der Patron für Glaubenskämpfer ist, werden



*Dreiergruppe: Christus mit den Aposteln Paulus und Jakobus*

hier zwei leuchtende Vorbilder im Kampf für den Glauben Christus zur Seite gestellt. Die Gestaltungen sind in Form dreier Brustbilder zu sehen. Schriftbänder über ihnen sind nicht mehr lesbar.

Es dürfte sicher sein, dass es sich hierbei um den Rest einer viel grösseren Gestaltung handelt. Sehr wahrscheinlich ist es die auf die Wand gemalte Bekrönung eines Altarwerks gewesen, das darunter aufgestellt war. Es könnte sich dabei um den Bruderschaftsaltar, den Jakobsaltar, gehandelt haben. Solche Kompositionen lassen sich um 1500 nachweisen. So zeigt eine zeitgenössische Zeichnung den 1487 gestifteten Petrusaltar in der Sebalduskirche in Nürnberg mit einer derartigen Dreiergruppe auf der Wand über dem Altar (heute Staatl. Graph. Sammlung.München).

**Madonnenbild:** Rechts unterhalb dieser Darstellung befindet sich jetzt ein auf Leinwand gemaltes Tafelbild, das eine berühmte Madonna, die als "Deutsche Madonna" oder "Inntaler Madonna" oder "Maria-Hilf-Madonna" bezeichnet wird. Es handelt sich hier um eine der zahlreichen Kopien eines Bildes von Lucas Cranach d.Ä. (1472 - 1533).

1618 hatte sich in Passau um eine solche Kopie eine Marienwallfahrt entwickelt. Sinn war die Anrufung Marias als Hilfe der Christen. Die Wall-

fahrer zum Passauer Bild schlossen sich zu Beginn des 30jährigen Krieges zu einer Bruderschaft zusammen. Alle Marienverehrer hatten seit dem Türkenkriege ihr Zentrum in St.-Peter in München, wo sich eine Erzbruderschaft organisierte. Dort wurden auch die Bruderschaftslisten geführt. 6000 Ortsnamen werden genannt. Das Bild zeigt, dass auch in Überlingen ein Zweig dieser Bruderschaft bestand. Das Chranach-Original befindet sich heute in Innsbruck. Promotoren dieser Marienbewegung waren die Kapuziner, die auch in Überlingen wirkten.



*Das Madonnenbild*

**Ölbergsszene:** Dieses grosse Wandbild nach Westen hin wurde 1515 zuerst als Fresko gestaltet, 1608 verändert und mit Ölfarbe übermalt, 1937 renoviert.

Das Thema der Todesangst Christi war im beginnenden 16. Jh. weit verbreitet. Ursache war die Angst vor der Pest und anderen Seuchen. Da fand man sehr Verwandtes in einem Christus, der vor Angst Blut schwitzte. Insgesamt wird ein Tryptichon dargestellt. Die Hauptszene wird begleitet durch Maria und den Verkündigungengel Gabriel in Architekturnischen, Früchtegirlanden über ihnen.

Im grossen Mittelteil erkennt man Jesus mit den schlafenden Aposteln. Um einen Felsvorsprung kommt Judas mit Soldaten. Mit Hilfe von Überschneidungen, nach hinten abnehmenden Grössenverhältnissen und verschiedenen Farbqualitäten verstand es der Maler, Tiefenraum darzustellen.



*Die Ölbergszene*

Jesus selbst kniet vor verwitterten Felsen. Eine Felslücke wirkt wie ein Tor direkt hinter ihm. Das Felsgestein ist ein altes Gottes- und Christussymbol. Die Lücke zwischen den Felsen kann seine Begründung im Text eines apokryphen Evangeliums haben: „Der Sohn Gottes ist älter als die Schöpfung, deshalb ist der Fels auch alt. Das Tor ist neu, weil sich der Sohn Gottes erst in den letzten Tagen der Erfüllung offenbart hat. . .“ (Hirte des Hermas, Gleichn.9.) Der Engel mit dem Kelch erscheint vor einer Felshöhle, ein Hinweis auf Christi Grablegung. Hinter dem herannahenden Judas deutet ein verdorrter Baum auf dessen Seelenzustand.

Die Kombination von Ölbergszene und Verkündigung ist ungewöhnlich. Der Maler wollte klarmachen, dass Jesus in seiner menschlichen Angst doch der Sohn Gottes ist. Zudem ist die Zustimmung zum Heilsplan Gottes das Verbindende der beiden Szenen.

Das Bild wurde 1608 nicht nur aufgefrischt, sondern in einer anderen Technik völlig übermalt und umorganisiert. Die künstlerische Qualität hat darunter sehr gelitten. Die Gliedmaßen erhielten zum Teil ein kissenartiges Aussehen. Die Früchtegirlanden wurden sicher hinzugemalt. Diese gründliche Umgestaltung musste einen wichtigen Grund haben. Da oben der sonst vorhandene Bildrahmen fehlt, kann man annehmen, dass die

Neugestaltung mit der Bemalung der Hochwand zusammenfällt. Vielleicht war eine Bildbekrönung vorhanden. Das könnte ein imitiertes gotisches Schnitzaltargesprenge gewesen sein, das sich weit in die Oberwand hochzog.

So müsste das Datum , da die Vierzehn Nothelfer gemalt wurden, etwa das Jahr 1608 sein.

Vollends hat das Bild gelitten, als man die mit Ölfarbe bemalte Fläche mit Pickhieben aufrauhte, um den Putz bei der Barockisierung (18. Jh.) besser haften zu lassen, mit dem man damals alle Malereien überzog.

**Die heilige Kümmernis:** Um 1600 war die Verehrung dieser Heiligen in Überlingen besonders beliebt. Es könnte sein, dass aus dieser Zeit das Bild stammt. Wegen der spärlich erhaltenen Malerei lassen sich kaum eindeutige Angaben der Entstehungszeit machen. Es handelt sich dabei um eine alte Predigerlegende. Vordergründig gab sie auf Fragen nach der Gerechtigkeit Gottes, angesichts verkrüppelter oder sonst verunstalteter Menschen, Trost und Erklärung: die schöne Königstochter Onkommera, auch Wilgefortis genannt , sollte mit einem Heiden verheiratet werden. Im Gegensatz zu Vater und Bräutigam war sie schon Christin. Aus Angst, dass ihr Glaube in Gefahr gerate, bat sie Gott, sie so zu verunstalten, dass der Heide sie nicht haben wollte. Da ließ Gott ihr einen gewaltigen Bart wachsen. Der Vater war über dieses Wunder so empört, dass



*Die heilige Kümmernis*

er der Tochter den Tod zumass, den ihr Gott erlitten hatte: den Kreuzestod.

Es wurde oft als Lehre dieser Legende ausgegeben, dass eine Heilige viel Kraft aufwendete, um körperlich verunstaltet zu werden, damit ihr Glaube bewahrt werden kann. Auf diesem Bild sieht man eine bärtige Gestalt in langem Gewand am Kreuze hängen. Im breiten Heiligenschein erkennt man Buchstabenreste. Am unteren Bildrande scheinen Stifter hinzugemalt worden zu sein.

Im späten Mittelalter war diese Legende sehr populär. Reutlinger bringt noch in seiner Überlinger Chronik ein längeres Gedicht zum Lob der Heiligen.

Der Gestaltungstyp der "hl. Kümmernis" ist einem anderen sehr verwandt. Ein Kruzifix aus Zedernholz, das wohl aus dem Orient stammt, wird im Dom zu Lucca als "Volto Santo" (Heiliges Antlitz) seit 1098 dort verehrt. Man hielt dieses Kreuz, Nikodemus zugeschrieben, für ein authentisches Abbild Christi. Jesus hängt dabei am Kreuze in einer Ärmeltunica mit Gürtel, dessen Enden weit herabhängen. Dieses Gnadenbild hat zahlreiche Abbildungen – auch als Malerei – hervorgerufen, zumal grosse Gnadenströme davon ausgehen sollen.

Wahrscheinlich wurde um 1400 im niederländischen Steenberge (Steinberg) eine solche Abbildung falsch gedeutet, indem man die Ärmeltunica als Frauenkleid ansah. Die dann am Kreuze hängende Frau ist wohl durch die Legende klug erklärt worden.

Es gibt Bildwerke, die eindeutig als Kümmernisdarstellungen bezeichnet werden können. Dabei sind zweifelsfrei Oberkörper und Kleid einer Frau zu erkennen. Meist ist es schwierig, die beiden Themen von einander zu unterscheiden. Besonders in Deutschland wird die Identität der beiden Bildthemen bewusst angestrebt, weil sich die Auffassung durchsetzte, dass es nur vordergründig um die Verunstaltung der schönen Frau ginge. Die Legende zielt hier tiefer, indem es um Selbstaufgabe, Nachfolge Christi und der Identifikation mit ihm geht. Christus belohnt die Heilige, indem er sie sich selbst ähnlich macht, nicht nur durch den Kreuzestod, sondern auch durch sein "Volto Santo". Der Bart ist lediglich das äussere Zeichen dieser Ähnlichkeit (s. Einbl. v. H. Burgkmaier).

Das Überlinger Bild gib einige Hinweise auf eine Kümmernisdarstellung. So fehlt ein Bogen, der im Durchmesser der ausgebreiteten Arme den Kopf umgibt, bei Volto-Santo-Darstellungen oft wiedergegeben. Dass der Nim-

bus eine Inschrift trug, scheint auf eine Besonderheit hinzuweisen. Auch das Kreuz am Gewande hat wohl den Sinn, das Ideal der Heiligen zu bezeichnen, wenngleich im Mittelalter die Lucca-Figur mit Textilien bekleidet wurde, die zuweilen Schmuckkreuze aufwiesen. So bleiben Zweifel.

### darüber die Hochwand

Auf der Hochwand des Saales wurden zu Beginn des 17. Jh. die Vierzehn Nothelfer im Stile der deutschen Renaissance dargestellt. Die sieben Nothelfer der Südseite werden angeführt von dem Überlinger Kirchenpatron



St. Nikolaus. Ihm folgen Cyriacus, Christopherus, Pantaleon, Eustachius, Margarethe, Barbara, Agata. (Eingefügte Bemerkung von Joachim Schaefer: im Internet ermittelt, hat ergeben, dass St. Nikolaus nicht zu den 14 Nothelfern gerechnet wird, St. Achatius in St. Aposteln in Köln zu finden ist. In diesem Heft abgebildet sind nur 12 "Portaits" zu sehen.) Sie alle stehen auf einem kleinen grünen Pflanzenhügel, über einem rot-gelben Ornamentfries aus Blattformen. Neben ihnen wurde illusionistisch ein Wappen auf einen Nagel gehängt. Es handelt sich dabei um das Wappen der Familie, die das



jeweilige Bild gestiftet hat. Die Insignien der Heiligen sind deutlich. Alle Figuren sind schlank, mit schmalen Händen und kleinen Köpfen.

Nur die erste Figur (St.Nikolaus) und die letzte Reihe (St.Agata) scheinen nicht ganz hineinzupassen.(von St. Nikolaus und St. Agata kein Foto) Sie



haben andere Körperproportionen und wurden in einem anderen Stil gemalt. Entweder wurden sie von einem anderen Maler der gleichen Zeit oder später hinzugefügt. Anlass könnte vielleicht ein Dachstuhlbrand sein, der zwischen 1643/1645 nachweisbar ist.

Vergleicht man diese Figuren der Südseite mit denen, die 1937 ergänzt wurden auf der Nordwand, so fallen die grösseren Köpfe dort auf. Es könnte sein, dass der Renaissancemaler grosse Erfahrung mit Wandmalereien hatte und mit der perspektivischen Verkürzung durch den steilen Gesichtswinkel rechnete.

## Rückseite des Raumes

**Türbereich:** Die Rückseite des Raumes wird heute hauptsächlich durch die im Barock eingezogene Empore bestimmt. Vorher war der Türbereich raumbestimmend. So war die Eingangstür innen mit einer Dekorationsmalerei der Renaissance dekoriert, dem sog. "Rollwerk". Dieses Schwarzornament war Ende des 16. Jh. sehr beliebt. Da der Schwarz-Grau-Klang des sog. "Niello-Ornaments" den Kirchenraum so bestimmte, musste man ihm im Chor eine Entsprechung geben. Unterhalb und neben den Fenstern des Chorraumes waren bis zur Renovierung 1989 noch Spuren des *Rollwerks* zu sehen. Damit die Nordseite dort keinen anderen Charakter bekam als die Südseite, hat man damals die vorhandenen Malereien über-tüncht und in Schwarz und Grau scheinarchitektonische Fenster angebracht. Das entsprach auch dem damaligen Ideal der Symmetrie. In der Ecke links vom Eingang befindet sich eine beachtenswerte (vier-



*Das Rollwerk links neben der Tür*

eckige) Wendeltreppe aus den frühen Zeiten der Kirche.

**Empore:** Bei der grossen Renovierung im 18. Jh. wurde die Empore mit geschwungener Brüstung eingezogen. Da die alte Jakobslegende nicht mehr sichtbar war, wurde mit lockerem Strich des Rokoko, eine Rötelzeichnung nachahmend, diese Bildergeschichte erneut angebracht.

Man kann sie nicht kontinuierlich von links nach rechts lesen. Auf der linken Fläche sieht man rechts die Pilgerfamilie und ihre Begrüssung durch den devoten Wirt. Hinter ihm das Wirtshausschild. Links daneben die schlafenden Pilger, währen der Wirt sich an deren Gepäck zu schaffen macht. Auf der vorgewöbten Mittelfläche die Schlusszene: beim Dankgebet der Pilger sitzt Maria neben dem hl. Jakob in einem Rokokopavillon. Links davon die Kirche von San Domingo de la Calzada mit dem Galgen auf dem Dache, rechts der Galgen mit der Leiter, mit deren Hilfe der Pilger abgenommen worden war. In der rechten geraden Bildfläche links der am Galgen hängende Pilger, gestützt durch den hl. Jakob, auf der anderen Seite hilft Maria. Rechts davon hängt der unlautere Wirt, auf den eine Figur erregt hinweist.

Kulturhistorisch ist interessant, dass im Laufe der Entwicklung der Legende sich die zunehmende Bedeutung der Frau in der Gesellschaft widerspiegelt. Drei Frauen wurden in die Geschichte nachträglich integriert: Familienmutter, Wirtstochter, zuletzt die Gottesmutter mit dem Kinde, die die Wunderkraft des hl. Jakob in den Schatten stellt.

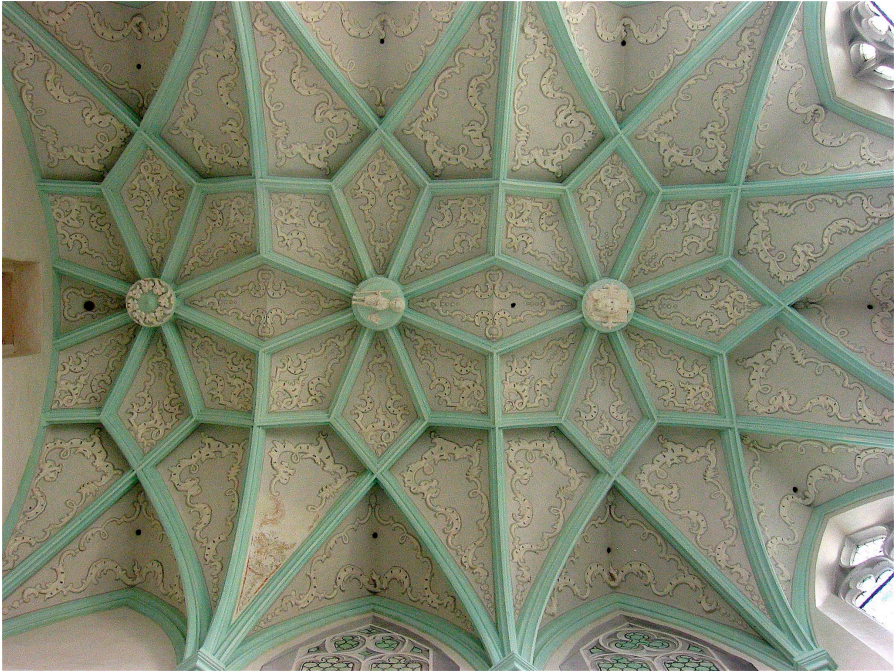
## Decke

Die flache Decke ist jetzt schmucklos. Höchst wahrscheinlich trug sie nach der barocken Renovierung Stuckdekor und Malerei. Im 19. Jh. haben Überlinger Bürger mit eigenen Kräften Dachstuhl und Decke saniert. Dabei könnten Bemalung und Stuckdekor vernichtet worden sein.

## Chorraum

Die drei Stufen zum erhöhten Chor wurden im 18. Jh. neu gestaltet. Beachtenswert ist das in Sternform gestaltete spätgotische Netzgewölbe. Die Gewölberippen enden auf Konsolen in der Hochwand. In den Zwischenfeldern der Rippen Stuckdekor in Spätbarockem Zopfstil.

**Schlusssteine:** Interessant sind die Schlusssteine im Gewölbe. Der westliche trägt ein Arkanthusornament, dessen Blattwerk an die Unsterblichkeit



*Das Netzgewölbe im Chorraum*

erinnert. Der mittlere stellt den Kirchenpatron St. Jodok dar. Er hält einen Pilgerstab in der Hand. Die Krone neben ihm verweist einerseits auf seine königliche Abstammung, andererseits auf "Die Krone des ewigen Lebens", die er durch seine Pilgerschaft errungen hat. Der östliche Schlussstein zeigt das Antlitz Christi, wie es sich im Schweisstuch der hl. Veronika abbildete. Besonders eindringlich sind die Augen. Die Kreuzlilien, die den Kopf umgeben, sind Hinweis auf den Heilsplan der hl. Dreifaltigkeit.

## **Chornordwand**

Hier waren in mehreren Streifen Malereien des 15. Jh. mit Szenen aus dem Marienleben angebracht. Eine Gestaltung der Todesangst Christi scheint der Reihe nicht zu entsprechen. Alle diese Malereien wurden bereits Ende des 16. Jh. zugedeckt, um die Fenster der beiden Joche in der Südwand durch scheinarchitektonische Malereien auszugleichen.

1989 wurden bei der Renovierung die spärlichen Reste der ursprünglichen Malereien bis auf einen Streifen wieder zugedeckt, nachdem sie 1903 in kaum lesbarem Zustand noch einmal zutage gekommen waren. Während sämtliche Malereien bei der Barockisierung missachtet wurden, hat man die Scheinfenster der Chornordseite erhalten, dabei die Form der Butzenscheiben und die graue Farbe mit einem Rot-Grün-Klang verändert.

**Der Heilige Dismas:** Bei der beginnenden Wandschräge des Chorabschlusses befindet sich eine Plastik, den hl. Dismas darstellend. Das ist der "gute" Schächer, der, mit Christus am Kreuz hängend, noch im letzten Moment diesen anerkannte und seine Sünden bereute. Daher ist er der Patron der Sterbenden.



*Der heilige Dismas*

Die Plastik hat eine offene Form. Ein Bein ist leicht vorgestellt, die Körperachse bewegt. Suggestiv wirken die Augen. Der rechte Arm ist vom Körper abgehoben, wobei in der Armbeuge eine Winkelung entsteht, so dass die Hand in Brusthöhe eine "sprechende Geste" vollführt.

Durch diese Gebärde scheint der Heilige etwas eindringlich erklären zu wollen, zugleich weist er auf die Christusgestalt an der gegenüberliegenden Wand hin. Dieser entsprechen auch Grösse und Bekleidung mit Mantelumhang und Lententuch.

Die Anatomie des hl. Dismas ist mit Adern, Muskeln, sich durchdrückenden Knochen an Beinen, Armen und Brust betont.

Stilistisch ist die Figur in den Umkreis von Joseph Anton Feuchtmayer (1696 - 1770) einzuordnen. Sie wurde sicher in Auftrag gegeben zur Ergänzung der Christusfigur an der Südseite. In der

Nordwand befindet sich der Eingang zur Sakristei. Löcher im Gewölbe dieses Raumes scheinen für Glockenseile bestimmt gewesen zu sein, die hier auf ein Glockentürmchen schliessen lassen. Chorsüdwand

Die Wand wird bestimmt durch die grossen Spitzbogenfenster.

**Ölbild:** An der Wand hängt ein Tafelbild auf Leinwand (sign. 1760). Es stellt eine Pietá dar (Seite 33). Maria befindet sich hinter dem Leichnam und richtet dessen Oberkörper etwas auf. Der Unterkörper ruht auf einem mit Tuch bedeckten Quader. Maria Magdalena erfasst in demütiger Haltung den rechten Unterarm Christi, um dessen Hand zu küssen. Johannes kommt von der anderen Seite, ehrfürchtig die linke Hand anhebend. Der Kreuzstamm verliert sich in Wolken und schafft eine Verbindung zu dem sich öffnenden Himmel mit Engeln. Im Hintergrund sind Felsen, die eine Ansicht auf eine Stadt freigeben. Die Stadt ist ein Zeichen für das himmlische Jerusalem, über dem sich der Widerschein des himmlischen Lichtes der Morgenröte zeigt. Felsen sind Symbole für Christus. Der mit einem Tuch bedeckte Steinquader erinnert an einen Altar, womit die Opfermesse



*Pietá*

als das eigentliche Bildthema deutlich wird.

**Christusstatue:** (Bild Seite 31) Bei der beginnenden Wandschräge ist die Statue Christi als "Ecce-homo-Motiv" zu sehen. Jesus ist bekleidet mit einem Lententuch, über die Oberarme ist der Mantel geschlungen. Die rechte Schulter ist nach vorn gezogen, weil der Arm nach der linken Körperseite greift, um dort das Rohr zu halten, mit dem er geschlagen worden war und das als Spottzepter dienen sollte. Kopf und Unterkörper vollführen eine Gegenbewegung nach rechts. Das linke Bein ist vorgestellt. Die Gliedmassen sind vom Körper abgehoben. Meisterlich ist die Darstellung der Anatomie mit den vielen Wunden der Geißelung. Besonders ausdrucksvoll ist der Kopf, Schmerz, Würde und Milde zugleich aussagend. Überzeugend ist die Gestaltung des Mantels, der die offene Plastik in eine einfache Silhouette zurückführt.

Das Bildwerk stammt von dem bedeutenden Konstanzer Bildhauer Christoph Daniel Schenck (1633 - 1699), wahrscheinlich zwischen 1675 und 1680 geschaffen. Stilelemente Schencks sind die parallelen Falten der Gewänder und die tiefen Kerben in der Brustbeinpartie.



*"Ecce Homo" an der Südseite*

**Zunftstange:** Am Chorgestühl steht eigentlich eine spätgotische Zunftstange der Jakobsbruderschaft mit der Pilgerfigur des hl. Jakob. Sie wird wegen Diebstahlsgefahr meist unter Verschluss gehalten. Bei genauem Hinsehen fällt auf, dass die Figur eine ungestaltete Rückseite hat. Offensichtlich war sie nicht für die Zunftstange hergestellt worden, sondern

sollte an einer Wand oder in einer Nische stehen. Da Ähnlichkeiten zu der Terrakottafigur in der Fassadennische bestehen, könnte man annehmen, dass diese Figur erst später auf die Stange gesetzt wurde und vorher als Fassadenfigur diente.

## Hauptaltar

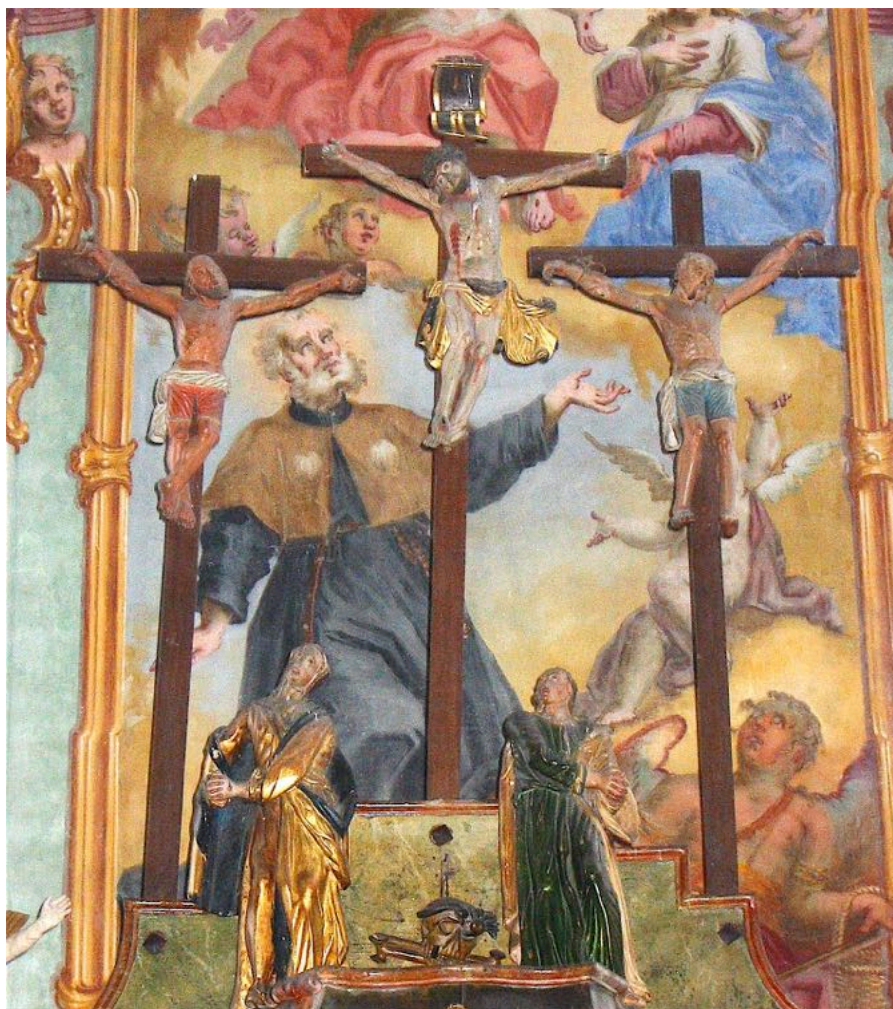
Der gesamte Altar erhielt sein Aussehen im Barock. Der eigentliche Altartisch, kurz nach 1500 geweiht, wurde verkleidet. Der Tabernakel ist eine eigene barocke Kapelle, geschwungen mit konkaven und konvexen Wänden, roten und grünen Marmor imitierend. Links und rechts von ihm stehen zwei kleine Heiligenfiguren: Petrus mit Buch, den goldenen und silbernen Schlüssel haltend, Hinweis auf seine Binde- und Lösegewalt im Himmel und auf Erden. Auf der anderen Seite Paulus mit Buch und grossem Schwert, durch das er als Römischer Bürger zum Märtyrer wurde. Unter dem Schwertgriff weist eine Kammuschel ihn als Jerusalemspilger aus.



*Die Zunftstange*

**Kreuzigungsgruppe:** Der Altaraufbau über dem Tabernakel besteht aus einer Kreuzigungsgruppe mit Christus und den beiden Schächern. Der Körper des Gekreuzigten ist leicht nach aussen gebogen. Sein Lententuch bildet nach einer Seite einen Knoten, ein Heilszeichen vom Nabelknoten abgeleitet, zugleich auch Herrschaft und göttliche Fügung bedeutend, zumal nach der anderen Seite ein Tuchzipfel flattert. An seiner Ehrenseite der "gute" Schächer, mit roten Hosen, die Beine gekreuzt, ein Bildzeichen, das früher meist Kreuzfahrern vorbehalten war. Der andere Schächer wendet sich von Christus ab, der rechte Fuss verstärkt diesen Ausdruck, die rechte Hand macht eine resignierende Gebärde.

Unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes. Ihren Schmerz drücken beide durch die Pose des Händeringens aus, wobei sie jeweils ihre Hände zu



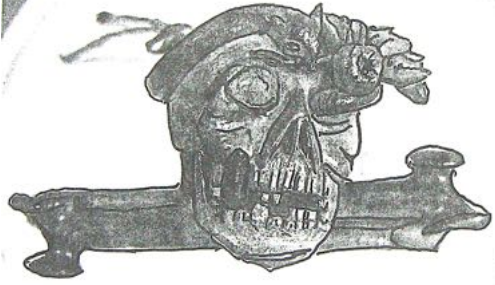
*Die Kreuzigungsgruppe*

den Aussenseiten hin halten, während die Köpfe leicht zum Kreuz geneigt sind.

Am Fusse des Kreuzes ein interessantes Detail, das meist übersehen wird: ein Totenschädel. Nach ostkirchlicher Tradition ist damit der Schädel Adams gemeint. Während von Christus Leben und Gesundheit kommt, kam von Adam Tod und Sünde.



Aus dem Kiefer wächst ein schwarzer Eberzahn, Hinweis auf die ständige Störung göttlichen Ordnung. Eine schwarze Schlange kriecht aus dem linken Augloch, windet sich um den Hinterkopf und nimmt vorn die Kopfform eines Fuchse an, der einen Zweig mit einem schwarzen Apfel im Maule hält. Gemeint ist die Schlange des Paradieses, in deren Gestalt der Teufel - sich windend - mit der Schläue des Fuchses die Ursünde einleitete.



*Detail am Fusse der Kreuzigungsgruppe*

**Fresko:** Das Retabel des Hochaltars ist eine Illusionsmalerei im Stile des Rokoko. Sie entstand als Fresco auf der Mauerfläche, die durch Schliessung des Mittelfensters entstand. Dabei gelang dem Maler recht gut, Architekturillusionen mit marmornen Säulen, stark profilierten, geraden, gewölbten und gebrochenen Rahmen, Architraven Gesimsen und sonstigen Bekrönungen darzustellen. An den Aussenseiten verspielte Putten. Links hält eine im oberen Teil Pilgerstab und Kalebasse (Wasserflasche aus gehöhltem Kürbis), rechts eine andere ein Zepter als Siegestrophäe in die Höhe. Dargestellt ist die Aptheose eines Heiligen. Der Name des hl. Erasmus ist unter dem Bilde vermerkt. In Wirklichkeit handelt es sich um die Aptheose des hl. Rochus.

Der hl. Rochus (1295 - 1327) zog als Pilger von Montpellier nach Rom. Unterwegs infizierte er sich mit der Pest, er hatte wohl auch Pestkranken geholfen. In seiner Abgeschiedenheit halfen ihm sein Schutzengel und ein Hund, der ihm täglich in einem Körbchen Brot von einem benachbarten Gutshof brachte. Rochus wurde geheilt, fortan als Patron der Pest-, Haut- und Seuchenkranken verehrt. In seine Heimat zurückgekehrt, wurde er verleumdet und ins Gefängnis geworfen.

Auf dem Bilde schwebt Rochus in einem Ordensgewand, bereichert mit dem muschelverzierten Pilgerkragen, der Madonna entgegen, begleitet von den wegweisenden Engeln. Die Madonna hält eine Hand auf ihr Herz, mit der anderen weist sie auf den Heiligen mit zugleich aufnehmender

Gebärde. Schräg über ihr sitzt Christus, seine Wunden zeigend, mit der linken Hand einen Gnadenstrom auf seine Mutter lenkend, der von ihr zum Heiligen weitergeleitet wird. Im unteren Teil des Bildes, fast liegend, ein Engel. Er hält einen Pilgerstab, am linken Handgelenk ein Körbchen, auf seinem rechten Oberschenkel ein Buch oder eine Tasche, deren Riemen über die linke Schulter läuft. Über dem gemalten Rahmen erscheint die Taube des Heiligen Geistes, noch höher, über einer weiteren Bekrönung, Gottvater in einer ovalen Gloriole. Die Zeichen, die auf den hl. Rochus hinweisen, sind ungewöhnlich. Er wird meist darge-



*Das Gemälde hinter der Kreuzigungsgruppe*

stellt in Pilgertracht mit Muscheln, Pilgerstab, Schutzengel und Hund. Oft deutet er auf eine Pestbeule auf dem Oberschenkel. Von der Pilgerkleidung blieb hier nur der lederne Kragen mit Muscheln. (Hans Jakob Breuning von Buchenbach beschrieb in seinem Pilgerbericht von 1579 die Pilgertracht und erwähnte dabei lederne Mäntel, die nur die Schultern bedeckten.) Ferner sind Pilgerstab und Schutzengel da, doch an Stelle des Hundes nur das Körbchen. Ob Buch oder Tasche: beides könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Heilige Botchaften zwischen Städten überbracht hat. Irritierend ist das Ordensgewand des Heiligen, zumal Rochus weder Kleriker noch Mönch war. Doch findet man Hinweise, dass der Heilige von den Franziskanern vereinnahmt wurde, weil er in ihrem Sinne handelte und wohl auch Mitglied des Dritten Ordens war. Die Aptoheose erfolgt in der Todesstunde, in der ein Drittordensmann das Recht hat, die Kutte anzuziehen. Interessant ist das im Barock beliebte Bildmotiv des sich zurücklehrenden Engels, der sich ausruhen kann, weil sein Schützling zu himmlischen Ehren gelangte.

Die Frage bleibt, weshalb an dieser, den Raum beherrschenden Stelle weder St. Jodok noch St. Jakob dargestellt wurden. Man muss wohl dieses Bild im Zusammenhang mit der fast gleichzeitig erfolgten Renovierung der nahe gelegenen Franziskanerkirche sehen. Einer der dort tätigen Freskantente könnte anschliessend in der Jodokkirche tätig geworden sein. Seine Aufgabe nutzte er wohl dazu, für den Franziskanerorden zu werben. Jedenfalls ist die Darstellung des hl. Rochus im Mönchsgewand so ungewöhnlich, dass man bei der Renovierung im 19. Jh. offenbar rätselte, wer der dargestellte Heilige wohl sei. Zuletzt gab man ihm mit "Erasmus" einen falschen Namen.

## **Das Bildprogramm**

Alle Motive des Altarraumes bilden ein einsichtiges Programm für die Pilger. Die bedeutendsten Pilgerpatrone sind zugegen: Jakob, Jodok, Rochus. Die Verehrung des hl. Rochus sollte ihnen Schutz bieten vor ansteckenden Krankheiten. Auch der hl. Dismas, sollte ihnen beistehen, falls sie die Anstrengungen nicht überleben. Jodok und Jakob waren hilfreiche Wegbegleiter und Vorbilder. Die beiden Statuen in der Wandschräge stellen darüber hinaus zwei Verurteilte dar: der eine schuldig, der andere unschuldig – beide heilige Vorbilder. Alle Bilder der Kirche dienen der Hoffnung auf Er-

lösung. So die Wunderlegende des hl. Jakob, die Parabel von den drei Lebenden und den drei Toten, die vierzehn Nothelfer, die Menschlichkeit Christi am Ölberg.

**Die Kreuzigung bildet den eigentlichen Grund christlicher Hoffnung.**

## **Dank für hilfreiche Unterstützung**

Allen, die am Zustandekommen der Schrift beigetragen haben, seien bedankt. Besonderen Dank gilt Herrn J. Schaefer für Texterfassung und Aufbereitung für einen Druck, Jürgen Wilde für die Fotos der Legende vom gehängten Jüngling, Firma Lauterwasser für zur Verfügung gestellte Fotos und meiner Frau Renate.

## **Literatur** Auswahl

Karl Künstle, die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, Freiburg. 1908

Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. u. 16. Jh., Stuttgart, 1933

Vera und Helmut Hell, Die große Wallfahrt des Mittelalters, Tübingen, 1985

oN. (Viktor Mezger ?), Die Jodokkapelle in Überlingen und ihre Wandmalereien, Überlingen, 1937

Dr. Gerda Koberg, versch. Artikel im SÜDKURIER, Konstanz, Überlinger Teil, so auch v. 14.10. 74

- Willy Rotzer, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten,  
Winterthur, 61 ders. Verf. in: Reallexikon der Deutschen  
Kunstgeschichte IV. 1037 ff
- Robert Plötz, Das Mirakel v.d. Pilger, der am Glagen gerettet wurde  
u.den Hühnern, die vom Bratspiess flogen, in: „Sternenweg“  
Zeitschr. d. deutschen Jakobsgesellschaft. Düsseldorf e.V. , Heft  
13, 7. Jahrg., Aachen, 94
- St.-Jakobsgesellschaft Düsseldorf e.V., Die Kalebasse, Solingen  
Aug. 1993
- Ellen-Lore Noack-Heuck, Zum Werk des Konstanzer Bildschnitzers  
Christoph-Daniel Schenck u. seiner Werkstatt, Sonderdruck d.  
Zeitschr. "das münster", XXXII. Jahrg. 1, MÜNCHEN 1970
- Brigitte Lohse, Christoph-Daniel Schenck, ein Konstanzer Meister  
des Barock, Konstanz, 1960
- Wolfgang Bühler, Malerei und Plastik v.d. Romanik bis zum  
Klassizismus, in: Überlingen, Bild einer Stadt  
770 - 1970, Weißenborn , 1970
- Bruno Kadauke, Wandmalerei v. 13. Jh. bis um 1500 in den Regionen  
Neckar-Alb, Ulm-Biberach, Bodensee-Oberschwaben, Reutl..91
- Lexikon f. Theologie u. Kirche, Freiburg 1962
- Stadtmuseum München, Bayerische Frömmigkeit, Ausstellungs-  
katalog München ,60
- Gerhard Elsner, Die Darstellung d. Legende v.d. drei Lebenden u.d.  
drei Toten in Überlinge am Bodensee, in: "das münster", Heft 3,  
München 90
- Gerhard Elsner, Das Wunder vom gehängten Jüngling, in:

“Konradskalender“, Karlsruhe 1981

Gerhard Elsner, Kostbarkeiten der Jodokkirche, in: “Bodenseehefte“,  
Konstanz, 4/80

Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, Düsseldorf/Köln, 1974

Klementine Lipfert, Symbol-Fibel, Kassel 1964

Peter Jensen, Der Ornamentstisch, Berlin 1920

W.R. Zülch, Entstehung des Ohrmuschelstils, Heidelberg 1932

Hanspeter Landolt, Die Deutsche Malerei, das Spätmittelalter,  
Genf, 1968

Stadtarchiv Überlingen, Reutlinger Chroniken, Bd. IX S. 183 f

Bilder (Fotos): Manfred Zander, Überlingen; Hans-Jürgen Wilde  
Heidelberg

## **... über wichtige Ereignisse nach 1980**

In den Jahren um 1980 stellte man fest, dass der Dachstuhl infolge eines undichten Daches gelitten hatte. Einige Binderverbindungen waren angefault, und dadurch wurde ein Schub auf die Aussenwände ausgeübt, der die Wände in der oberen Zone nach aussen drückte.

Deshalb wurde im Jahr 1981 eine Erneuerung des Dachstuhls notwendig und durchgeführt.

Ebenfalls wurde 1981 - 82 die Chorraumschale renoviert.

Am 14. Mai 1995 fiel bei der Schwedenprozession der Klöppel der grossen Glocke beim Leuten herunter. Er war mit einem Lederriemen mit der Glocke verbunden und altersbedingt brüchig geworden. Die örtliche Feu-

erwehr nahm dann die Glocke herunter. Die Firma Schneider in Schonach behob den Schaden und gab ausserdem der Glocke ein neues Joch und neue Halterung. Die Arbeiten umfassten auch Sicherung und Teilsanierung des Glockenreiters aus Sandstein.

Im Jahre 1997 wurde beschlossen, die Aussenfassade, die in einem sehr schlechten Zustand war, gründlich zu renovieren. Gleichzeitig wurde eine in unmittelbarer Nachbarschaft stehender Fachwerkschuppen verkürzt, sodass eine bessere Sicht auf den Chor der kleinen Kapelle möglich wurde.

Es wurde nun die Kapelle\* eingerüstet, um zunächst einmal die Schäden genauer zu untersuchen und zu beurteilen. Ausserdem war es nur so möglich genaue Zeichnungen der Steine anzufertigen, die ausgetauscht werden mussten. Als Steine kamen nur Steine aus Rohrschacher Sandstein infrage. Bis auf wenige Ausnahmen wurden alle Steine schon im Rohrschacher Steinbruch einbaufertig zugehauen und dann mit einem LKW angeliefert.

Um beim Einbau durch evtl herabfallende Steine nicht schon unter eingesetzte Gesimse zu beschädigen,

wurde die obersten Steine zuerst eingesetzt. Ein besonderes Problem stellte sich bei der Restaurierung im Bereich der Sakristei. Hier ging man den Weg, die zu ersetzen den Steine vor Ort zuzuhauen, da nicht vorhersehbar war, wie diese Aufgabe zu bewältigen sei.



*Die eingerüstete Kirche*



*Ein Teil der angelieferten Steine in Folie eingeschweisst*



Nach Vollendung dieser Auswechselarbeiten wurde das gesamte nach Osten liegende Mauerwerk mit einer Quarzschlemmschicht zweimal überzogen. Auf eine Hervorhebung der Mauerwerksfugen wurde verzichtet.

Die Renovierung der Raumschale der Sakristei wurde 2001 beendet.

Die Fotos am Schluß der Ausführungen zeigen den schlechten Zustand des Mauerwerks mit erläuternden Bildunterschriften.

*Bild links zeigt neben den Erneuerungen auch den alten Zustand des Mauerwerks*





*Dieses Foto macht den Aufwand der Instandsetzung deutlich*



*Arbeiten im Bereich der Sakristei, vorher und nachher*



*St. Jodok fertig restauriert*



## Schlußbemerkungen

Gerhard Elsner hatte in mühevoller Arbeit eine Dokumentation über die Jodokkirche erarbeitet; eine genaue Beschreibung über die künstlerische Ausstattung der Jodokkirche mit Fotos und deren Bedeutung.

Als ich erfuhr, dass in der Buchhandlung St. Jodok nebenan nur noch ein Exemplar dieser Arbeit vorhanden war, wurde es mein Anliegen, diese Arbeit zu erfassen, falls diese Unterlagen Schaden nehmen würden. Ich nahm Kontakt mit Herrn Elsner auf, der mich in meinem Vorhaben bereitwillig unterstützte und mir sein Bildmaterial zur Verfügung stellte und weiterhin gab er mir weitere Verbesserungen zu seinem Text an. Wenn unter dem Titel Teil 1 steht, so ist auch ein Teil 2 zu erwarten.

Das Bildmaterial, das mir zur Verfügung stand, hat mir freundlicherweise Herr Gerhard Stier digitalisiert. Somit war es möglich, die Fotos in einem Bildbearbeitungsprogramm, wenn erforderlich, deutlicher zu machen. Dadurch entstand bei einigen Fotos eine leichte, aber unwesentliche Farbverfälschung. Es soll ein Hinweis sein, sich diese Kirche selbst anzuschauen.

Betr. Kirche: mir wurde eine Definition bekannt, wonach ein christliches Gotteshaus dann als Kirche bezeichnet wird, wenn es eine eigene Gemeinde hat. Wenn nicht, ist es eine Kapelle. Das Landesdenkmalamt hat am Eingang eine Hinweistafel angebracht mit dem Titel "St. Jodokuskirche". In den Archiven ist oft von "Capelle" die Rede. Deshalb habe ich mich entschlossen, den Titel "St. Jodok in Überlingen/See" zu wählen.

**Teil 2** beinhaltet ausführliche Nachforschungen in den Archiven: General-Landesarchiv Karlsruhe, Erzbischöfliches Archiv Freiburg, Freiburger Diözesanarchiv und Stadtarchiv Überlingen, die Herr Elsner erarbeitet hat.

Den Laufenden Text des Teil 1 will ich nicht mit zahlreichen Sternchen oder Ziffern stören. Wer also tiefer in die Materie einsteigen möchte, dem wird dies anhand der Hinweise eine Hilfe sein. Es ist noch nicht daran gedacht, Teil 2 drucken zu lassen, da die voraussichtliche Auflage zu gering sein wird. Es ist als pdf-Datei auf der beiliegenden CD gespeichert und kann von jedermann eingesehen oder ausgedruckt werden.

**Renovierung:** wenn in einigen Jahren, wie mir gesagt wurde, die Kirche wieder renoviert wird, halte ich es für gut, mit den heutigen Mitteln der Fotografie die künstlerischen Kostbarkeiten im Zustand vor und nach der Renovierung zu dokumentieren.

Joachim Schaefer November 2009

## Vorbemerkungen

Wie in den "Schlußbemerkungen" von Teil 1 erwähnt, habe ich nun die Texterfassung der umfangreichen Archivarbeiten von Gerhard Elsner beendet.

Ich halte es für sinnvoll, hierfür eine gesondertes Heft zu erstellen. Wer sich intensiver für das Thema der Jodokkirche und sein geistliches und geschichtliches Umfeld interessiert, hat es leichter beim Nachschauen und Vergleichen, wenn er beide Hefte nebeneinander legen kann.

*Ich "rede" hier von Heft. In Wirklichkeit ist es aber nur die Texterfassung auf einer CD. Der Umfang beträgt ..... Seiten. Da vermutlich nur wenige Leser des Teil 1 tiefer in die Materie eindringen wollen, ist es zu aufwändig, diesen Teil drucken zu lassen. Da es sich hier um eine pdf-Datei handelt, kann es jedermann ausdrucken oder sich ausdrucken lassen.*

In diesem Heft ist der Aufbau derselbe wie in Teil 1.

Abweichend von Teil 1 habe ich hier eine größere Schrift gewählt, um die Lesbarkeit zu verbessern.

Die fortlaufende Numerierung habe ich vom Manuskript von Herrn Elsner übernommen und erleichterte mir die Arbeit beim Zuordnen zu den Seiten und Abschnitten.

Einige Merkwürdigkeiten bei den Trennungen sind die Folge eines unzureichenden Silbentrennprogramms, das ich dennoch aktiviert habe