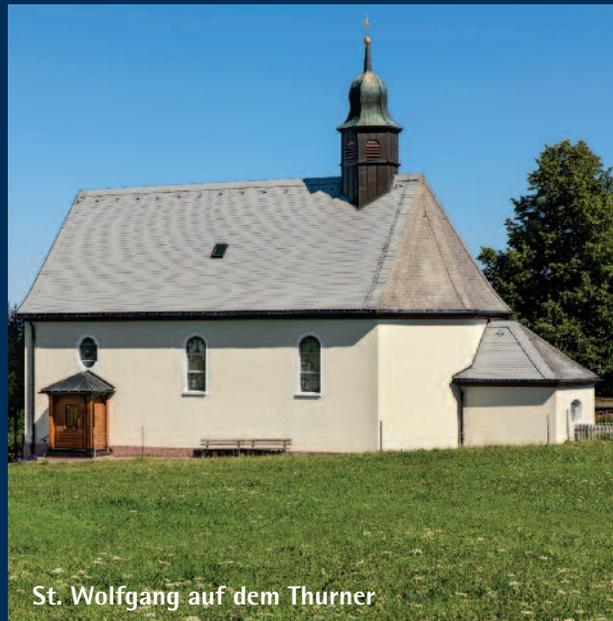
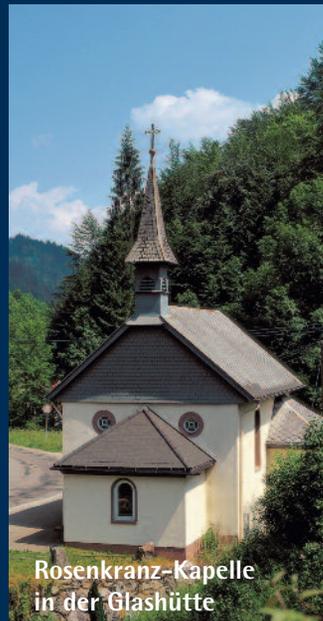




Judas Thaddäus-Kapelle auf dem Ohmen



St. Wolfgang auf dem Thurner



Rosenkranz-Kapelle  
in der Glashütte



St. Märgen  
Hochschwarzwald

Pfarr- und Wallfahrtskirche  
Mariä Himmelfahrt  
und Kapellen

## Zum Geleit

Mit der Gründung des Klosters St. Märgen um 1118 war nicht einfach nur ein neues Kloster der Augustinerchorherren auf einer zwischen Tälern gelegenen Anhöhe des Hochschwarzwaldes entstanden. Da mit der Klostergründung auch neue Grenzziehungen notwendig geworden waren, beschrieben diese nicht nur die neuen Pfarrgrenzen, sondern es wurde damit vor allem ein neuer Ort begründet. Deswegen ergab sich aus dem von den Gründern mitgebrachten Gnadenbild „Maria im Thron“. Für dieses Gnadenbild erbauten sie eine erste kleine Heimstatt als Zelle der Anbetung. Von Anfang an ist deshalb in den Urkunden und Briefen von der „Cella Sanctä Mariä“ die Rede, woraus sich der heutige Ortsname „St. Märgen“ entwickelte. Im Jahre 2018 konnte St. Märgen sein 900-jähriges Jubiläum begehen. Aus diesem freudigen Anlass wurden im Vorfeld neue Nachforschungen zur Geschichte aufgenommen.

Neue Erkenntnisse wurden zutage gefördert und andere Betrachtungspunkte der jahrhundertalten Geschichte St. Märgens wurden wichtig. Mit Prof. Dr. Hans-Otto Mühleisen konnte ein ausgewiesener Kenner der Geschichte der Klöster, Kirchen und Kapellen gewonnen werden. In Text und Bild verantwortet er diesen Kirchenführer unserer Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt sowie der Wallfahrtskapelle auf dem Ohmen und der beiden Kapellen in der Glashütte und auf dem Thurner. Die auffallend hohe Dichte an Hofkapellen in St. Märgen kann in diesem Band nicht bearbeitet werden. Den Lesern dieses Kirchenführers wünsche ich jetzt nicht nur einen Zuwachs an Wissen über unsere Geschichte und deren Hintergründe, sondern auch spirituelle Anregungen für das eigene Glaubensleben.

Pfarrer Klemens Armbruster,  
Leiter der Seelsorgeeinheit  
St. Märgen-St. Peter



Die Wallfahrtsmadonna von St. Märgen

# Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt

(Patrozinium 15. August)

Erzdiözese Freiburg, Landkreis Breisgau-Hochschwarzwald

## Aus der Geschichte des Klosters

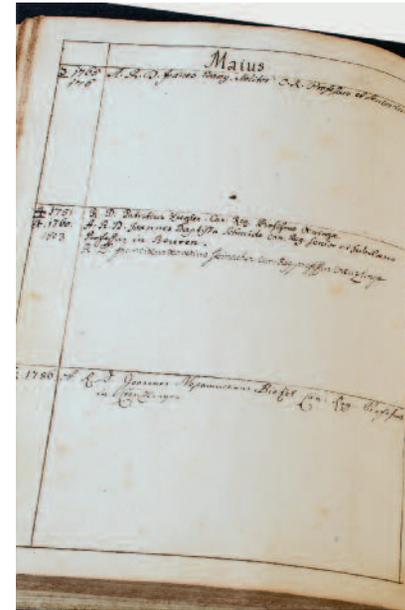
1866, sechzig Jahre nach der Säkularisation, hatte Joseph Bader auf das wechselhafte, oft leidvolle Schicksal des Klosters St. Märgen hingewiesen, das „einem Bergbache zu vergleichen ist, welcher in unge-

regelmäßigem Laufe trübe Wellen wirft, bald reißend dahinstürzt, bald gewaltsam gehemmt stille steht und bis zum Vertrocknen abnimmt“. Dieses dramatische Bild gilt vor allem für die ersten Jahrhunderte seines Bestehens und für die lange Zeit, als in St. Märgen das klösterliche Leben von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, also über etwa 250 Jahre, unterbrochen war. Beim Blick auf seine Geschichte wird man demnach zwei sehr unterschiedliche Perioden wahrnehmen.

Als Zeitpunkt der Gründung durch den Straßburger Dompropst und „Kanzler des Kaisers“ (Heinrich V.) Bruno aus der Familie der Grafen von Wiesneck und Haigerloch geht man vom Jahr 1118 aus, nicht zuletzt, weil er in diesem Jahr auch andernorts als Stifter tätig war und dieses Jahr schon früh als Gründungsdatum angenommen wurde. Genauer wird man nur einen Gründungszeitraum zwischen 1109 und 1121/1122, als St. Märgen erstmals archivalisch belegt ist, benennen können. Durch die Verbindung nach Straßburg kamen neben deutschsprachigen, vielleicht aus Beuron oder Marbach im Elsass, auch Mönche aus dem Stift St. Leo in Toul (Lothringen). Sie brachten die Skulptur einer zeitgenössischen Sitzmadonna mit, die der Neugründung den Namen gibt: Cella Sanctä Mariä, woraus später St. Märjien, St. Meryen, St. Me/ärgen wird. Zu den Um-



Wallfahrtsmadonna, 12. Jahrhundert

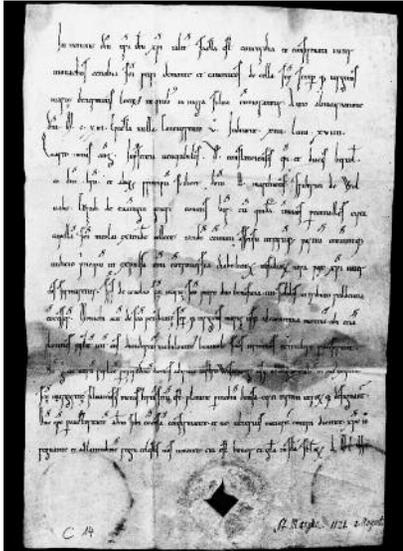


Nekrolog des Chorherrenstifts St. Märgen, angelegt 1715, mit Sterbeeintrag des Gründers Bruno am 6. Mai



ständen der Neugründung gehört sicher der machtpolitische Konflikt des Mittleren Investiturstreits, in dem das nahe, 25 Jahre zuvor hierher verlegte St. Peter mit seinen Zähringern Stiftern auf der päpstlichen Seite stand, während der Straßburger Bischof zur kaiserlichen zählte. Es mögen aber mehr Motive regionaler Art gewesen sein, z. B. eine geistliche Stätte für eine im Aufbau befindliche Adelherrschaft zu schaffen oder aber neuen Lebensraum und Ersatz für die von den Zähringern zerstörte Burg Wiesneck. Vielleicht war es der Zeitdruck, möglichst bald mit einer eigenen Stiftung dem Zähringer Herrschaftsgebiet Grenzen zu setzen, der bei der Vorbereitung der Klostergründung weniger Sorgfalt bei der Auswahl eines Ordens und we-

nig Rücksicht auf die Bedürfnisse eines Konvents zuließ. So schickte man auf diese noch namenlose Schwarzwälder Hochebene – später erst St. Märgen genannt – eine sprachlich und kulturell gemischte, zudem schlecht begüterte Gruppe, die für ein Leben auf dem rauen Schwarzwald offenkundig nicht vorbereitet war. Das früheste bekannte Dokument St. Märgens von 1120/1121, drei Jahre nach der Gründung, ist die flehentliche Bitte seines Vorstehers D. an Bischof Ulrich von Konstanz, das Kloster dem Abt von St. Peter zu unterstellen: „Wegen der verschiedenen Sprachen und der bereits erfolgten Flucht einiger Brüder sind unsere Landsleute erschreckt und wollen nicht mehr zu uns kommen. Aus dem gleichen Grund fürchten sich die



Älteste Urkunde von St. Märgen 1121, vermutlich rückdatiert von 1136

Fremden und Einheimischen gegenseitig vor einander.“ Etwa gleichzeitig kündigt D. in Metz an, dass er die Kanoniker nach Toul zurückschicken werde, „da die Mittel des Klosters zu gering und nach dem Tode einiger Brüder andere wegen Verschiedenheit der Sprache und Sitte fortgelaufen sind.“ Bischof Ulrich, selbst Augustinerchorherr, kam der Bitte nur insoweit nach, als er die Franzosen zurückschickte, dafür aber das Kloster durch Hinzuziehung deutscher Chorherren festigte. Auch er wollte keine der Bastionen seines Ordens aufgeben. Insofern war er auch direkt beteiligt, als 1121 ein – 1136 vermutlich rückdatierter – Vertrag geschlossen wurde, der eine Ausdehnung der Augustiner auf der Strecke zwischen der zerstörten Burg Wiesneck und Waldkirch bis auf die Bergeshöhen festlegte.

Nachdem der Bestand des Klosters mit bischöflicher Hilfe und dank päpstlicher Bestätigungen über die Anfangsschwierigkeiten hinaus gesichert war, wurde „das Joch der Advokatie“ erneut zu einer die Existenz bedrohenden Situation. Nach den Wiesneckern hatten mehrere Familien des Freiburger Stadtadels (Turner, Schnewelin, Blumeneck) die Vogtei zu anderen als zu Schutzzwecken übernommen. Sie beuteten das Kloster aus und unterdrückten es bis hin zur Gefangennahme und Ermordung widerständiger Äbte. Dass einer der Äbte auch von Mitgliedern des Konvents umgebracht wurde, ist ein Indiz für die Fortdauer auch der inneren Schwierigkeiten. Nach vergeblichen Versuchen, sich vor einem Gericht, das mit Verwandten des Vogtes besetzt war, Recht zu verschaffen, verließ der Konvent um 1320 das Kloster und zog bettelnd durchs Land. In dieser äußersten Not versuchte der Abt von St. Peter, den Nachbarn zu helfen. In einem dramatischen Brief wandte er sich an Papst Johannes XXII. und beschrieb das Elend des verlassenen Klosters, das „in Gottes Auge eine Schande“ sei. (Der Brief mit Siegel des st.-petrischen Abtes ist von W. Müller 1969 noch für „das St. Märgen Archiv“ nachgewiesen, derzeit jedoch nicht auffindbar.) Welchen Anteil das Schreiben an der Restitution St. Märgens hatte, ist nicht belegbar. Jedenfalls konnten die Chorherren 1322 mithilfe des st.-petrischen Abtes Gottfried in ihr Kloster zurückkehren und zunächst wieder ein Gut erwerben. Die Unterdrückungen gingen jedoch weiter und selbst die dafür ausgesprochene Exkommunikation eines Schnewelins 1345 brachte keine Entlastung. Obwohl auch St. Märgen seine politische Situation durch Unterstellung unter das Haus Habsburg und den Erwerb des

Freiburger Bürgerrechts zu verbessern suchte, gelangte das Kloster um 1370 in solche Existenznöte, dass es die Selbstständigkeit aufgab und eine Union mit dem Freiburger Chorherrenstift Allerheiligen einging. Trotz der günstigeren rechtlichen Situation – die Blumenecker Mörder wurden geächtet, weil der Abt Freiburger Bürger war – wurde die ökonomische Situation so trostlos, dass man im 15. Jahrhundert mehrfach niemand fand, der bereit war, als Abt die Verantwortung für das Kloster zu übernehmen. 1461 schließlich verkaufte der gerade vier Monate im Amt befindliche Abt Johannes Fähr mit Genehmigung des Konstanzer Bischofs das gesamte Gründungsgut (1000 ha Wald, 80 Bauernhöfe und ca. 90 Erblehen) mit Ausnahme der Kirche und des dortigen Zehnten an die Stadt Freiburg. Diese nutzte die Schwäche St. Märgens, besiegelte dessen Ende als Abtei und erwarb dadurch für „sich so etwas wie ein Territorium“. Dem Verkauf folgten jahrelange Auseinandersetzungen zwischen Kloster und Stadt, die die vereinbarte Kaufsumme von 4800 fl. nur zu einem geringen Teil ausbezahlen, den großen Rest vorgeblich zur Begleichung St. Märgener Schulden verwenden wollte – ohne dem Kloster einen Nachweis der Schuldablösung zu geben. Damit endete in St. Märgen der erste Teil seiner Klostergeschichte. Die Gründung St. Märgens war Ausdruck temporärer politischer Macht, jedoch nicht unverzichtbarer Teil einer auf Dauer angelegten politischen Herrschaft gewesen. Der Straßburger Propst und der Konstanzer Bischof waren zwar zunächst nahe genug, um sich bei spektakulären Kontroversen als Anwälte ihres Klosters zu präsentieren. Dies bedeutete jedoch nur ein punktuell und vor allem ein auf kaum zehn Jahre begrenztes



Konventssiegel 1335, Bruno weiht seine Stiftung der Gottesmutter

Patronat. Es fehlte der Schutz einer mächtigen Fürstenfamilie, sodass regionaler und städtischer Kleinadel, letztlich die Stadt Freiburg selbst die durch die Gründungsumstände bedingten politischen und ökonomischen Schwächen des Klosters ausnutzten und so dessen – vorläufiges – Ende als Kloster herbeiführten. Obwohl man im 16. Jahrhundert in den Kanzleien nur noch den Titel eines „Abtes von Allerheiligen“ führte, blieb bei den Freiburger Augustinern der Gedanke an eine Rückkehr an den Ursprungsort wach. Nicht zufällig hatte man versucht, von der Stadt wenigstens für den dortigen Meierhof eine Art Rückkaufsrecht eingeräumt zu bekommen. In den 1520er-Jahren war dieser auch für kurze Zeit wieder im Besitz des Klosters. Das Freiburger Exil brachte die Augustiner immer näher an die vollständige Aufgabe nicht nur ihres Freiburger Klosters, sondern auch an die Aufgabe ihres Klosters in St. Märgen – die Abtswürde



Steintafel unter der Empore: »*Cella Sanctae mariae heiß ich warlich / Im 1430 Jar verbrun ich schandtlich / Mitt Gloggen, Orglen, Kelch, Bücher und allen Dingen / Haben mir seydhher nit mögen widerbringen / Abbt Ehrhart Rotenkopf hat mich gebauen zwar / Im 1493 Jar zur Ehre Gottes und Mariae firwahr.*«

galt dort seit 1546 als erloschen. Bisweilen lebten in Allerheiligen nur noch ein oder zwei Chorherren, einmal brauchte man einen Murbacher Benediktiner als Verwalter und Ende des 17. Jahrhunderts versuchte man, die kleine Gemeinschaft endgültig aufzuheben. Trotz allem: 1699 gelang der Rückkauf des St. Märgener Meierhofes, dessen Bewirtschaftung die ökonomische Grundlage für ein späteres Kloster am ursprünglichen Ort werden sollte. Als dort dann 1704 die Kirche abbrannte, wurde der Propst auf bischöfliches Drängen von den Bürgern St. Märgens vor die Alternative gestellt, entweder die Kirche für die Pfarrseelsorge wiederaufzubauen oder auf den dortigen Zehnten zu verzichten – und damit wohl St. Märgen endgültig aufzugeben. Mit der Entscheidung zum Neubau 1715 unter dem 1713 gewählten Propst Andreas Dilger, den man deswegen auch den zweiten Gründer nennt, beginnt daher

eine nochmals knapp hundertjährige Geschichte des Klosters St. Märgen. Im Vordergrund standen bei Andreas Dilger und seinem Nachfolger Peter Glunk, dem einzigen im 18. Jahrhundert aus dem Schwarzwald stammenden Abt, zum einen die umfangreichen Bautätigkeiten an Kirche und Klostergebäuden, zum anderen aber die Wiederherstellung der vollen Abtswürde. Gleichzeitig erschienen über den Jahren ihres Abbatiats und vermehrt noch über denen ihres Nachfolgers Michael Fritz wie ein Menetekel die Verbote der Klosteraufhebung. Als Propst Dilger sich mit seinem Wappen und den Insignien eines Abtes über dem Portal der von ihm errichteten Klosterkirche verewigen ließ, war er formal noch nicht berechtigt, diese zu tragen. Die Notwendigkeit rechtlicher und ökonomischer Unterstützung ist ein Hinweis auf auch in der Neugründung fortwährende strukturelle Schwächen. Während Konflikte mit dem Nachbarkloster St. Peter meist schnell gelöst werden konnten, berichten die Tagebücher von Dilger und Glunk immer wieder von massiven konventsinternen Problemen. Für Glunk war eines der wichtigsten Anliegen, endlich die

fehlende Abtswürde zu erlangen. Erst zweieinhalb Jahre nach der Wahl erhielt er – zur Kostenersparnis in Beuron – die Abtsweihe. Freilich gehörte er damit noch immer nicht zum Prälatenstand. Das erreichte erst sein Nachfolger 1770. Obwohl sich in den nächsten Jahrzehnten die Verbote der Säkularisation verstärkt zeigten, war die Amtszeit des dritten Abtes im 18. Jahrhundert, Michael Fritz, beginnend mit seiner Wahl 1766 nochmals eine Zeit klösterlicher Stabilität. Das ihm übertragene Amt des Direktors der Theologischen Fakultät der Universität Freiburg spricht für sein Ansehen. Freilich kam mit den zunehmenden steuerlichen Belastungen und den politischen Eingriffen in das Leben der Klöster, wie Aufnahmestopp und Heraussetzung des Professalters, auch deren Solidarität untereinander auf den Prüfstand. Wie sein Vorgänger ließ sich auch Fritz zur Kostenersparnis nicht im eigenen Haus weihen, sondern reiste hierzu nach Meersburg, wo Eminenz allerdings gerade auf der Jagd war und dabei nicht gestört werden wollte. Endlich, nach sieben Tagen, erfolgte die Weihe im Reichsstift Creuzlingen. Erst ein Dreivierteljahr später erfolgte

die Anerkennung durch Wien. All dies waren schon Anzeichen einer grundsätzlichen Schwäche der Klöster, in der sie auch von bischöflicher Seite keine Unterstützung hatten und die die Fürstenhäuser als Paladine Napoleons Anfang des 19. Jahrhunderts zu deren Aufhebung nutzten. Mit dem letzten Abt des Klosters, Joseph Kurz, hatte man zudem 1797 einen Vorsteher gewählt, der sein Haus immer wieder auch für längere Zeit verlassen hat. „Nur Domestiken seien noch geblieben.“ Aus Sicht des letzten Abtes von St. Peter gehörte er zu den „2 Prälaten, von denen man weiß, daß sie die Auflösung der Stifte wünschen“. Das letzte Pontifikalamt am 12. Oktober 1806, dem Festtag zur Erinnerung an die Rückführung des Gnadenbildes nach St. Märgen, hielt nicht zufällig der st.-petrische Abt Ignaz Speckle. Die Klostersgeschichte St. Märgen kam so zum zweiten Mal an ein Ende, hier ohne Hoffnung auf eine künftige Wiederherstellung. Der Versuch im 19. Jahrhundert, erneut eine klösterliche Gemeinschaft anzusetzen, blieb ebenso erfolglos wie letztlich auch die Jahre von 1995 bis 2011, in denen der Paulinerorden ansässig war.



St. Märgen mit Blick zum Feldberg

## Zur Bau- und Kunstgeschichte des Klosters

Die Baugeschichte von Kirche und Kloster ist ein Spiegelbild einer Historie, zu der insgesamt fünf Brandkatastrophen gehören. Vom Gründungsbau der Kirche aus dem frühen 12. Jahrhundert gibt es keine schriftlichen Überlieferungen. Es dürfte auf der Stelle der heutigen Kirche, nur kürzer und schmaler, nach den damaligen Gewohnheiten ein einschiffiger Bau mit gestetem Chor und möglicherweise einem seitlichen Campanile gewesen sein. Auf einem Sockelbild in der Äbtogalerie von St. Peter, auf dem nach ihrem Umherirren von der Heimkehr der Mönche um 1324 erzählt wird, ist dieser Kirchentypus noch zu erkennen. Zwar stammt dieses Bild erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; da jedoch bis zur barocken Kirche des frühen 18. Jahrhunderts die Ursprungskirche nach den Bränden von 1284, 1430 und 1560 jeweils weitgehend von den alten Mauern wieder rekonstruiert wurde, könnte die Kirche der ersten 500 Jahre derjenigen auf dem st.-petrischen



Rückkehr der vertriebenen Chorherren in ihr Kloster 1322, aus der Äbtogalerie St. Peter 1752, (wohl älteste Ansicht der Abtei)



Gotisches Maßwerk aus der mittelalterlichen Kirche

Bild ziemlich ähnlich gewesen sein. Man nimmt an, dass es ein solider Bau aus Anatexitstein war, der am Ohmen zur Verfügung stand. Während des spanischen Erbfolgekriegs, als französische Truppen marodierend durch die Gegend zogen, gingen am 5. Juni 1704 Kirche und Kloster so in Flammen auf, dass eine Rekonstruktion in den alten Mauern und Formen nicht mehr infrage kam. Das Tagebuch des st.-petrischen Abtes Maurus Höss vermerkt, dass „Mangelnde Vorsicht der Pfarrmagd“ der Auslöser gewesen sei, es mögen aber auch Soldaten gewesen sein, die die ziemlich desolate Kirche angezündet haben. Zwar hätten Langhaus und Turm nochmals repariert werden können, nur der Chor hätte neu gebaut werden müssen. Während es bereits ein Jahr danach eine Johanneskapelle als Notkirche gab, gab es über Reparatur oder Neubau zwischen Kloster, Gemeinde und bischöflichem Stuhl ein zehnjähriges Ringen. Initiative und Durchsetzungsvermögen von Propst Andreas Dilger führten dann 1715 zum vollständigen Ab-

riss und zur Planung einer größeren, nunmehr zweitürmigen Kirche, wozu bereits auch eine mögliche spätere Gestaltung des Klosters gehörte. Diese Entscheidung zeigte etwas vom Willen zu einem Neuanfang klösterlichen Lebens.

Den ersten Baumeister, den Maurer Christof Winkler, hatte Dilger wegen Unfähigkeit bereits nach vier Monaten im August 1715 wieder entlassen. Als dieser jedoch im folgenden Frühjahr wieder auftauchte und weiterbauen wollte, war der Bautrupps seines Nachfolgers bereits an der Arbeit. Mit einem der Gutachter über die misslungenen Fundamente, dem in der Region erfahrenen Baumeister Johannes Mathies, hatte Dilger schon im September 1715 ei-

nen neuen Bauvertrag abgeschlossen. Mit ihm erreichte er, dass ab Herbst 1716 der neue Chor mit einer Wetterwand abgeschlossen als Ersatzkirche genutzt werden konnte. Die Folge des Konflikts mit Winkler war ein mehrmonatiger, in Sachen Baumängel fast klassischer Prozess.

Im Laufe des Jahres 1717 entstand der Rohbau des Langhauses mit einer Holzdecke bis hin zum Frontispizium. Die Geldsorgen des Propstes bedingten, dass der Baumeister teilweise mit Schuldscheinen bezahlt werden musste. Nach finanziell bedingten Verzögerungen 1718 konnte die Kirche im folgenden Jahr insgesamt zur Benutzung geöffnet werden. Die Einsetzung des Baumeisters Mathies 1721 als



Idealplan des Chorherrenstifts, Baumeister Johannes Mathies um 1715



Abt Andreas Dilger (1713–1736), im Hintergrund das Kloster St. Märgen (Franz Dietrich Kraus, 1721)



Abt Andreas Dilger (angenommen), aus dem Augustinus-Altar von Joseph Fiertmayer



Abt Peter Glunk (1736–1766) angenommen als Augustiner-Chorherr im Prälentzimmer von Whyl



Abt Michael Fritz (1766–1797) (Simon Göser um 1770)

Verwalter des Meierhofs mit einem festen Gehalt war ein kluger Schachzug, um diesen auch bei weiteren Zahlungsschwierigkeiten am Ort halten zu können. Die Ausstattung der Kirche war zunächst provisorisch, erfuhr jedoch einen ersten Höhepunkt, als am 10. Oktober 1723 die Wallfahrtsmadonna nach St. Märgen zurückgebracht und nach einer kurzen Präsentation in der Kirche zunächst im Zimmer des Abtes aufgestellt wurde. Im April 1725 wurde die Kirche mit sechs zunächst provisorischen Altären vom Konstanzer Weihbischof von Sirgenstein konsekriert. Die endgültige Ausstattung sollte sich nach ersten Plänen von 1729 dann ab 1732 über zwanzig Jahre lang hinziehen. Nachdem die Stuckrahmen vorbereitet waren, konn-

te der junge Jesuitenbruder Joseph Fiertmayer, Schüler und Geselle von Cosmas Damian Asam, ab Juni 1733 in nur vier Monaten die Deckenbilder ausführen. Dilger erwähnt neben dem „kunstreichen Frescogemälde“ besonders lobend den im Vergleich mit anderen Malern ungewöhnlich günstigen Lohn von Br. Josephus. Im Sommer 1735 fertigte Fiertmayer dann für 150 fl. die drei Altarblätter, von denen das rechte Seitenaltares erhalten ist, da es nach der späteren Umwidmung des Altares in einen Herz-Jesu-Altar den Brand von 1907 auf dem Speicher des Pfarrhauses überstand. Nach dem Tod von Abt Dilger im März 1736 stoppte sein Nachfolger Petrus Glunk angesichts der festgestellten finanziellen Situation alle

nicht bereits vertraglich festgelegten Ausstattungsprojekten. Insofern war es ein Glücksfall gewesen, dass Dilger noch im August 1735 den Bildhauer Matthias Faller (1707–1791) als Laienbruder Floridus ins Kloster aufgenommen hatte, obwohl rechtlich nicht klar war, ob St. Märgen zur Aufnahme von Brüdern berechtigt war. Damit aber war nun ein hochbegabter Künstler Mitglied des Konvents, sodass die weitere Ausstattung der Altäre vorangetrieben werden konnte, ohne die Finanzen des Klosters zu belasten. In den ein- und einviertel Jahren seines offiziellen Klosteraufenthalts schuf er für die Pfarrkirche Gnaden-, Kreuz- und Josephsaltar, die Altäre in der Ohmenkapelle, die Kreuzwegstationen zum Ohmenberg und wahrscheinlich auch

schon die Kanzel. Für den Gnadenaltar hatte er als Alternative zur Lösung aus der Zeit nach 1723 ein eindrucksvolles Modell hergestellt. Nachdem Faller 1737 aus dem Orden ausgetreten war, band ihn Abt Glunk spätestens im Sommer 1741 als persönlichen Kammerdiener wieder an das Kloster, wobei er ihm ausreichend Spielraum für seine künstlerischen Ambitionen ließ. Zwei Jahre später machte sich Matthias Faller auf dem elterlichen Oberfallengrundhof selbstständig, bis er 1751 für zwanzig Jahre nach St. Peter übersiedelte, wo er mit seinen Arbeiten ebenfalls das Gesicht der Kirche mitprägte. Die Ausstattung der Kirche zog sich angesichts der knappen finanziellen Mittel bis in die 1750er-Jahre hin. 1743 waren die Neben-



Historische Aufnahme (vor 1904) des Chors der Klosterkirche mit dem Kreuzaltar (nach dem Brand von 1907 nicht wieder aufgebaut), die Kreuzigungsgruppe von Matthias Faller (heute an der linken Seite des Chores), links der ehemalige Abtssitz

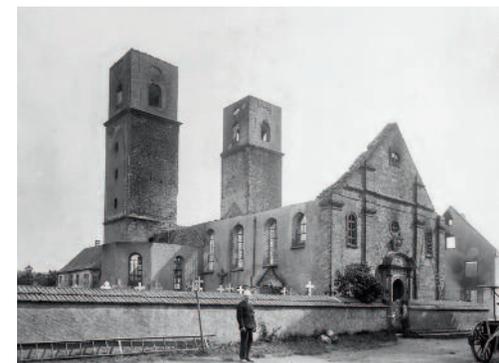
altäre durch eine Stiftung fertiggestellt worden und 1752 erhielt auch der Hochaltar mit dem schon seit zwanzig Jahren

vorhandenen Bild „Mariä Himmelfahrt“ seine endgültige Fassung. Nachdem 1749 ein schönes Geläut in den Turm gekommen war, war mit den Faldistorien (Abt- und Zelebrantensitz) von Matthias Faller 1753 die bald 40-jährige Baugeschichte der Kirche abgeschlossen. Thematisch umgewidmet wurden wenig später die beiden Seitenaltäre. Der linke, zunächst vom Bild her ein Annenaltar, war 1746 mit einer Figur von Faller zum Altar der damals beliebten Rosenkranzbruderschaften geworden. Im rechten Seitenaltar, der später zum Herz-Jesu-Altar wurde, tauschte man das Altarbild mit dem hlg. Augustinus gegen eine Ansicht der hlg. Maria Margareta Alacoque in der Verehrung des Herzens Jesu aus. Der abschließende Schritt der Ausstattung war die kostbare, 1776/1777 von

Johann Andreas Silbermann (Straßburg) gebaute Orgel, für die der inzwischen 70-jährige Matthias Faller als letzte Arbeit zusammen mit seinem Sohn wohl einen besonderen Prospekt geschaffen hatte. Hier war er durch die Entscheidung von Abt Fritz gegenüber dem von Silbermann empfohlenen Josef Hör zum Zuge gekommen. Dessen Bevorzugung in St. Peter um 1770 mag der Grund für Fallers Rückkehr nach

St. Märgen gewesen sein. In der Zusammenschau wird man feststellen, dass die drei Äbte des 18. Jahrhunderts, Dilger, Glunk und Fritz, jeder auf seine Weise einfallreich und engagiert dazu beigetragen haben, dass trotz der durchgängigen finanziellen Probleme wenige Jahrzehnte vor der Aufhebung des Klosters ein insgesamt qualitätvoller barocker Kirchenbau möglich wurde, dessen Eindruck im Innern wesentlich durch die Arbeiten von Matthias Faller bestimmt wurde.

Am Beginn des 20. Jahrhunderts berichten die Akten von einem verwahten Zustand der Pfarrkirche, sodass eine umfassende Renovierung vorgesehen war. Dazu kam es jedoch nicht mehr. Am 12. September 1907 wurde die Kirche durch einen Blitzeinschlag ein Raub der Flammen. Pfarrer Adolf Albicker, dessen Antrag auf Einbau eines Blitzableiters 1901 vom Katholischen Stiftungsrat wegen „übelverständener Sparsamkeit“ abgelehnt worden war, meldete am nächsten Morgen per „Telegraphie“ an Exzellenz, Erzbischof Thomas Nörber, nach Freiburg: „Gestern Abend durch Blitz herrliche Kirche samt mehreren Häusern gänzlich abgebrannt“. Ihm selbst wurde vonseiten des Katholischen Oberstiftungsrats noch vorgehalten, dass er die Ablehnung nicht dorthin gemeldet hatte, da man ansonsten den Einbau von Karlsruhe aus angeordnet hätte. Verbrannt ist dabei auch die Bibliothek in einem Nebenbau über der Sakristei, deren Katalog Engelbert Krebs erst wenige Jahre zuvor erstellt hatte. Gerettet wurden unter großem Einsatz der Bevölkerung die beweglichen Skulpturen von Matthias Faller und im letzten Moment vor dem Einsturz der Decke vom Mesner Josef Goldschmidt auch die Wallfahrtsmadonna. In den Tagen und Wochen danach waren sich alle Betei-



Die Ruine der Kirche nach dem Brand vom 12. September 1907, Fassade und Teile der Wände wurden in den Neubau integriert

ligten einig, dass so schnell als möglich, und zwar genau nach dem Vorbild der zerstörten, die Kirche wiederaufgebaut werden sollte. Dass die kommenden Entscheidungen ein komplexer Prozess waren, liegt darin begründet, dass ständig mindestens fünf verschiedene Institutionen mit unterschiedlichen Interessen daran beteiligt waren: die Pfarrgemeinde mit dem Stiftungsrat, die politische Gemeinde, das Erzbischöfliche Bauamt, das Erzbischöfliche Ordinariat und der Katholische Oberstiftungsrat. Dazu kamen Pfarrer Albicker, der mit Leidenschaft den Wiederaufbau betrieb, und Prof. Sauer als Großherzoglicher Konservator der kirchlichen Denkmäler. Bereits am 14. September war der Chef des Bauamtes Raymund Jeblinger in St. Märgen und Dokumente aus den Wochen danach belegen, dass er sich als Liebhaber alter Stile für eine originalgetreue Rekonstruktion der barocken Kirche unter Verwendung der erhalten gebliebenen Fassade und der Reparatur der noch vorhandenen Mauern am Chor und Langhaus einsetzte. Sein Amt machte sich dafür auf die



Die V. Station des Kreuzwegs von Waldemar Kolmsperger (vor 1915), Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen, am Sesel des Simon erkennt man, dass der Wiener Kreuzweg von Josef von Führich hier als frei interpretierte Vorlage diente

Suche nach historischen Fotoaufnahmen. Es war auch der Wunsch des Großherzogs, dass die Kirche in ihrem ursprünglichen Bestand erneuert werde. Sein Zuschuss von 2500 Mk. kam aus dem Heiligenfonds in Forbach, den größten Beitrag brachte der Nachlass des Klosterschneiders mit über 50.000 Mk. Durch die laufende Aufbietung von zehn Maurergesellen und den freiwilligen Einsatz von täglich etwa zwanzig Zimmerleuten konnte, durch günstiges Wetter bedingt, bereits am 9. November Richtfest gehalten werden

und Pfarrer Albicker durfte am 18. Dezember eine vorläufige Benediktion vornehmen, um den Bau an Weihnachten als „Notkirche“ verwenden zu können. Die endgültige Konsekration der neuen Altäre durch den in St. Märgen bekannten Weihbischof Friedrich Justus Knecht erfolgte erst sechs Jahre später am 6. Juli 1913. Eine erneute Kirchweihe war nach Auskunft des Ordinariats nicht notwendig, da an den beim Brand stehen gebliebenen Mauern der alten Kirche nichts geändert worden war, sodass diese noch ihren alten Be-

stand der Konsekration hatten. Man wird daher die Weihe der heutigen Kirche in das Jahr 1725 datieren dürfen. Da sich 1908 herausstellte, dass weder ein Rechner noch der Stiftungsrat ein Geldtagebuch über Einnahmen und Ausgaben geführt hatte, stockte die Ausstattung, da zunächst keine weitere Vergabe von Arbeiten erfolgen durfte. Nachdem der zur Kontrolle angereiste Beamte jedoch sogar Überschüsse feststellte, konnten die Altäre in Auftrag gegeben werden. Bereits an Dreikönig 1909 konnten größtenteils durch Stiftungen die sechs neuen Glocken geweiht werden, die Albicker dann im I. Weltkrieg zweimal vor der Beschlagnahme mit dem Argument retten konnte, dass sie doch erst so kurz in den Türmen hingen. Im Dezember 1941 mussten sie dann zusammen mit den Prospekt Pfeifen der Orgel zum Einschmelzen abgegeben werden.

Ein von Jeblinger, Albicker und Bürgermeister Rombach unterzeichnetes Protokoll vom 22. Juni 1909 legte fest: 1. Haupt- und Seitenaltäre sind in Form und Farbe wieder zu erstellen wie vor dem Brand; erhaltene Fragmente werden wiederverwendet: Bildhauer Weissburger u. Kubanek (Freiburg), die Maler Endres und Feuerstein sollen Verträge bekommen. 2. Gnadenkapelle wie nach der letzten erhaltenen Fotografie. 3. „Bei allen an den Altären anzubringenden Engeln ist die Nacktheit durch Kleider zu verdecken.“ Die Freiburger Bildhauer und Stuckateure Weissburger und Kubanek rekonstruierten die Reliefs der zwölf Apostel an den Wänden von Chor und Langhaus, die Stuckarbeiten an den Decken sowie die fünf Altäre: Hauptaltar, den Rosenkranz- und den Herz-Jesu-Altar jeweils am Choreingang sowie den Gnadenaltar und den Josephsaltar in den seitlichen Kapellen. Dabei wurden die gerette-

ten Fallerfiguren wieder aufgestellt. Am Marienaltar ergänzte Kubanek die beiden großen Fallerengel mit einer Reihe kleinerer Putten. Der 1877 in Graz geborene Bildhauer Ludwig Kubanek ist in Freiburg mit zahlreichen und auffallenden Arbeiten wie etwa den Skulpturen an der Ochsenbrücke oder am Theater vertreten. 1910 signierte Feuerstein das Hochaltarbild mit dem Thema Mariä Himmelfahrt, das er in seinem, den Nazarenern nahen Stil interpretierte. Der aus dem elsässischen Barr stammende Carl Martin von Feuerstein (1856–1931) wirkte ab 1898 als Professor für religiöse Malerei an der Akademie für Bildende Künste in München. Er erlangte als später Repräsentant der Nazarener mit Einflüssen aus Jugendstil und Impressionismus bereits zu Lebzeiten große Anerkennung. Er selbst nannte sich einen „religiösen Historienmaler“, der auch durch seine Schüler maßgeblichen Einfluss auf die christliche Kunst des frühen 20. Jahrhunderts hatte. Von Feuerstein stammen auch die Oberblätter der Seitenaltäre sowie die beiden Marienbilder über den Eingängen zu den Seitenkapellen. Das Bild des linken Seitenaltares mit dem Thema der Huldigung der Weisen aus dem Morgenland übertrug man im selben Jahr dem ebenfalls an der Münchener Akademie lehrenden Gabriel von Hackl.

Das Aussehen der gesamten Kirche Mariä Himmelfahrt wurde letztlich entscheidend mitbestimmt durch die Deckenbilder in Chor, Langhaus und Seitenkapellen sowie die Wandbilder im Chor und der Gnadenkapelle von Prof. Waldemar Kolmsperger d. Ä. (1858–1943). Im Unterschied zu Feuerstein gilt Kolmsperger als der letzte große Maler des Barock, der sich in bayerischen Kirchen durch zahlreiche Restaurierungen und viele eigene Arbeiten vor allem zu Ma-



Detail aus der Langhausdecke vor dem Brand von 1907; dieses emblematische Thema findet sich in der Bilderwelt der späteren Kirche nicht mehr

rienthemen einen guten Namen gemacht hatte. Berühmte Werke von ihm finden sich auch in den Schlössern Hohenschwangau und Neuschwanstein. Die Entscheidung für Kolmsperger war nicht leichtgefallen, weil unter anderem von den beiden Künstlern der Seitenaltarblätter, Feuerstein und Hackl, sehr viel günstigere Kosten in Voranschlag gebracht worden waren. Wahrscheinlich hat das Votum von Jeblinger den Ausschlag gegeben, der meinte, dass man zwar auch die Preisgünstigeren nehmen könne, aber Kolmsperger für die vorgesehenen Arbeiten der Bessere sei, nicht zuletzt wohl, weil er im Sinne der barocken Rekonstruktion malte, während die beiden anderen eher dem zeitgenössischen Stil verbunden waren. So erhielt er unter Genehmigung des Oberstiftungsrats mit genauer Angabe der Bildinhalte am 16. Juni 1911 den Vertrag mit dem Bauamt und dem Kirchen- und Pfarrhausbaufonds St. Märgen zur Ausmalung der Kirche nach den von ihm vorgelegten

Skizzen. Die Arbeit an den insgesamt 38 Darstellungen sollte für eine Gesamtsumme von 16.000 Mk. am 1. Juli beginnen, die Bilder im Langhaus mussten bis zum 15. August 1912, die Bilder in den Seitenkapellen bis 30. September 1912 fertig sein. 1914/1915 schuf Kolmsperger dann auch den qualitativ in barocker Manier gehaltenen Kreuzweg. Dass dieser von den oberen Behörden

nicht genehmigt war, stellte sich heraus, als Pfarrer Albicker am 11. März den Antrag auf Genehmigung von dessen Weihe stellte. Ohne Genehmigung wurde 1929 auch eine elektrische Heizung eingebaut, was herauskam, als die Zeitung über die nun „mollige Wärme“ in der Kirche berichtete.

Zwischenzeitlich war es ab Ende 1912 zu einer heftigen, etwa einjährigen Auseinandersetzung um den Einbau von gestifteten farbigen Chorfenstern gekommen. Das Bauamt hatte erklärt, dass in der Barockkirche keine gemalten Fenster zur Verwendung kommen sollten, und auch Kolmsperger hatte sich nach Vollendung seines Auftrags in Kenntnis der Entwürfe ausdrücklich gegen den Einbau stilfremder Fenster gewehrt. Diese waren jedoch irgendwann bereits hergestellt worden, ohne dass ein Auftrag nachgewiesen werden konnte. Die Überlegung, die bunten Fenster stattdessen in die Thurner- oder Ohmenkapelle einzubauen, scheiterte an ihrer Größe. Um den bereits begonnenen Rechtsstreit nicht eskalieren zu lassen, fand man die Formulierung, dass die seit fünf Jahren vorhandenen Fenster hässlich seien, die neuen trotz stilistischer Mängel der Gesamteindruck doch nicht in dem

Maße beeinträchtigten wie befürchtet und man deswegen geneigt sei, dem Ansinnen auf Einbau nachzugeben, was denn am 24. Dezember 1913 auch geschah. Als dann im Jahr darauf auch die Stiftung von bunten Fenstern im Langhaus angekündigt wurde, schaltete man zudem Prof. Sauer ein, der am 14. November 1915 der Maßnahme unter der Bedingung zustimmte, dass sie „möglichst licht“ sein müssten, leichte Formen hätten und die Farbe nur wie ein Hauch werden dürfe, sie also den barocken Eindruck möglichst wenig beeinträchtigen sollten.

Bei der Renovierung der Kirche unter Pfarrer Bernauer 1959/1960, bei der auch ein neuer Boden in Jura-Marmor verlegt und Haupt- und Seitenaltäre neu gefasst wurden, war in der Planung von vorneherein der Austausch aller farbigen Fenster vorgesehen, um den barocken Charakter auch diesbezüglich wiederherzustellen. Nach einer grundlegenden Innenrenovation mit der Tieferlegung des Kirchenraumes auf das Niveau der Kirche vor 1907 wurde die gesamte Klosteranlage am 7. Juli 1987 als ein Kulturdenkmal von besonderer Bedeutung in das Denkmalsbuch eingetragen. 1989 ersetzte ein neues Geläut mit fünf Glocken der Firma Metz, Karlsruhe, die Stahlglocken von 1949, von denen eine im Hof südlich der Kirche erhalten ist. Renovierungen und Veränderungen standen auch in der Zeit danach an, 2011 eine Außenrenovation der Kirchtürme, 2012 und 2016/2017 konservierende Arbeiten im Innern; 2000 waren Zelebrationsaltar und Ambo von Wolfgang Kleiser, Vöhrenbach, und 2001 ein neues Chorgestühl dazugekommen.

## Führung durch die Kirche

Von **außen** zeigt sich die Kirche als ein Bau aus verputztem Bruchsteinmauerwerk, bei dem nur die Portale und die Westfassade reicher ausgebildet sind. Zwei kräftige, gekuppelte Türme flankieren den Chor und über den beiden nach dem Chor im rechten Winkel seitlich zum Langhaus angebauten, polygonal endenden Kapellen sitzen kleine Dachreiter. Dadurch ergibt der Grundriss eine Kreuzform. Die westliche Fassade wird durch Wandpilaster dreifach geteilt und zeigt über dem von toskanischen Säulen getragenen Gebälk des Portals das Wappen des Klosters und die Abtsinsignien. Im **Innern** eröffnet sich eine lichte einschiffige Halle mit einer Länge von insgesamt etwa 45 m (135 Schuh) mit einem um etwa 3 m eingezogenen Chor, sodass der Blick, wie für den barocken Kirchenraum typisch, durch den himmlischen Festsaal zum Hochaltar mit dem Tabernakel als Bild des Thrones Gottes hingeführt wird. Das Gesamtbild des Raums, das der Besucher vom Eingang aus wahrnimmt, ist mit Ausnahme des nicht mehr aufgestellten Kreuzaltares dasjenige der 1725 geweihten Klosterkirche. Unterstrichen wird dies schon im ersten Eindruck durch die original erhaltenen Fallerskulpturen an den Altären. Beim Blick zur Decke wird dann trotz der barocken Manier der Bilder deutlich, dass die Ausmalung insgesamt jünger ist, also eben der Zeit nach dem Brand von 1907 zugehört. Die von Kolmsperger 1912 in der Manier des 18. Jahrhunderts geschaffenen Decken- und Wandbilder erzählen zusammen mit dem Hochaltarbild von Feuerstein beim **Gang durch die Kirche** die mit Maria verbundene Heilsgeschichte. Diese beginnt mit der Einführung Marias in den Tempel als Decken-





Die Flucht nach Ägypten

bild der Gnadenkapelle. Im Protoevangelium des Jakobus wird überliefert, dass Joachim und Anna entsprechend dem bei der Ankündigung der Schwangerschaft gegebenen Versprechen ihre Tochter in drei Tagen von Nazareth nach Jerusalem begleiteten, wo sie vom Hohepriester Zacharias an der Tempelpforte erwartet wurden. Die Eltern stellten die dreijährige Maria auf die erste Stufe der Tempeltreppe, die anderen ging sie allein hinauf und alle waren erstaunt, wie schnell und furchtlos sie die letzte Stufe erreichte, ein Bild voller Symbolik, wie Eltern ihrem Kind den eigenen Weg freigeben und so ermöglichen. Über der Orgelempore ist in der Rückschau die bei Lukas beschriebene Ankündigung der Geburt Christi durch den Erzengel Gabriel bewegt inszeniert. Maria, in weißem Kleid mit blauem Obergewand, dreht sich von

Links: Das Weihnachtsgeschehen im zentralen Deckenbild der Pfarr- und Wallfahrtskirche

einem Betschemel dem mit weit ausladender Gebärde die Botschaft vortragenden Gabriel zu und vermittelt mit der Hand vor der Brust und vereinigt mit der Hand ihr Einverständnis. Mit seinem oben geschmückten Stab lässt der Engel, über dem noch die Geisttaube schwebt, die Anspielung an Hermes, den antiken Götterboten, durchscheinen. Die Fortsetzung der Erzählung, deren Darstellung man links vom zentralen Deckenbild findet, ist die auch nur vom Evangelisten Lukas (Lk 1,39–40) im Anschluss an die Verkündigungsszene berichtete Begegnung der schwangeren Maria mit ihrer Verwandten Elisabeth, die selbst im sechsten Monat schwanger ist. Maria antwortet auf deren Gruß mit dem berühmten Loblied des Magnifikat. Die Begegnung findet hier unter Anwesenheit der beiden Männer vor dem Haus des Zacharias statt. Im zentralen Bild über der „Leutkirche“, mit „WKolmsperger 1912“ unten links signiert, steht den Gläubigen



Marienaltar, Altarbild (Gabriel von Hackl, 1910): Die Weisen aus dem Morgenland

mit dem Weihnachtseignis das auch damals populärste Kirchenfest vor Augen. Durch den Tannenbaum eher in eine Schwarzwaldlandschaft gelegt, sitzt Maria in denselben Kleiderfarben wie bei der Verkündigung zwischen mehreren Frauen,

teils selbst mit Kindern, und rechts davon, also über der traditionellen Männerseite der Kirche, mehreren Männern, Hirten, Pilgern und Handwerkern, unter denen man auch Joseph annehmen kann. Auf der linken Seite weist aus einem Architektur-element heraus ein Mann mit erhobener Hand, möglicherweise Lukas als Autor des Ereignisses, demonstrativ auf das göttliche Geschehen hin. Die darauffolgende, auch nur bei Lukas geschilderte Szene, die Darstellung Jesu im Tempel, wird dem Betrachter im Deckenbild vor dem Chor präsentiert. Die Beschneidung verbunden mit der Namensgebung Jesu nach jüdischem Gesetz gilt als Bestätigung des Alten Bundes. Wie auf einer Bühne wird hier die Stelle aus dem 2. Kapitel vorgeführt: „Jeder älteste Sohn und jedes erstgeborene männliche Tier sollen dem Herrn gehören.“ Gleichzeitig wird auch das vorgeschriebene Reinigungsopfer für Maria dargebracht: Man musste zwei Turteltauben oder zwei

junge Tauben opfern. Simeon, der im Tempel voller Sehnsucht auf den Retter Israels gewartet hatte, um in Frieden sterben zu können, nimmt den Knaben in seine Arme. Dass der Jesusknabe dabei vor der Beschneidung ängstlich die Hand nach seiner Mutter ausstreckt, gibt der Szene etwas Realistisches und die beiden Ministranten am rechten Bildrand holen das Geschehen

in die Gegenwart. Auf der rechten Seite des Weihnachtsbildes wird die nur bei Matthäus 2,13 überlieferte Geschichte von der Flucht nach Ägypten dem Text gemäß veranschaulicht: Unmittelbar nachdem die Magier auf einem anderen Weg die Heimkehr angetreten haben, erscheint ein Engel Josef im Traum und spricht: „Steh auf, nimm das Kind und seine Mutter zu dir und fliehe nach Ägypten, und bleibe dort, bis ich es dir sage!“ In einigen Apokryphen wird mitgeteilt, dass sich unterwegs die Palmen, so wie auf diesem Bild, vor dem Flüchtling Jesus und seiner Familie verneigten. Die Weisen aus dem Morgenland, die nach Matthäus davor dem Neugeborenen ihre verehrenden Geschenke überreicht hatten, findet man auf dem **Altarbild des linken Seitenaltares**. Es ist eine eigenwillige Interpretation mit den drei Männern in vornehmen, aber nicht königlichen Gewändern im Vordergrund, von denen die beiden älteren rechts einen von der Reise erschöpften Eindruck machen. Die dargestellten Personen sind so gemalt, als ob ihre Modelle Schwarzwälder aus der Umgebung hätten sein können. Über ihnen entdeckt man einen mit Turban bekleideten schwarzen Begleiter und neben dem Blick durch das Fenster in eine Berglandschaft auf der anderen Seite den Hlg. Joseph. Die



Herz-Jesu-Altar, Altarbild Joseph Fiertmayer 1735): Die Verherrlichung des hl. Augustinus

Skulpturen am Altar, links Blasius, Patron gegen Halskrankheiten, und rechts Sebastian, Patron gegen die Pest und andere ansteckende Krankheiten, gehören ebenso wie die Figuren an der Predella (Sockelbereich des Altaraufbaus auf dem Altartisch),

Dominikus, Rosenkranzmadonna und Katharina von Siena, zu den von Fallner um 1742/1743 geschaffenen Figuren, die 1907 aus der brennenden Kirche gerettet wurden.

Dies gilt ebenso für den Skulpturenschmuck **des rechten Seitenaltars**, an dem man links neben dem Bild Johannes Nepomuk, Patron des Beichtgeheimnisses, und



Rosenkranzmadonna am Marienaltar von Matthias Fallner

rechts Ubald von Gubbio sieht, Patron gegen Anfallskrankheiten, an dessen Beinen sieht sich ein Kranker in einem epileptischen Anfall windet. An der Predella erkennt man von links nach rechts Aloisius von Gonzaga, Patron der jungen Menschen, Johannes den Evangelisten, einen Herz-Jesu-Thron, Theresa von Avila und Franz von Sales, beides Heilige, die durch Ordensgründungen – sie die Unbeschuhten Karmeliterinnen, er die Salesianer – der Kirche auf Dauer geistliche Impulse gegeben haben. Das Altarbild, das durch seinen früheren Austausch gegen ein Bild der Herz-Jesu-Verehrung dem Brand von 1907 auf dem Speicher entkommen ist, stellt mit der Apotheose, der himmlischen Verherrlichung des Augustinus, hier die Verbindung zur Zeit der Chorherren her. Im Zentrum spielen die Putten mit Buch und Löffel auf die Legende an, dass Augustinus zu der Zeit, als er das Buch über die Dreifaltigkeit vorbereitete, am Strand einen Knaben erblickte, der mit einem Löffel Wasser aus dem Meer in eine Sandgrube goss. Als Augustinus ihn fragte, was er da mache, antwortete der Knabe, er habe vor, mit dem Löffel das Meer trocken zu legen und in die Grube zu füllen. Augustinus erklärte dem Knaben, das sei unmöglich. Der aber erwiderte, eher sei es für ihn möglich, das fertigzubringen, als für Augustinus, in seinem Buch auch nur den kleinsten Teil der Geheimnisse der Dreifaltigkeit zu erklären. Und er verglich die Grube mit dem Buch, das Meer mit der Dreifaltigkeit und den Löffel mit dem Verstand des Augustinus. Danach verschwand er. Bei dem im Vordergrund porträtartig zu sehenden Chorherren könnte es sich nach Ansicht von Elisabeth Irtenkauf um Propst Andreas Dilger handeln. Abt Peter Glunk, von dem es in St. Margen keine Abbildung gibt, vermutet sie

porträtiert im Deckenbild des Prälatenzimmers in Wyhl. Für die Auszüge der beiden Altäre hat Feuerstein mit dem Herz Mariä links und dem Herz Jesu rechts die Widmung der Altäre ins Bild umgesetzt. 1909 wurde die neue Agatha-Statue neben dem linken Seitenaltar geweiht – nach der Brandkatastrophe eine Heilige, auf deren Patronat als Schutz gegen Feuer man nicht mehr verzichten wollte. Der Antonius von Padua auf der gegenüberliegenden Seite stammt noch von Fallner. Über den **Durchgängen zu den Kapellen** trifft man auf jeweils ein Marienbild, das in den umgebenden Kontext gehört: Bei der Gnadenkapelle ist das Motiv laut Auftrag an den Künstler „Mariä Empfängnis“ mit der Lilie der Reinheit, wie es dann zum Bestandteil der Begegnung der schwangeren Frauen Maria und Elisabeth wird. Bei der Josephskapelle ist Maria als schmerzhaft Mütter vom Schwert der Leiden durchdrungen, zu denen nach alter Tradition die Beschneidung ihres Sohnes, die Flucht nach Ägypten und – das Deckenbild der Josephskapelle – der Tod ihres Mannes gehören. Letztmals ist hier die Familie zusammen: Durch Vorhänge, Weihwasserkessel und brennende Kerze wie auf einer Bühne arrangiert, liegt Joseph mit geöffneten Augen auf dem Totenbett. Sein Blick ist gen Himmel gerichtet, wo hinter einer Wolke zwei innig nahe Engel sichtbar sind. Wenn er diese auch nicht sehen kann, so scheinen ihm die von dort kommenden Lichtstrahlen den Weg in eine andere Welt zu zeigen – eine Art „rite de passage“ und ein Phänomen, über das als gute

Erfahrung in dieser Weise viele Menschen berichten, die dem Tod nahe waren. Während im Hintergrund Maria klagend auf den Sterbenden zeigt, erteilt ihm der vor ihm sitzende Jesus mit der rechten Hand den Segen, mit der linken hält er den Vater an dessen rechtem Handgelenk, wo man nahe an den Lebensadern ist, so wie es auf orthodoxen Osterikon Symbol



Josefs-Altar mit den Gebeinen des Katakombenheiligen Constantinus in der Predella



Judith versteckt das Haupt des Holofernes im Brotbeutel ihrer Dienerin

und Versprechen der Auferstehung ist. Auf dem nach dem Brand rekonstruierten Altar dieser Kapelle steht als frühe ausdrucksvolle Fallerskulptur der hlg. Joseph, dem Jesusknaben auf dem rechten Arm zugewandt, der ihm, wie Kinder das gerne tun, neugierig-liebevoll in den Bart greift. In den in Grisaille (Ton in Ton) gemalten **Bildern der Langhausdecke** werden gleichsam als Rahmung oder Vorgeschichte der mit Maria verbundenen Heilsgeschichte acht Gestalten des Alten Testaments vorgestellt, vier Frauen in Dreipassfeldern um das zentrale Bild, zwei Männer und zwei Frauen in Eckbildern. Vorne links hält Saara (hier so geschrieben) ihren Sohn Isaak im Arm. Das Holzelement mit Metallbeschlag im Hintergrund mag an die Tür erinnern, hinter der sie kichernd stand, als die Engel Abraham die Geburt ihres Sohnes ankündigten. Sara gilt in der modernen Theologie gleichrangig mit ihm als eine der Erzmütter Israels, so wie es im Buch Genesis

(1 Mose 16) geschrieben steht: „Denn ich will sie segnen, und Völker sollen aus ihr werden und Könige über viele Völker.“ Abraham findet man auf dieser Seite am Ende der Reihe in dem Moment vorgestellt, als er bereit ist – und dann aufgehalten wird –, auf Geheiß Gottes, der seinen Gehorsam prüfen will, seinen Sohn Isaak zu opfern. Sara gegenüber ist Elisabeth mit ihrem Sohn Johannes, dem späteren Täufer und in der Heilsgeschichte als Vorläufer Jesu genannt, dargestellt. Am Ende der rechten Seite erkennt man König David an der für ihn wegen seiner Psalmendichtungen typischen Harfe. Trotz seines nicht untadeligen Lebenswandels wurde ihm verkündigt, dass der HERR ihm auf Dauer ein Haus machen will, auch wenn seine Nachkommen eine Missetat tun: „Aber dein Haus und dein Königreich soll beständig sein ewiglich vor dir, und dein Stuhl soll ewiglich bestehen.“ Dass Abraham und David das Bild der Verkündigung rahmen, wird aus dem Zusammenhang mit dem Lukas-Text verständlich, in dem über den angekündigten Sohn Marias gesagt wird: „Der wird groß sein und ein Sohn des Höchsten genannt werden; und Gott der HERR wird ihm den Stuhl seines Vaters David geben; und er wird ein König sein über das Haus Jakob ewiglich, und seines Königreiches wird kein Ende sein.“ Vier Frauen des Alten Testaments umrahmen in Dreipassbildern das zentrale Weihnachtbild. Vorne links sieht man Esther, eine Verwandte des Juden Mordechai. Durch ihren mutigen Einsatz bei ihrem Mann rettete sie ihr Volk vor der Vernichtung, die der Großwesir Aman geplant hatte. Das Bild zeigt sie kniend als königliche Bittstellerin vor ihrem Gatten, dem Perserkönigs Ahasver (reg. 485–465 v. Chr.). Das jüdische Purim-Fest erinnert

an diese Errettung. Ihr gegenüber kniet Ruth vor einem Mann mit Hirtenstab. Es weist auf den Moment hin, als die Moabiterin Ruth um das Jahr 1000 v. Chr. in Bethlehem beim Auflesen übriger Ähren, was sie als Ausländerin tun durfte, den Eigentümer des Ackers, ihren zukünftigen Ehemann Boas, kennenlernt. So wird sie die Großmutter des Isai und Urgroßmutter des späteren Königs David. Damit ist sie nach der biblischen Überlieferung eine Vorfahrin Jesu und wird als eine von vier Frauen in seinem Stammbaum am Anfang des Matthäusevangeliums ausdrücklich genannt. Hinter ihr übergibt Judith, eine der Heldinnen der jüdischen Geschichte (gest. angeblich um 550 v. Chr.), das von ihr abgeschlagene Haupt des Holofernes einer Dienerin in den Verpflegungssack, damit sie es unbemerkt aus dem Lager hinausbekommen. Diese legendäre Geschichte berichtet von einer Strafexpedition des babylonischen Herrschers Nebukadnezar gegen das Südreich Juda. Judith rettete ihre Heimatstadt Betylua, indem sie sich als Überläuferin ausgab, nach einem Festmahl den feindlichen Heerführer Holofernes, der in Erwartung auf die Nacht mit ihr so viel getrunken hatte wie noch nie an einem Tag, mit seinem eigenen Schwert tötete. So konnten die bestürzten Perser in die Flucht geschlagen werden. Die Frau im vierten Bild, Abigail, gilt als eine der faszinierendsten Frauen



Die Bergpredigt, Relief am Kanzelkorb

des Alten Testaments. Die Karmelitin, welche nach dem Tod ihres habgierigen Mannes Nabal die Frau von David wurde, hatte die Schuld ihres Mannes, der David nicht den Lohn für das Hüten der Herde geben wollte, auf sich genommen und beschwichtigte dadurch und zudem mit reichen Geschenken, wie sie hier zu sehen sind, den Krieger David. So trägt Abigail als Prophetin zur Entstehung des Herrschergeschlechts bei, aus dem Jesus hervorgeht. Als Davids Frau wird sie zu einer entscheidenden Beraterin auf dem Weg zu seiner Königsherrschaft über Juda. In der Zusammenschau der acht Gestalten des Alten Testaments ergibt sich, dass sich mit den zwei Männern und zwei Frauen in den blaugrauen Eckbildern eher eine Vorhersage der Geburt Jesu verbindet, während die vier Frauen in den rotbraunen Grisailen um das Zentralbild herum jede in ihrer Weise zur Rettung oder zum Bestand des Volkes Israel beigetragen haben. Das ge-



Mariä Himmelfahrt, Hochaltarbild von Martin von Feuerstein (1910)  
Rechts: Mariä Himmelfahrt von Joseph Fiertmayer (1735)

dankliche Ensemble dieser acht Personen lässt sich bruchlos mit der modernen Gedankenwelt einer feministischen Theologie in Beziehung setzen. Die Kindheitsgeschichte Jesu wird im **Chor** dort, wo früher die Kinderbänke standen, mit zwei Wandbildern weiter erzählt. Auf der linken Seite bringt Maria, wie im Auftrag genannt, im Haus in Nazareth ihrem

kleinen Sohn offensichtlich das Beten bei. Auch Joseph im Hintergrund ist bei der Lektüre, wobei vorne links in einem Holzblock die Axt den Hinweis auf seinen Zimmermannsberuf gibt und auch bei Maria eine Spindel rechts daneben ihren praktischen Alltag andeutet. Unterhalb des Bildes ist die Kreuzigungsgruppe des früheren Kreuzaltares von Matthias Faller, angebracht. Als Pendant gegenüber stehen an der Wand, ebenfalls von Faller die Apostel Andreas und Petrus, die Namenspatrone der Äbte Dilger und Glunk. Darüber erklärt nun seinerseits der zwölfjährige Jesus den Eltern die Heilige Schrift. Im Vordergrund diskutieren zwei männliche Gestalten ohne Heiligenschein über ein Buch, während man am Boden weitere Bücher und ein Tintenfass entdeckt. Im Thema des Bildes am **Hochaltar** vollendet sich mit Mariens



Himmelfahrt gleichsam ihr irdischer, beim Gang durch die Kirche zu entdeckender Lebensweg. Über dem offenen Grab im unteren Bereich steigt sie, von zwei größeren Engeln begleitet, in die Höhe, wo zwei Putten für sie als Königin des Himmels die Krone bereithalten. Die von einem Engel nach unten gereichte rosafarbene Rose erinnert an das Motiv der Morgenröte mit dem neuen Licht, in das Maria unterwegs ist. Das von Feuerstein 1910 signierte Werk spricht die Sprache des Jugendstils, sodass man hier trotz erhaltener Fotos auf eine Kopierung der barocken „Mariä Himmelfahrt“ verzichtet hat. Im plastisch gestalteten Auszug des Altares trifft man dagegen eher wieder in der früheren Manier auf eine Dreifaltigkeit mit der Geisttaube, bei der Gottvater schützend die Hand über den Erdball hält und Christus, das Kreuz in der rechten Hand haltend, mit der linken offen nach untenweisend, seine Mutter erwartet. Links hält ein Putto in der einen Hand einen Kelch, aus dem heraus eine Hostie zu sehen ist, und scheint mit der anderen, streng erhobenen Hand auf das in der Eucharistie gegenwärtige göttliche Geschehen hinzuweisen. Sein Pendant ist ein Putto mit den Gesetzestafeln des Moses. Die großen seitlichen Figuren präsentieren links Augustinus, den Patron des Chorherrenstifts, darüber einen Putto mit den Bischofsinsignien Mitra und Stab und rechts, als Gegenstück, das brennende Herz in der erhobenen rechten Hand, den 1730



Maria Hilfe der Christen, Deckenbild im Chor, Waldemar Kolmsperger d. Ä., 1912

seliggesprochenen Augustiner Petrus Forerius im Chorhemd (der Putto über ihm trägt das Birett des Chorherren). Unmittelbar seitlich des Bildes stehen die beiden hlg. Johannes, links die ernste Gestalt des Täufers mit dem Kreuzstab, ihm gegenüber der Apostel und Lieblingsjünger Jesu mit dem Evangelienbuch. An den Wänden des Chores beginnt als Stuckreliefs die Reihe der zwölf Apostel, die sich im Langhaus



Putto mit Skapulier, Deckenbild an der Chordecke

fortsetzt, rechts unterbrochen von der Kanzel, an deren Korb ebenfalls als Relief die Bergpredigt vorgestellt wird. Auf dem Kanzeldeckel sitzt über den vier Evangelistensymbolen der mit Gesetzestafeln und Kreuz lehrende Christus auf einem Thron. Unter den durch Namen und Attribute zu erkennenden Aposteln zeigt man Thomas, wie häufig, mit der Lanze, hier aber zudem mit einer Gebärde, in der er seine Hand für die geöffnete Seite zum Herz Christi führt. Das **zentrale Deckengemälde des Chores** stellt Maria als die Helferin der Christen vor Augen. Als Himmelskönigin bildet sie mit ihrem kleinen Sohn den Kern der Darstellung. Über ihr ist der Himmel offen, unter ihr befinden sich die Gruppen der Hilfesuchenden, links ein Papst mit Tiara und dahinter eine männliche Gestalt mit Hermelin, die Zepter und Reichsapfel in den Händen hält, davor ein offensichtlich kranker Mann, im Hintergrund dazu die Krücken, rechts eine für ihr krankes Kind



Apostel Thomas, Stuckrelief im Chorraum

Hilfe erfliehende Mutter, daneben mehrere Kinder und eine männliche Gestalt, die Maria einen versiegelten Brief nach oben reicht. Unterhalb Marias steht in Rückenansicht eine einzelne männliche Gestalt, die ehrerbietig den Hut abnimmt. Am unteren Rand geht mit einer darin versinkenden Gestalt der Blick in den Höllenschlund, aus dem ein Schlangenkopf herausragt. Die sechs Deckenkartuschen mit Engeln spielen in unterschiedlicher Weise auf die Verehrung Mariens an: Derjenige über dem Altar verstreut Rosen nach unten, links hält einer den Dirigentenstab, der daneben das dazugehörige Liedblatt, gegenüber beten zwei in Richtung des Hauptbildes, links hinten bringt einer den Rosenkranz, rechts hinten ein anderer das Skapulier; die Reihe endet hinten in der Mitte mit einem Putto mit Palmen. Der Abschluss des Kirchenrundgangs soll die nördlich im rechten Winkel an das Langhaus angefügte **Gnadenkapelle** sein,

in der vor einer Vorhangdraperie auf eigenem Altar die Wallfahrtsmadonna ihren Platz hat, die im 12. Jahrhundert aus Lothringen hierherkam, dem Ort den Namen gab und als älteste Madonna in der Erzdiözese Freiburg gilt. Nach der langen Zeit mit den Chorherren im Freiburger Exil wurde sie mit ihrer Rückkehr im Oktober 1723 ein wichtiges Zeichen für die Wiederbelebung von Kloster und Wallfahrt. Nüchtern betrachtet, ist es der hochmittelalterliche Typus der thronenden Madonna, mit Plinthe (Thron) 533 mm hoch, 320 mm breit und 215 mm tief; ohne den Thron ergeben die Maße 493, 240 und 190 mm. Sie besteht aus verschiedenen Arten von Laubholz, ist rückseitig ausgehöhlt und mit einem Brett verschlossen. Fehlstellen wurden teilweise textil kaschiert, sind aber an den Armen des Kindes deutlich zu sehen. Statt der früher wechselnden Bekleidung wurde nach der letzten Restaurierung zu ihrem Schutz im 900. Jubiläumsjahr eine überzeugende, auf Dauer angelegte Lösung gefunden, mit der der ursprüngliche Corpus sichtbar bleibt, durch ein umgebendes goldenes Gewand jedoch die Würde unterstrichen wird. Für die Wandbilder hat man vier Gelehrte ausgewählt, die durch ihre Schriften als besondere Marienverehrer ausgewiesen sind. Vorne rechts erkennt man im Zisterziensergewand Bernhard von Clairvaux. Er war ein großer Verehrer Marias und Legenden berichten von mehreren Begegnungen mit ihr. 1118, also im Jahr der Gründung St. Märgens, wurde er zum Leiter des Zisterzienserordens und erneuerte die Ordensregeln, sodass er zu Recht als zweiter Gründer des Ordens gelten kann. Links ist Johannes Damascenus dargestellt, der um 700 als Mönch im Kloster Mar Saba im Bildstreit ein entschiedener Kämpfer für

das Recht auf Abbildungen, eben auch von Maria, auf Ikonen war, hinter ihm Anselm von Canterbury, einer der einflussreichsten mittelalterlichen Theologen im Zeitraum der Gründung von St. Märgen. Es ging ihm auf der Grundlage von Gedanken des Augustinus um eine vernunftgemäße theologische Erkenntnis. Ihm gegenüber ist Alfons von Liguori zu sehen, ein sozial engagierter Priester und Gründer der Redemptoristen. Da er erst 1839 heiliggesprochen und 1871 zum Kirchenlehrer ernannt worden war, sind die vier Wandbilder, die im Vertrag mit Kolmsperger aufgeführt sind, zumindest in dieser Form eine thematische Neuschöpfung um 1912.



Modell des Gnadenaltars von Matthias Faller, Kapelle am Neuhäusle



„Maria im Thron“, frühes 12. Jahrhundert, eine der ältesten plastischen Mariendarstellungen in der Erzdiözese Freiburg



Johannes Damascenus, im Bilderstreit des 7. Jahrhunderts Verteidiger der Ikonografie, 1890 zum Kirchenlehrer ernannt

### Würdigung

Engelbert Krebs erinnert in seinem Bericht zur verbrannten Bibliothek an die Kirche des 18. Jahrhunderts als an einen von außen eher schmucklosen Barockbau, während im Innern ein „guter, zarter Barockstil ... die Wände überkleidete und fünf goldstrahlende Wandaltäre ... mit äußerst feinen Formen“ die Kirche zierten. Diesen Eindruck vermittelt, vor allem durch die große Zahl der beim Brand von 1907 geretteten Skulpturen von Matthias Fallner, die Kirche auch in der Rekonstruktion des frühen 20. Jahrhunderts. Nicht zuletzt bietet die gelungene Ausmalung, die von einem hohen biblischen und kirchengeschichtlichen Wissensbestand der Auftraggeber zeugt, die authentische Anschauung eines barocken Gesamtkunstwerks.



Mariendell, sonst  
S. Mergen auf dem Schwarzwald.

Kranke kommen bittend zur Gnadenvater von St. Märgen, Kupferstich von 1760, vermutlich nach einer Zeichnung von Matthias Fallner

# Die Judas-Thaddäus-Kapelle auf dem Ohmen (Patrozinium 28. Oktober)

Knapp einen Kilometer südwestlich von St. Märgen liegt auf einem kleinen Bergrücken, dem Ohmen, die dem Apostel Judas Thaddäus gewidmete Kapelle. Auch wenn sich dessen Gestalt mehr durch Legenden als durch historische Fakten erschließt, so ist die Wallfahrt zu seiner Kapelle ein Teil der Geschichte St. Märgens. Abt Andreas Dilger schreibt 1729 in seinem Tagebuch, dass die „Wiedererbauung der uralten

Praelatur Maria Zell“ durch die Fürbitte des Judas Thaddäus bei Jesus und Maria „erwirkt“ wurde. Vermutlich setzt sich der Doppelname Judas Thaddäus aus zwei unterschiedlichen Personen in den Apostellisten zusammen. Bei Matthäus (10,3) und Markus (3,18) findet sich der Apostelname Thaddäus und kein Judas; bei Lukas (6,16) und in der Apostelgeschichte (1,13) findet sich in der Apostelliste ein Judas, der Sohn

des Jakobus, aber dafür kein Thaddäus. Das Johannesevangelium (14,22) kennt keinen Thaddäus; dafür stellt ein Judas – wie eigens erwähnt, nicht der Verräter Judas – Jesus dort eine Frage. Nach einer Legende schickte der Apostel Thomas seinen Apostelkollegen Judas Thaddäus zu dem an Lepra erkrankten König von Edessa. Durch ein „wahres Abbild“ Christi auf einem Leinentuch, das er auf der Brust trug, geheilt, dankte der König Judas Thaddäus. Auch das Volk ließ sich taufen und der Apostel wurde der erste Bischof der Stadt. Nach anderen Überlieferungen wirkte Judas Thaddäus zusammen mit Simon in Syrien, Mesopotamien und in Persien. Da sie mit zahlreichen Wundertaten die Machtlosigkeit der örtlichen Zauberer bewiesen, organisierten diese einen Aufstand der Priester, der zum Märtyrertod der beiden Apostel führte. Die Keule als Zeichen seiner Todesart wurde daher ebenso zum Attribut des Judas Thaddäus wie, allerdings seltener, das Winkelmaß, weil er zur Verwandtschaft des Zimmermanns Joseph gehörte. Der Überlieferung nach wurde über den Gräbern der zwei Apostel eine Kirche errichtet. Im Westen erlebte die Verehrung des Judas Thaddäus eine Renaissance durch den hlg. Bernhard von Clairvaux. Er trug eine Reliquie des Heiligen auf der Brust, als er auf seiner Reise durch den Breisgau 1146 den Kreuzzug predigte. Zwar kam, soweit man weiß, Bernhard nicht auf den Hochschwarzwald, aber da er von einem Augustinerchorherren des Klosters Kreuzlingen, dem Konstanzer Bischof Hermann von Arbon, begleitet wurde, kann man hier die Quelle der Judas-Thaddäus-Verehrung am Oberrhein und vielleicht auch den Anstoß zu dessen Wür-

digung in der wenige Jahre zuvor gegründeten Marienzelle annehmen. Dass Bernhard angeordnet hatte, dass man ihm die Reliquie mit ins Grab gebe, weil er in ihm einen großen Helfer in allen Anliegen gefunden habe, mag mit dazu beigetragen haben, dass Judas Thaddäus zu einem Patron in besonderen, gar ausweglosen Nöten wurde.

Ebenso wie die Gestalt des Apostels bleibt im Bereich der Annahmen auch die Herkunft der Ortsbezeichnung des Ohmen. Im Umfeld findet man das Wort noch mehrfach in Verbindungen wie dem Ohmenwald oder dem Ohmenacker. Eine Annahme sieht einen keltischen Ursprung des Begriffs, da vielleicht auch hier bis ins 20. Jahrhundert noch ein kahler Hügel, wie auf anderen weithin sichtbaren Plätzen der Region, eine keltische Kultstätte gewesen sein könnte. Eine andere Mutmaßung nimmt auf dem Ohmen eine frühe Kapelle an, die dem hlg. Thomas geweiht war. Durch eine an anderer Stelle belegte Lautverschiebung könnte aus der Thomaskapelle eine Thomenkapelle und schließlich die Ohmenkapelle geworden sein. Jedenfalls steht der Aufschwung der bis heute gern wahrgenommenen Wallfahrt in direktem Zusammenhang mit der Wiederbelebung des Klosters. 1722 hatte der Freiburger Kartäuser-Prior Bruno Bürgin Propst Andreas Dilger eine Reliquie des Judas Thaddäus aus Rom zukommen lassen. Dilger, während der anstrengenden Bauphase unter starken Schmerzen leidend, schreibt in seinem Tagebuch seine rasche Genesung der Hilfe des Heiligen zu. Historisch fassbar wird an diesem Ort eine Judas-Thaddäus- und den hlg. Engeln geweihte Kapelle erstmals in den 1720er-Jahren. Ein



Kreuzwegstationen, Matthias Fallner, 1737, Klostermuseum, früher am Weg zur Ohmen-Kapelle





Jahr bevor das Gnadenbild im Oktober 1723 nach St. Märgen zurückkam, ist am Ort also bereits die Judas-Thaddäus-Verehrung belegt. In deren Folge ließ Dilger 1724 in Augsburg einen Kupferstich des Apostels anfertigen, gab eine Lebensbeschreibung in Auftrag und 1725 erschien das erste Wallfahrtsbüchlein mit Gebeten, in denen der Apostel als Not- helfer „in verzweifelten Angelegenheiten“ ange- rufen wird. Ihm hatte der Propst auch die Hauskapelle geweiht.

Propst Andreas Dilger, der demnach sowohl die Wiederbelebung des Klosters wie seine eigene Genesung der Fürbitte des Apostels zuschrieb, ließ zunächst im September 1726, vielleicht anstelle eines älteren Baus, wohl aus Holz eine dem hlg. Judas Thad- däus gewidmete Wallfahrtskapelle aufrich- ten. Im April 1729, dem Jahr, in dem das Kloster wieder besiedelt wurde, schreibt Dilger in seinem Tagebuch, dass er nach ei- nem „rauhem Winter unter großem Schnee“ erstmals wieder zum Judas Thad- däus „gewahlfartet“ sei, der durch seine Fürbitte Mariazell erhalten habe. Wohl weil der Wallfahrtsort große Resonanz fand, schloss Dilger im Juni 1734 mit dem St. Märgener Maurer Matthäus Fehrenbach den Vertrag für den Bau einer steinernen Kapelle. Schon am 9. Juli 1734 legte er un- ter Anwesenheit mehrerer seiner Kanoniker



Die Verkündigung an Maria und die Aufforderung an Josef, Maria zu sich zu nehmen, Johann Pfunner, 1757

den Grundstein, in den er außer der Reli- quie des Kapellenpatrons auch eine des seligen Petrus Forerius einfügt. Zur Weihe des neuen Zelebrationsaltars 1968 wurde eine weitere Reliquie des Judas Thaddäus im Reliquiengrab des Altars eingebettet. Papst Johannes XXIII. (1958–1963) hatte sie durch Vermittlung des aus Ebnet stam- menden Paters Bonaventura Josef Schwei- zer aus der alten Peterskirche in Rom der Ohmenkapelle geschenkt. Ein Jahr nach der Grundsteinlegung 1735 wird der Dach- stuhl aufgerichtet, wozu Dilger dann aus- drücklich nur seine Hausleut mitnimmt. Peter Glunk, zu dem Zeitpunkt noch Dekan, kommentiert kurz danach nüchtern den Bau der Kapelle mit den Kosten von „1000 fl rheinisch ohne die Altär“. Deren Aufstel- lung in der Zeit bis zur vorläufigen Weihe schreibt Manfred Hermann dem Villingen

Kunstschreiner Johann Martin Hermann zu. Ein halbes Jahr nach seiner Wahl zum neuen Abt benediziert Glunk, offiziell im- mer noch nicht Abt, am 28. Oktober 1736 die „Capellam Judä Thaddäi“ und kann da- bei ein weiteres Reliquienpartikel von der Hand des Heiligen vorzeigen. Wiederum ein Jahr später werden im September unter großem Zulauf des Volkes die von Matthias Faller geschaffenen 14 Stationen am Weg zur Kapelle aufgerichtet. 1746 kommt eine eiserne Glocke zu Ehren des Erzengels Mi- chael, der hlg. Engel und des hlg. Johann Nepomuk in den Turm. Wie üblich wurde die Kapelle erst anlässlich einer Firmreise des Konstanzer Weihbischofs Franz Karl Jo- seph Fugger am 25. August 1749 conse- kriert. Die Fortführung der Ausstattung wird in Glunks Tagebuch im Oktober 1751 mit der Bezahlung der Stuckarbeiten an Jo- sef Vogel und der Fassung des Hauptaltars durch Johann Baptist Menrad aus Löffin- gen dokumentiert. Es sollte dann nochmals sechs Jahre dauern, bis die Ausgestaltung mit den Deckenbildern von Johann Evan-

gelist Pfunner im Laufe des Jahres 1757 abge- schlossen werden konnte. Dass mehr als 20 Jahre seit der Grundsteinlegung vergangen waren, wird seinen Grund zum einen in den parallel laufenden Bauvorhaben, zum andern aber auch im unterschiedlichen Finanzgebaren der Pröpste Dilger und Glunk gehabt haben. Während Ersterer, wie Elisabeth Irtenkauf feststellte, alles Bargeld zur Ausschmü-

ckung der Kirche ausgab, ließ Glunk „keine neuen Arbeiten beginnen, bis die Schulden abbezahlt waren“. 1749 waren zusammen mit den sechs Glocken für die Pfarrkirche auch zwei für die Ohmenkapelle gegossen worden. Eine von ihnen entging der Be- schlagnahme während des II. Weltkrieges und blieb als „Läuteglöckchen“ bis heute erhalten.

Mehrmals wurde die Kapelle in ihrer bald 300-jährigen Geschichte einer mehr oder weniger gründlichen Renovierung unter- zogen. Die umfangreichen Arbeiten der Jahre 1909/1910 wurden aus dem Nach- lass des St. Märgener Kaufmanns Engel- bert Albert finanziert. Im Vordergrund stand dabei die Restaurierung der fünf De- ckengemälde und der drei Altargemälde. Der in der Schweiz eingebürgerte und vor allem als Hotelmaler bekannte Restaurator Otto Haberer-Sinner, der sich zu Recht gegen eine Übermalung der Deckenbilder mit Ölfarbe gewehrt hatte, erhielt 800 Mk für seine Arbeit. Die Altäre wurden durch die Gebr. Endres vollständig neu marmoriert.



Erzengel Michael und der Engelsturz,  
Johann Pfanner, 1757

Im Zuge einer notwendigen Trockenlegung waren in den 1960er-Jahren an der Ohmenkapelle wiederum umfangreiche Sanierungsmaßnahmen notwendig geworden. Nach einer ersten Renovierung durch die Firma Gschöll 1955 wurden 1961 die Deckenbilder erneut restauriert. Danach wurden jedoch zunächst 1962 ein Abbruch und Neuaufbau der Choraußenwände und 1964 unter Abstützung der

originalen Decke die Erneuerung der Wände des Kirchenschiffs notwendig. Hermann Ginter, der Konservator der kirchlichen Kunstdenkmäler der Erzdiözese Freiburg, der der Kapelle „bemerkenswerte Arbeiten des heimischen Rokokos“ attestiert hatte, bei den anstehenden Fragen jedoch zunächst nicht beteiligt gewesen war, hatte verhindert, dass das alte Mauerwerk durch dem barocken Bau fremde Strebepfeiler abgestützt wurde. 1966 erfolgte die Benediktion der wiedererstellten Ohmenkapelle und am 12. Mai 1971 die Altarweihe durch Weihbischof Karl Gnädinger. Allerdings hatte die Renovierung der 1960er-Jahre statische Eingriffe in Fundament und Außenwände mit sich gebracht, sodass schon 15 Jahre später die alte Decke

mit einem Gipsverstrich ausgegossen werden musste und 2001/2002 eine umfangreiche Restaurierung der Decke zur Sicherung der Stuckarbeiten und der Deckenbilder notwendig wurde. Dabei stellte sich auch heraus, dass die Deckenbilder zu 60 bis 90 % in mehreren Schichten übermalt sind. 2017 wurden ein neuer Sandsteinboden verlegt und der Vorplatz der Kapelle gepflastert.

Auf dem Kastanienalleenweg zur Kapelle wird man von einem Kreuzweg begleitet, auf dem heute statt der Arbeiten von Mat-

thias Faller moderne Bilder die Geschichte der 14 Stationen erzählen. Die Struktur der 20 m langen, 8,50 m breiten und 7 m hohen Kapelle erschließt sich von außen mit einem rechteckigen, auf beiden Seiten zweifensterigen Langhaus, an das sich ein leicht eingezogener Fünfeckchor mit beidseitig einem weiteren Fenster anschließt. Auf dem durchgängigen Dach sitzt über dem Chor ein mit Zwiebelhaube gekrönter und mit einem Kreuz abschließender Dachreiter. Im Innern entfaltet sich das auch für eine kleine Barockkirche typische Bild des himmlischen Festsaales, in dem der Blick durch den eingezogenen Chor zum Hochaltar mit dem Tabernakel als Symbol für den Thron Gottes hingeführt wird. Die Idee des himmlischen Raumes wird am Ohmen durch die dominante Engel-Thematik noch unterstrichen. Das nicht signierte Hochaltarblatt mit der Darstellung des Martyriums und der Verherrlichung des hlg. Apostels Judas Thaddäus schreibt Manfred Hermann wegen der den Umriss betonenden Wiedergabe der Gestalten ebenso wie die Blätter der Seitenaltäre dem Freiburger Künstler Hans Michael Saur zu. Saur hatte im Jahrzehnt davor auch die Wechselbilder des Hochaltars in St. Peter und die Altarbilder für die Ursulakapelle geliefert. Für die von Matthias Faller geschnitzten und von J. B. Menrad gefassten Skulpturen des Hochaltars hat Propst Petrus Glunk seinen Namenspatron und den seines Vorgängers Andreas Dilger, die hlg. Brüder Petrus und Andreas, jeweils mit den für sie typischen Kreuzformen, gewählt. An die Spitze des Altars ließ er in bewegter Geste den Erzengel Michael als Kämpfer gegen den Satan stellen. Michael, der auch im Brief des Ju-

das Thaddäus (1,9) im Streit mit dem Teufel erwähnt wird, dort aber das letzte Urteil Gott überlässt, wird hier in der bildlichen Übersetzung der Apokalypse vorgestellt. Michael stürzt den Drachen in den Abgrund (Offenbarung 20,2–3), kämpft gegen alles, was Gott seinen Rang streitig macht. Das Schriftwort „QUIS UT DEUS“ in der Kartusche unterhalb der Michaelsgestalt erklärt diesen Moment: „Wer ist wie Gott?“ Die Seelenwaage, das richtende Schwert und der unterwerfende Trit auf den Teufel, den man hier auch als weibliche Gestalt sehen kann, sind in der Kunst durchgängige Attribute des Erzengels.

Der rechte Seitenaltar ist in Erinnerung an eine frühere Kapelle südlich des Klosters dem hlg. Wendelin gewidmet. Er steht mit den üblichen Attributen der Schäferschaukel und eines bei ihm ruhenden Rindes auf der Spitze des Altares. Aus königlichem Geschlecht stammend, gehört er zu den irischen Missionsmönchen des 7. Jahrhunderts. Auf dem Weg nach Rom war er als demütiger und wundertätiger Viehhirte im Gebiet des heutigen St. Wendel geblieben. Seine Verehrung als Patron der Bauern und Hirten war im süddeutschen Raum weit verbreitet. Auf dem Altarbild sieht man eine Versammlung von zehn bußfertigen Gestalten, aus dem Alten und Neuen Testament, aus der Kirchengeschichte und aus Legenden. Eindeutig zu identifizieren sind in der Mitte der sitzende Petrus, der seine Schlüssel auf einem Buch abgelegt hat, darunter links Maria Magdalena mit einem Totenkopf im Gewand und dem Kreuz in der Hand, rechts kniet auf einer Wolkenbank der Psalmsänger David mit der Harfe. Oben in der Mitte erkennt man im weißen Gewand der Chorherren den



Maria Magdalena am Altar der Bűberinnen und BűBer, Matthias Faller (1736/37)

hlg. Augustinus mit dem Kelch und einem brennenden Herzen. Manfred Hermann sah in der männlichen Gestalt mit dem Kreuz im Arm den reuműtigen Schűcher, in der Frau links neben ihm die hlg. BűBerin Thais in Ägypten. Thais war eine ägyptische Hetre (in der Antike eine gebildete Kurtisane) des 4. Jahrhunderts, die nach ihrer Bekehrung als Eremitin in der Wűste lebte. Sie gilt als

Patronin der Prostituierten, die ihr Leben ändern konnten. Unter Petrus vermutet er den reuműtigen Zűllner. Die Person hinter dem Kreuz des Schűchers und der Bischof oberhalb des Petrus sind bislang nicht identifiziert. Der kniende Mann am linken Rand verkűrpert in der klassischen Geste des am meisten dargestellten Bűbers den Kirchenlehrer Hieronymus. Die seitlichen Figuren (Kopien nach Originalen von Matthias Faller) präsentieren rechts Maria Magdalena, die man frűher mit der reuműtigen Sűnderin beim Gastmahl bei Simon dem Pharisäer identifizierte, und links als Pendant Katharina von Alexandrien. Dass sie, selbst keine BűBerin, an diesem Altar einen Platz bekommen hat, wird den Grund darin haben, dass ihr Gedenktage, der 25. November, der Beginn der zweiten groűen 40-tägigen Fasten- und Buűzeit vor Weihnachten war. Der „Kathreins-Tag“ stellte den Tanz ein. Der Altar wird so fűr die bei der Wallfahrt hierher Kommenden zu einer bildlichen Vorstellung und damit Aufforderung zu Buűfertigkeit und Reue. Der Altar auf der rechten Seite ist demgegenűber auf unterschiedliche Weise helfenden Heiligen gewidmet. Bekrűnt wird er in Kukkule und mit Abtsstab vom hlg. Magnus, einem im Raum Fűssen legendären Benediktinerműnch des 9. Jahrhunderts, dessen Leben vom Streben nach Vollkommenheit bestimmt war, der aber in ländlichen Regionen auch als Schutzpatron und Nothelfer gegen Mäuse-, Raupen- und Engerling-Plagen galt. Auf dem Altarbild findet man die 14 Nothelfer, von denen Christophorus als Patron gegen ein unversehenes Sterben den zentralen Platz einnimmt. ber ihm erkennt man in einem Bogen die drei „heiligen Madl“ und links über ihnen Bischof Dionysius von Paris, der als Zeichen des

Martyriums seinen Kopf auf dem linken Arm trägt und so zum Patron gegen Kopfweh wurde. Ein Merkvers auf einer Gebetstafel aus der Barockzeit (nach „kumenisches Heiligenlexikon“) benennt die Aufgaben der 14 Heiligen, deren Verehrung als einheitliches Ensemble, mit regionaler Differenzierung, wie es sich seit dem 15. Jahrhundert ausgebildet hatte: *S. Blasius – bringt wegen Halsweh Fűrbitt dar, S. Georgius – ist anzurufen in Kriegs-Gefahr, S. Erasmus – fűr Darm und Leibesschmerzen, S. Vitus – ein groűer Freund der Kinder-Heizen, S. Pantaleon – Patron der Ärzten, bei Gott mächtig, S. Christoph – fűr Hagl und Wetter beschűtzt er kräftig, S. Dionysius – in Hauptweh wird gerufen an, S. Cyriacus – von Teufel Beseűnen helfen kann, S. Achatius – dem christlichen Kriegsvolk hilft er behend, S. Eustachius – Betrűnűi in der Ehe abwendt, S. Ägidius – hilft zu Erkenntniű heimlicher Sűnd, S. Margaretha – wo Teufelslist ein Zugang findet, S. Katharina – wenn Weisheit im Studieren mangelt, S. Barbara – im Tod die Sackrament erlangt.* Die Blicke der Nothelfer sind auf das Auge Gottes am oberen Rand des Bildes gerichtet, wohin sie die Bitten der Pilger übermitteln. Die seitlichen Altarfiguren zeigen links den hlg. Johannes Nepomuk und rechts Aloysius mit dem Jesuskind. Nepomuk erlangte wegen seines legendären Mrtyrertodes zum Schutz des Beichtgeheimnisses nach seiner Heiligsprechung 1729 fast als Habsburger Staatsheiliger eine groűe Popularität, die im sűddeutschen Raum durch ein Reliquiengeschenk nach Meűkirch noch zusätzlich gefűrdert wurde. Auch Aloysius war erst 1726 heiliggesprochen und 1729 zum Patron der Jugend ernannt worden. Da er sich selbst bis zum eigenen Tod fűr



Apostel Judas Thaddäus mit Christusbild auf der Brust, 1738

die Pflege von Pestkranken eingesetzt hatte, bezog sich sein Patronat neben dem fűr die Jugend, dabei nicht zuletzt fűr eine gute Berufswahl, auch auf ansteckende Krankheiten. Die ikonografische Zusammenschau der beiden Seitenaltäre erinnert an uralte Bilder der heilenden Medizin, die in der linken Hand Attribute des berwindens des Bűsen, hier auf dem Altar gelingend mit der Buűe, und in der rechten

Hand Elemente des Heilens hielt, hier personifiziert durch die Fürbitte der Nothelfer. Die fünf Engelbilder von Joseph Evangelist Pfanner, im Breisgau einem der besten Kirchenmaler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, greifen das zweite Patronat der Ohmenkapelle, die hlg. Engel auf. Im Mittelbild, umgeben von Engeln, befördert Erzengel Michael drei teuflische, gehörnte und geschwänzte Gestalten mit einem Flammenschwert in das am unteren Bildrand offene Höllenfeuer. Bei der Figur links erkennt man im Rückenflügel noch ihre Ursprungsbestimmung als Engel. Am oberen Rand erscheint, die Arbeit Michaels unterstützend, eine Hand mit Feuerpfeilen. Auch die vier Eckbilder greifen die Engelsthematik auf. Beim Blick nach vorne links verkündet



Alte und neue Votivtafeln in der Ohmenkapelle

Gabriel an Maria, die er, wie häufig interpretiert, beim Lesen antrifft, ihre Schwangerschaft. Gegenüber dieser traditionellen Illustration wird das Geschehen um ihren Verlobten Joseph eher ungewöhnlich inszeniert: Der Engel nimmt ihn energisch an der linken Schulter und führt ihn zu der im Hintergrund erkennbaren Maria. Die Aufforderung nach Matthäus (1,19): „Joseph, Sohn Davids, fürchte dich nicht, Maria als deine Frau zu dir zu nehmen“, wird hier mit der Unterstützung des Engels ins Bild gesetzt. Beim Blick zurück sieht man im linken Bild, beide mit Wanderstab, den Erzengel Raphael, der den jungen Tobias auf einer Reise begleitet und hier vor einem Seeungeheuer in Schutz nimmt. Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein Engel mit einem Kind unterwegs, dem er den Weg zum Himmel zeigt. Mit dieser ikonografischen Komposition der Deckenbilder werden hier den Pilgern die drei in der Westkirche traditionell verehrten Erzengel – Michael, Gabriel und Raphael – bei der Wahrnehmung wichtiger Aufgaben vor Augen geführt.

Die Votivtafeln an den Rückseiten der Kapelle zeugen von der langen und bis heute regen Wallfahrtstätigkeit. Und sie erzählen von der Dankbarkeit vieler Menschen, denen oft in schwierigsten Situationen Heilung, Trost und Hilfe zuteilwurde. So erfüllt sich hier das Anliegen dieser Kapelle, das in der von Josef Vogel geschaffenen prachtvollen, mit Weihrauchfässern geschmückten Stuckkartusche am Triumphbogen festgeschrieben ist: „Sanctis Angelis, S. Judae Thaddaeo in Desperatis Patrono Specialissimo“, Den hlg. Engeln (und) dem hlg. Judas Thaddäus, dem besonderen Patron in Verzweigungen.

## Die St.-Wolfgang-Kapelle auf dem Thurner (Patrozinium 31. Oktober)

Der Begriff Thurner (ursprünglich Turner, in der Geschichte wechselnd mit und ohne h geschrieben) leitet sich ab von einem Freiburger Adelsgeschlecht, das diesen Namen seinerseits auf den Turm seines Wesserschlosses zurückführte. 1293 kaufte Burkard Turner mit der Herrschaft Wiesneck auch die Vogtei über das Kloster St. Märgen, zu dessen Besitz die Örtlichkeit Thurner gehörte. Anfang des 15. Jahrhunderts erscheint der Name Turner in Zusammenhang mit St. Märgen in mehreren Urkunden, darunter auch als örtlicher Familienname. 1431 findet man in klösterlichen Akten erstmals einen Peter Turner als „wirt aus dem swarzwalde“. Eine Kapelle St. Wolfgang auf dem Thurner, die an der alten Verbindung über den Schwarzwald neben dem Wirtshaus ein Ort zum Ausruhen gewesen sein mag, wird erstmals 1491 in den Akten der Freiburger Talvogtei aufgeführt. Spätestens seit dem frühen 14. Jahrhundert führte in Konkurrenz zum Hölental eine wichtige Handelsstraße von Freiburg über den Thurner nach Villingen, deren Scheitelpunkt zwischen Wagensteig- und Urachtal auf über 1000 m Höhe etwa bei der Thurnerkapelle lag. Die Genehmigung, dazu auch über St. Märgener Territorium zu fahren, war dem Abt mit dem Villingener Bürgerrecht vergütet worden. Für den Bau der heutigen St.-Wolfgang-Kapelle haben wir im Tagebuch von Abt Glunk am 13. Mai 1757 eine ausgezeichnete Quelle. Er schreibt, dass die bisherige

Kapelle abgebrochen und eine neue „weilers hinauf auf einen anderen Boden gesetzt worden“ sei. Bei der aufgegebenen Kapelle hatte es sogar Zweifel gegeben, ob sie wirklich konsekriert worden sei. Immer wieder hatte es Auseinandersetzungen über die Kostenfrage bei dortigen Reparaturen gegeben. Abt Dilger hatte schließlich die 25 für den Thurner gestifteten Messen in der Mutterkirche lesen lassen. Die Untersagung des dortigen Kirchweihfestes im Jahr 1751 hatte ihren Hauptgrund jedoch eher in der Nichteinhaltung des Tanzverbotes durch den Thurnerwirt. Die alte Kapelle bestand mit einer Gesamtlänge von etwa 14 m aus zwei gleich langen Teilen. Das „Chörlein“, die vordere Hälfte, hatte dabei ursprünglich „die ganze Capellen“ ausgemacht und war „in Mauern noch sehr starch“, während der spätere Anbau „sehr schadhafft war“. Den Neubau für die geplante, nun 60 „Schuoh“ lange und 30 „Schuoh“ breite Kapelle begründete Abt Glunk damit, dass er damit den Bauern eine „Refusion thun wollte“, also ihnen dafür etwas zurückgab, dass bei der Erbauung von Kirche und Kloster in St. Märgen auch die zur Thurnerkapelle gehörenden Capitalia zum Einsatz gekommen seien. Die Thurnerkapelle habe mehr Capitalia als die Mutterkirche, die beim „Bauwesen“ verwendet worden seien. Daher habe das Kloster beim Bau der St.-Wolfgang-Kapelle nun alles übernommen, auch den Lohn und die Fuhren, die die Bauern hätten tun



Der frühbarocke Altar der vormaligen St.-Wolfgangs-Kapelle auf dem Thurner

müssen. Der Architekt war der aus Immen- dingen stammende Sohn eines Vorarlber- ger Barockbaumeisters Johann Baptist Hä- ring, der wenige Jahre später Freiburger Stadtbaumeister wurde und sich mit prächtigen Barockbauten wie z. B. St. Peter in Emdingen noch einen Namen machte. Häring oblag auch die Ausführung der Stuckarbeiten an der Decke, wobei erst 180 Jahre später auch Bilder in die Stuck- rahmen kamen. Dass man ihn für den Bau der Kapelle gewählt hatte, hing wohl mit den Verbindungen der Abtei nach Freiburg zusammen.

Die Archivalien sprechen schon 1909 von einer Wiederherstellung der Thurnerkapelle, insbesondere des Daches. Erneut stand dann in den 1930er-Jahren eine umfang- reiche Renovierung der Kapelle an. 1935 war das Gesuch zur baulichen Herstellung der aus der Barockzeit stammenden Thurnerkapelle mit den genauen Maßangaben von 18 x 8 x 8 m, also einer Gesamtfläche von 162 qm, gestellt worden. Damit sich die Kapelle auch für Sonntagsgottesdiens- te eignete, wurde eine Empore eingebaut, in deren unteren Teil dann in den 1950er- Jahren noch ein Beichtstuhl eingefügt wurde. Die Abrechnung der Baumaßnah- men, zu denen auch die Sakristei und ein neuer Bodenbelag gehörten, ergab im Februar 1938 Gesamtkosten von über 5000 RM, davon 1000 RM für die Decken- malereien der Gebrüder Hemberger aus Karlsruhe, die Engelbert Krebs stiftete. Wohl in diesem Zusammenhang wurden auch die vier Tafelbilder von Simon Göser aus dem klösterlichen Refektorium hierher verbracht, die dann 1940 in Rahmen neu gefasst und letztmals 2012 aufwendig resta- uriert wurden. Am 27. Februar 1949 wurden die Kreuzwegstationsbilder des Malers Walther Meyerer-Speer geweiht. Im Juli 1952 kam aus den Mitteln einer Stiftung eine bei F. W. Schilling in Heidel- berg gegossene Glocke in den Turm; 1956 erfolgte die Marmorierung des bis dahin nur in Weiß und Gold gehaltenen Altares. Letztmals wurde St. Wolfgang in den Jah- ren 2012/2013 innen renoviert, wozu auch die Reinigung der Deckenbilder gehörte. Zur Geschichte dieser Kirche gehört auch, dass es um 1940 eine intensive Diskussion um die Errichtung einer eigenen Kuratie mit der Perspektive einer selbstständigen

Pfarrei Thurner gab. Vor allem der Pfarrer von St. Märgen wehrte sich dagegen ebenso wie gegen eine Umpfarrung des Thurners nach Titisee oder Neustadt, da dies für St. Märgen den Abfluss von Mit- teln zur Folge gehabt hätte, die dort zum Erhalt der Wallfahrtskirche benötigt wür- den.

Eine wesentliche Veränderung der Kapel- le bedeutete die Aufstellung eines neuen Altares mit der Kopie des Sarner „Jesus- kindls“ am 24. Oktober 1937. Der Hinter- grund dafür ist die wundersame Hei- lungsgeschichte der aus dem Thurner- wirtschaus stammenden Albertine Weber, geb. Hermann, im Jahr 1931. Schon Jahre von Herzattacken geplagt, reiste sie in sterbenskrankem Zustand nach Sarnen, wo sie nach Empfang der Sterbesakra- mente und der hlg. Kommunion eine spontane Heilung erfuhr. Aus Dankbar-



Der Altar der Thurner-Kapelle in der Fassung von 1956  
Links: Der neo-barocke Altar von 1937/38

keit ließ sie mit Erlaubnis der Abtissin der dortigen Benediktinerinnen durch einen Oberammergauer Schnitzer eine Nachbil- dung des Sarner Jesuskindls anfertigen. Nachdem die Aufstellung an ihrem Wohn- ort in einer Singener Kirche untersagt



Die Verherrlichung des hl. Wolfgang, unten Blick zur Kapelle und zum Kandel, Gebrüder Hemberger, 1937

worden war, erreichte der St. Märgener Ortsgeistliche dann in Freiburg die Aufstellungserlaubnis für den Thurner. Die Votivtafeln, die in der Folge von Heilungen auch hier am Thurner erzählten, sind bei Umbauten in den 1950er-Jahren entfernt worden. Engelbert Krebs berichtete, wie das „Sarneresuskindl“, begleitet von einigen Geheilten, in der eben neu ausgestatteten Wolfgangskirche von 500 Schwarzwäldern begrüßt wurde. Der barocke Altar mit dem Kirchenpatron Wolfgang wurde in die Kapelle eines nahe gelegenen Hofes überführt. Dafür wurde der Kirchenpatron in einem qualitätvollen Tafelbild in der Kirche dargestellt und ist seit der Ausmalung in den 1930er-Jahren zudem im zentralen Deckenbild präsent.

Von außen erschließt sich die Architektur von St. Wolfgang als ein längsrechteckiger Bau mit anschließendem fensterlosen Fünffachtel-Chor und einer unter Pfarrer Siebold am Chorhaupt angebauten Sakristei. Die Seitenwände mit jeweils einer Eingangstür erhalten ihre Gliederung durch zwei längliche, oben gewölbte Fenster und im westlichen Teil durch jeweils ein Okulusfenster, dieses auf der Südseite über dem ebenfalls später hinzugefügten Windfang. Über dem Eingang auf der Nordseite steht das Baujahr 1757. Im Innern erschließt sich die Thurnerkapelle als klassisches Modell eines auf den Altar hin ausgerichteten barocken Kirchenraums. Der heute vorhandene neobarocke Altar von 1937 (Egon Hummel, St. Märgen) ersetzte einen Altar, der in den 1870er-Jahren aufgestellt und 1916 mit einem aus Bamloch erworbenen älteren Altaraufsatz versehen worden war. Der Grund dafür war, dass man den ursprünglichen, deut-



Hl. Wolfgang mit Kirchenmodell um 1870

lich kleineren Altar von 1655, der seit über 200 Jahren auch schon in der Vorgängerkapelle gestanden hatte, in die Kapelle des Holzhofes übertrug. Diese war im badischen Kulturkampf auf Initiative des Breitenauer Pfarrers Carl Alois Metz als katholisches Refugium vorgesehen, falls sich seine Pfarrkinder dem Altkatholizismus zuwenden würden. Manfred Hermann schreibt diesen in der Region frühesten Altar der Barockzeit dem Bildhauer Bartle Winterhalter vom Oberfallengrund in Furtwangen-Neukirch zu. Da mit dem Al-



Die Tugend der Mäßigung: Wein wird mit Wasser vermischt

tar auch die Skulptur des Kirchenpatrons entfernt worden war, wurde zu diesem Zeitpunkt, damit der Kirchenpatron wieder präsent war, das unsignierte Bild des hlg. Bischofs Wolfgang mit einem Kirchenmodell auf dem Arm angefertigt, das jetzt an der Südwand des Langhauses hängt. Als Pendant findet man gegenüber die Darstellung einer bäuerlich-bürgerlichen Maria, die selbst ein Zepter in der Hand hält, während ihr Sohn dem Betrachter mit dem Olivenzweig eines der in der Bibel gebräuchlichsten Friedenssymbolen vorzeigt. An dem neobarocken Altar von 1937, der, zunächst ausschließlich in Weiß gehalten (Marmorierung von 1956), nun in die Proportionen des Chores eingepasst wurde,

findet man als seitliche Altarfiguren noch aus dem 18. Jahrhundert die Matthias Faller zugeschriebenen Heiligen Johannes der Täufer und Gallus mit dem Bären als Attribute. Eine Legende berichtet, dass in der Nacht ein gefährlicher und gefräßiger Bär an das Lager von Gallus gekommen sei. Dieser habe ihm befohlen, Holz für Feuer und den Bau einer Zelle herbeizuschaffen, er werde dafür Brot erhalten, müsse aber seinerseits andere wilde Tiere abwehren. Den Bauholz tragenden Bären findet man in St. Märgen. Andere Varianten berichten, dass Gallus dem Bären einen Dorn aus dem Fuß gezogen und ihn dadurch gefügig gemacht habe. Als zentrale Figur wurde dann 1937 die erwähnte Kopie des Sarnner Jesuskindes eingefügt. Von Matthias Faller nach 1757 stammen auch die beiden größeren, eindrucksvollen Skulpturen der Mutter Jesu, der das Schwert des Schmerzes das Herz durchbohrt, und des Schmerzensmannes. Die Schriftstelle im Neuen Testament, die hier ins Bild gesetzt wurde, findet sich bei Mt 11,28–29: Die Soldaten „zogen ihn aus und legten ihm einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie auf sein Haupt und gaben ihm ein Rohr in seine rechte Hand.“ Seit 1937 stehen die Skulpturen auf Stuckkonsolen an den Seitenwänden.

Den Eindruck, den die Kapelle heute vermittelt, erhielt sie im Wesentlichen durch die im Kontext der Renovierung von 1936/1938 unter Pfarrer Siebold eingefügten Deckenmalereien. Siebold war vor St. Märgen Pfarrer in Odenheim gewesen. Von dort kannte er die aus diesem Ort stammenden, später mit Sitz in Karlsruhe vor allem in der Gegend um Bruchsal und

Schwetzingen mit unterschiedlichen Schwerpunkten (August: Personen, Adolf: Konfiguration, Emil: Stuck) tätigen Gebrüder Hemberger. Diese, zwischen 1875 und 1886 geboren, waren alle drei als Kunstmaler ausgebildet und sind mit ihrem klassischen Stil den Nazarenern zuzuordnen. Nicht zuletzt durch ihre Arbeiten in St. Stephan (Karlsruhe) hatten sie ein hohes Renommee. Im südlichen Schwarzwald findet man sie wohl durch die Vermittlung von Siebold ausschließlich am Thurner und in der Glashütte. Das Bild über dem Chorraum veranschaulicht in traditioneller Weise den Moment in Emmaus, als die beiden Jünger Christus, der den Blick nach oben richtet, am Brechen eines hier kleinen runden Brotes erkannten. Das Originelle an der Szene ist, dass sie vor einem Fenster stattfindet, durch das der Blick auf die aus dieser Gegend immer wieder sichtbare Schwarzwaldlandschaft mit Feldberg und Schauinsland geführt wird. Die Idee, das jeweilige Geschehen in einen örtlichen Bezug zu setzen, ist noch deutlicher beim zentralen Deckenbild umgesetzt. Der Apotheose des hlg. Wolfgang, die Verherrlichung und seine Aufnahme in den Himmel, findet hier über der Thurnerkapelle statt, sodass er auf diese Weise zugleich als Schutzpatron der Kirche und der dahinter sichtbaren Raumschaft wird, die vom doppeltürmigen Kloster St. Märgen bis zu dem am Horizont sichtbaren Kandel reicht. Wolfgang selbst ist umgeben von Engeln, die von seinen Attributen hier Mitra, Stab, Buch (Hinweis auf die Bildung) und Beil vorzeigen. Wolfgang von Regensburg, 924 in Pfullingen (?) geboren und 994 in Puppington in Österreich gestorben, war Benediktinermönch von Einsiedeln und von 972



Die Tugend der Mäßigung, personifiziert im seligen Bernhard von Baden

bis zu seinem Tod Bischof von Regensburg. Die Legende erzählt von seinem siebenjährigen Einsiedlerleben am später nach ihm benannten Wolfgangsee. Als er dort durch den Teufel gestört wurde, beschloss er, sich an einem freundlicheren Ort eine Klausel zu erbauen. Er warf seine Axt ins Tal hinab und gelobte, an dem Ort, an dem er sie wiederfinden werde, eine Kirche zu erbauen. Hierher rühren das Attribut des Beils und in anderen Wolfgangdarstellungen ein Kirchenmodell. Auf Bitte seines Bistums nahm er den bischöflichen Stuhl wieder ein. Er förderte besonders die Bildung und das geistliche Leben des Klerus und der Orden. Er gilt unter anderem als Patron der Hirten, Holzarbeiter, Köhler, un-

schuldig Gefangenen und des Viehs sowie als Helfer bei vielerlei Krankheiten wie Schlaganfall, Gicht, Fußleiden, Haut- und Augenkrankheiten.

Das Ensemble der Deckenbilder wird vervollständigt durch die symbolische Darstellung der vier Kardinalstugenden. Bereits 1922, so das Datum auf zwei der Scheiben, waren mittels Stiftungen die vier ursprünglich barocken Fenster der Kapelle durch farbige Fenster mit figurlichen Darstellungen der Firma Protz & Ehret (Freiburg) ersetzt worden. Die Okulusfenster erhielten entsprechende farbige Rahmungen. Man darf annehmen, dass es Pfarrer Siebold war, der die dargestellten Personen gezielt so gewählt hatte, dass man in ihnen die Verkörperung der Kardinalstugenden wahrnehmen konnte. Deren Bezeichnung befindet sich jeweils am oberen Rand der Scheiben. Als dann die Gebrüder Hemberger 1937 die vier Eckbilder an der Decke anfertigten, übersetzte Siebold hier die Kardinalstugenden in symbolische Illustrationen, wie man sie vor allem in der Barockkunst kannte. Im linken vorderen Fenster personifiziert die hlg. Agnes mit dem Lamm im Arm und der Märtyrerpalme, wie es darübersteht, die „Starkmut“. Gestiftet wurde das Fenster von der Schule der Schweighöfe sicher auch im Hinblick darauf, dass Agnes die Patronin insbesondere für junge Mädchen war. Die „Stärke“ im Deckenbild darüber wird konventionell mit einem Stück Säule ins Bild gesetzt, das zwei Putten nur mit Mühe halten können. Dass Pfarrer Siebold als Person für die vorne rechts thematisierte „Mäßigung“ den sel. Bernhard von Baden gewählt hat, mag mit dessen Lebensweise Mitte des 15. Jahrhunderts zusammenhängen. Es wird überliefert, dass Bernhard seine Einkünfte

nur zu einem Drittel für sich verwendete, ein Drittel der Kirche und das letzte Drittel den Armen überließ. Bei der Entscheidung für Bernhard mag auch mitgespielt haben, dass man dem regierenden Haus des Großherzogtums Baden, zu dem St. Märgen seit Kurzem gehörte, gefällig sein wollte; dort schätzte man es, durch genealogische Bezüge die eigene Bedeutung zu untermauern. In der darüber originell inszenierten „Mäßigung“ schenkt ein Putto in blauem Hemd mit mahnd erhobenem Zeigefinger – fast möchte man in ihm einen Bacchanten sehen – einer nur knapp bekleideten Gestalt klares Wasser in den Weinkrug, sodass die Schorle Mahnung zum maßvollen Trinken wird. Für die „Klugheit“ steht im hinteren linken Fenster die Mutter Anna, die ihrer Tochter Maria das Lesen beibringt. In dem dazugehörenden Deckenbild über der Empore personifizieren zwei weibliche Putten mit klassischen Beigaben, Schlange und Spiegel, die „Klugheit“. Dem Mädchen, dem sich die Schlange, auch eine Allegorie der List, um den Arm windet, hält die zweite Person den Spiegel vor Augen, in dem sie sich wiederfindet. Für die „Gerechtigkeit“ wurde Joseph, der auch den Beinamen „Der Gerechte“ trägt, mit den Zimmermannsattributen Beil und Säge erkoren. Die beiden Putten im entsprechenden Deckenbild hantieren bewegt mit den Mitteln der Gerechtigkeit, Waage und Schwert. Hier haben die Künstler mit „Hemberger Karlsruhe 1937“ signiert.

Die vier Leinwandgemälde mit vergoldetem, geschwungenem Zierrahmen (Höhe 195 cm x Breite 107 cm) werden Simon Göser zugeschrieben und sind Teil einer Reihe von zehn Stücken, die ab 1769 ihren Platz im Refektorium des Klosters gehabt hatten. Vier weitere

befinden sich im Kloster St. Elisabethen der Augustinerchorfrauen auf Schloss Goldenstein bei Salzburg, zwei weitere sind verschollen. Göser (1735–1816) gilt im südwestdeutschen Raum als der letzte bedeutende Maler der Barockzeit und zugleich als „Meister des frühen Klassizismus“. Seit ihrer Übertragung in die Kapelle sind die thematisch ungewöhnlichen Tafelbilder in Chor und Langhaus von St. Wolfgang ein im Stil stimmiger Teil der Ausstattung. Name und Zuständigkeiten der zentralen Gestalten werden in lateinischem Text am unteren Ende der Gemälde in einer mit Ornamenten verzierten Kartusche beschrieben. An der Südostwand rechts findet man die Darstellung von Szenen aus dem Leben des hlg. Bischofs Ubaldo: Ubaldo von Gubbio (um 1080/85–1160, 1192 heiliggesprochen) war selbst regulierter Augustinerchorherr und Bischof von Gubbio. Aus vornehmer Familie stammend, teilte er sein Erbe an die Armen aus. Ein späterer Lebensbericht beschreibt, wie er selbst, was Essen und Trinken anbelangte, bescheiden lebte und so auch in einem Kloster der Augustiner wieder einen strengeren Lebenswandel dursetzte. In bischöflichem Gewand wird er mit einem vor ihm fliehenden Teufel dargestellt; er gilt als Patron der Kinder sowie als Patron gegen Nervenleiden und Besessenheit. Hier vergibt, wie die Schrift besagt, Ubaldo aus bemerkenswerter Liebe einem jungen Mann das schwere Unrecht, das er ihm angetan hatte. Da zu Füßen des Mannes Hammer, Schaufel und ein Zollstock liegen, mag es sein, dass er den Bischof bei einem Bau betrogen hatte. An der Nordostwand links des Altares sitzt der „Schüler des hlg. Augustinus“, der hlg. Papst Gelasius (492–496) auf seinem Thron, umgeben von Bischöfen, und unterscheidet



Der Mann der Schmerzen, Matthias Faller

auf einem römischen Konzil per Fingerzeig die authentischen heiligen Schriften von den Apokryphen. Letztere werden von einem jungen Kleriker unterhalb des Thrones auf-



Abt Wilhelm von Roskilde

gelesen und von einem anderen bereits aus der Konzilsversammlung entfernt. Bekannt ist der aus Afrika stammende Papst für seine Schriften, in denen er die Zweireichlehre, also die Trennung und Eigenständigkeit von kirchlicher und weltlicher Macht, herausarbeitete. Die Darstellung hier bezieht sich auf das ihm zugeschriebene „Decretum Gelasianum de recipiendis et non recipiendis libri“, einen Erlass über die in die kirchliche Lehre aufzunehmenden und die nicht aufzunehmenden Bücher. Im Langhaus, rechts an der Südwand, übergibt der hlg. Albertus, Lateinischer Patriarch von Jerusalem (um 1149 bis 1214), zunächst selbst Regularkanoniker, den Eremiten vom Berg Karmel eine von ihm entworfene, auf ihre Lebensform ausgerichtete Mönchsregel. Aus dieser Gemeinschaft entwickelte sich der Kar-

meliterorden. Bei einer Prozession durch Akkon am Fest der Kreuzerhöhung im Jahr 1214 wurde Albert vom dortigen Meister des Heilig-Geist-Hospitals der Johanniter, dessen unehrenhafte Entlassung er betrieben hatte, erstochen. An der Nordwand links sieht man im Bild den zu Tode erschrockenen Abt Wilhelm von Roskilde, dem ein Bote sagt: „Septem dies vives“. Wilhelm von Æbelholt, auch von Paris (1105 (?) bis 1122/23), Sohn einer Adelsfamilie, war in der Zeit Regularkanoniker im Stift Ste-Geneviève-de-Paris, als dort die Augustinerregel eingeführt wurde. Später wurde er Abt im Kloster Eskilsø auf der gleichnamigen Insel in Dänemark, wo er sich „nicht ohne Mühe und Behinderungen“ als Förderer der Ordenszucht ebenfalls um die Einführung der Augustinerregel bemühte. Die hier dargestellte Szene – sieben Jahre vor seinem



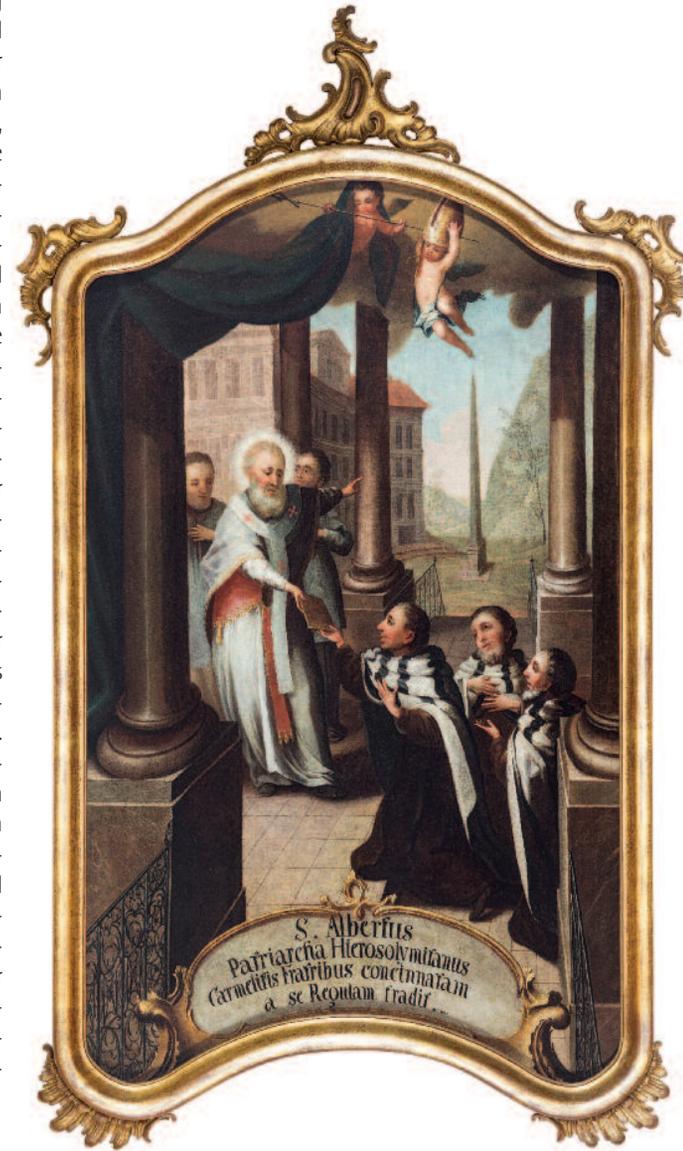
Papst Gelasius



Bischof Ubaldo

wirklichen Tod – mit der doppeldeutigen Botschaft, Du lebst (noch) sieben Tage, gehört zu den sogenannten Bekehrungsvisionen, wie sie auch von anderen überliefert sind. Der Text in der Kartusche erklärt dazu: „S. Wilhelmus Roschildensus ancipiti mortis nuntio ad rigidissimam septem annorum poenitentiam animatur“. (Durch die mehrdeutige „doppelgesichtige“ Ankündigung des Todes entschließt er sich zu einer sehr strengen Buße von sieben Jahren.) In der Zusammenschau ergibt sich ein Bild von vier aus den Reihen der regulierten Chorherren stammenden ranghohen, bis zum Papst reichenden Klerikern, die durch ihre jeweilige Lebensart den Augustinern in St. Märgen in unterschiedlicher Weise als persönliche Vorbilder dienen sollten, die aber

mit ihrer Förderung der Ordensregel und anderer authentischer Schriften zugleich auch eine generelle, literarisch fundierte Mahnung zum richtigen klösterlichen Leben waren. Nicht zuletzt ist die Auswahl der hier Präsentierten ein Hinweis auf die fundierten ordensgeschichtlichen Wissensbestände des Auftraggebers Abt Michael Fritz, der für das Refektorium gezielt beispielhafte Lebensmomente früherer Chorherren auswählte, mit denen er seinem Konvent das „Lernen aus der Geschichte“ vermittelte. So ist in der Thurnerkapelle neben ihrem mehr als 500-jährigen Patronat des hlg. Wolfgang und der bald hundertjährigen Wallfahrt zum Sarner Jesuskind in besonderer Weise auch ein anschauliches Stück klösterlichen Lebens präsent geblieben.



Albert, Patriarch von Jerusalem

# Die Rosenkranz-Kapelle in der Glashütte (Patrozinium 7. Oktober)

Ursprünglich hatte das Gebiet der Glashütte, im „Knobelswald“ oder auch „Hinterstraß“ genannt, zur Herrschaft St. Peter gehört. Abt Paulus Pastor hatte das Gebiet 1683 Glasmachern aus Tirol zum Abholzen und Besiedeln überlassen. Für sie wurde dann wenig später eine kleine frühbarocke Kapelle gebaut. Wohl für sie wurde die heute noch dort befindliche Madonna mit Kind geschaffen, die Manfred Hermann dem Freiburger Bildhauer Franz Hauser (1651–1717) zuschrieb, von dem noch andere Madonnen in Waldau, Hinterzarten und Kirchzarten erhalten sind. Die pastorale Betreuung der „Glashütter“ Bewohner erfolgte zunächst durch die Pfarrei Neukirch. Als die Augustiner nach St. Märgen zurückkehrten, übernahmen sie die Seelsorge. Im Tagebuch von Propst Dilger wird 1718 berichtet, dass P. Simon „die so genannten Hintersträßler Petersbergische Pfarrkinder wieder zu versehen übernommen habe“. Verzeichnet werden hier auch die hierfür gestellten materiellen Bedingungen: „1. Daß sie vor die Hochzeith geben 1 fl und für das Mahl die Zech des oberen Tisch. – 2. Für das Versehen 6 bz, das Taufen 5 xr. – 3. Der nit kann die 5 xr zahlen, soll 2 Täg frohnen. – 4. Die Bauern führt ein jeder aus unserem Wald 2 Fähr Holz jährlich zu unserem Pfarrhof.“ Nachdem der Wald verbraucht war, zogen die Glasmacher in das Gebiet um Bräunlingen. Die Siedler in der „Glashütte“ erbauten um 1731 eine größere Kapelle. Nach 1745 er-

folgte eine Ergänzung der Madonna mit den Figuren des hlg. Dominikus und der hlg. Katharina von Siena durch Bildhauer Matthias Faller vom Oberfallengrund in Neukirch, wodurch das Ensemble in seiner Ausstattung zu einem klassischen Rosenkranzaltar wurde.

Nach der Aufhebung des Klosters St. Peter 1806 entstand nunmehr eine eigene Gemeinde „Hinterstraß“. Diese nahm die Kapelle in ihre Obhut, wie man einem Grundbucheintrag vom 4. März 1874 entnehmen kann: „Die Gemeinde besitzt mehr als sechzig Jahre eine Kapelle.“ Bereits 1809 wurde die Glashütte von der Pfarrei Neukirch nun auch organisatorisch St. Märgen zugeordnet. 1861 findet man in den Archivalien ein Schreiben von der Glashütte an das Erzbischöfliche Ordinariat mit der Bitte um Genehmigung, dass man mit einer Stiftung von Freifräulein Sophia von Brandenstein die Kapelle restaurieren und ein gutes Altarbild herstellen könne. 1863/1864 wurde „die schadhafte und ruinierte Kapelle“ mit der Stiftung von 200 Gulden dann wohl weitgehend neu errichtet und erhielt mit der Weihe durch den Subregens des Priesterseminars St. Peter Knittel 1869 auch die Erlaubnis, dass hier, wie es damals hieß, die Messe gelesen werden durfte. In der Regel fand ab da ein wöchentlicher Werktagsgottesdienst statt. 1927 wurde die Kapelle instand gesetzt, innen mit einer neobarocken Altarrückwand (Bildhauer Egon



Altar der Rosenkranz-Kapelle mit Mondsichelmadonna (um 1685) und Skulpturen der Heiligen Dominikus und Katharina von Siena (Matthias Faller, nach 1745)

Hummel, St. Märgen) und außen mit Sakristei und kleiner Vorhalle ausgestattet. 1929 ließ Pfarrer Siebold durch die Gebr. Hemberger, Karlsruhe, an der Decke das Gemälde „Maria Rosenkranzkönigin“ ausführen. 1937 ermöglichte wiederum eine Stifterin die Anbringung eines Kreuzwegs, ausgeführt in Schwarz-Weiß-Manier von L. Barth. 1948 erbat Pfarrer Siebold beim Ordinariat die Genehmigung zur Aufbewahrung des Allerheiligsten im neu angefertigten Tabernakel. Er schildert dabei voll Sympathie die Kapelle, die mit einer Grundfläche von 45 qm in den letzten Jahren neu hergestellt worden sei, mit einem Deckenbild geschmückt sei und ein schönes Barockaltärchen enthalte. 1956/1957 wurde die Kapelle als Schenkung der Gemeinde St. Märgen, zu der die Glashütte politisch gehörte, in das Eigentum der Kirchengemeinde St. Märgen überführt. Der Stiftungsrat hatte die Übertragung an den Kirchenfonds St. Märgen akzeptiert. Es folgte 1969 unter Pfarrer Bernauer eine Innenrenovation, wobei Boden und Außenputz erneuert und die Ausmalung der Kapelle vereinfacht wurde. Nachdem die Kapelle 1989 durch eine Straßenbaumaßnahme etwas von der Straße weggerückt war, erfolgte 1992 nochmals eine die Kirche im Innern verändernde Renovierung. Decke und Wände wurden durch Klaus Hog, St. Märgen, neu gefasst, die Altarrückwand umgestaltet sowie ein neuer Zelebrationsaltar und Ambo von Bildhauer Wolfgang Kleiser, Vöhrenbach, hinzugefügt. Von außen ist die Struktur der Kapelle als längsrechteckiger Bau mit eingezogenem Chor und durchgängigem Dach zu erkennen. Über dem Eingangsbereich sitzt ein

spitz auslaufender Dachreiter mit einem bekrönenden Kreuz. Chor und Längswände werden an beiden Seiten durch oben rundbogig abschließende Fenster gegliedert. Oberhalb des später am Eingang hinzugefügten, mit einem Fenster erhellten Vorbaus entdeckt man zwei kleine runde Fenster. Im Innern eröffnet sich lichter Raum, der noch eine Erinnerung an seine erste Entstehung in der Barockzeit vermittelt. Die drei Kunstwerke erzählen von der Geschichte der Kapelle und ihrer Benennung. Im Zentrum des Altares steht in einem Strahlenkranz auf einer Mondsichel, aus der sich eine Schlange windet, eine Maria mit Zepter in der rechten Hand und ihrem Sohn mit dem Reichsapfel auf dem linken Arm. Die Mondsichelmadonna (auch apokalyptische Madonna) geht auf die Vision des Johannes von einer Frau zurück, die – mit Sternen gekrönt und mit der Sonne bekleidet – auf dem Mond steht und dem letzten apokalyptischen Gefecht zwischen dem Drachen und dem Erzengel Michael ausgesetzt wird (Geheime Offenbarung 12,3–5). Diese Madonna des 17. Jahrhunderts war demnach nicht Namensgeberin für eine Rosenkranz-Kapelle. Diese Benennung könnte mit der gezielten Hinzufügung der beiden seitlichen Figuren nach 1745 erfolgt sein. Bereits im 16. Jahrhundert hatte es nach siegreichen Kriegen Gedenktage mit dem Rosenkranz als Dankgebet gegeben. Nach dem Sieg über die Türken bei Peterwardein am 5. August 1716 erhob dann Papst Klemens XI. das Rosenkranzgebet zu einem Festtag der ganzen Kirche, der am ersten Sonntag im Oktober gefeiert wurde. Die beiden in den

Rechts: Deckenbild in der Rosenkranz-Kapelle



Jahren danach hinzugefügten Holzskulpturen Dominikus und Katharina von Siena sind nun die damals für einen Rosenkranzaltar typischen Bildwerke, mit denen meist auch eine entsprechende Bruderschaft verbunden war. Beide Heilige zeigen eine Gebärde, mit der sie an vielen anderen Altären den Rosenkranz aus der Hand Marias oder ihres Sohnes entgegennehmen. Man mag ihre Gesten auch als auf Maria hinweisend deuten. Nach alter Überlieferung soll der hlg. Dominikus (Gründer des Predigerordens der Dominikaner) bei einer Marienerscheinung im Jahre 1208 die heutige Form des Rosenkranzes empfangen und anschließend in seinem Orden eingeführt haben. Dabei habe Maria den Rosenkranz Dominikus als Waffe im Kampf gegen die Albigenser (eine antikirchliche Ketzerbewegung) geschenkt. Historisch bringt man die Entstehung des Rosenkranzgebetes, das 1569 in der heutigen Form für die katholische Kirche festgelegt wurde, mit den mittelalterlichen Gebetsbräuchen der Laienmönche (Konversen) in Beziehung, für die die in Deutsch gesprochenen, wiederholten Gebete an die Stelle der von den Patres gesungenen Psalmen getreten sind. Auch wenn es für sie keine vergleichbare Schenkungslegende gibt, ist der Rosenkranz für Katharina, eine der Schutzheiligen Europas, ein gängiges Attribut. Hier leitet sich die Verbindung zum Rosenkranz, in dem die Ereignisse aus dem Leben Jesu zusammengefasst werden, aus ihrer ganz auf Christus bezogenen Lebensweise her. Unter dem Pontifikat von Leo XIII. erschienen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts etwa zwölf Enzykliken, die dem Rosenkranzthema gewidmet waren und ihm in der Gebetspraxis eine hohe Bedeutung zu-

kommen ließen. Als Pfarrer Siebold daher 1929 die Decke ausmalen ließ, war dies nicht nur die Gelegenheit, das bis dahin nicht vorhandene Thema des Rosenkranzes aufzugreifen, sondern auch die von Rom aus geförderte Gebetsform ins Bild zu setzen. Zwar behielt die hier mit Kopftuch eher bürgerliche, also nicht mit Krone ausgestattete Maria dennoch das Zepter in der Hand, aber ihr Sohn reicht den in der Kapelle Betenden den Rosenkranz nach unten. Insofern wird man die Anordnung als Rosenkranzkönigin benennen können. Die Komposition hat noch eine sicher nicht zufällige Besonderheit: Am unteren Rand des Bildes hält ein Engel die rosafarbene Blüte einer Rose in Richtung des Betrachters. Möglicherweise kannte der kunstsin-nige Pfarrer das *Alte Passional*, eine mittelhochdeutsche Legendensammlung ohne Angabe des Verfassers, in der das Ave-Maria diese mit einer himmlischen Rose vergleicht. Hierin gründet wohl die Bezeichnung *Rosenkranz* für die Zählkette und eine Ave-Maria-Gebetsreihe. Eine der Legenden handelt von einem Marienverehrer, der eine Marienstatue mit einem geflochtenen Kranz aus Rosen zu schmücken pflegte. In einer Erscheinung soll er eines Tages die Botschaft bekommen haben, dass sich Maria über einen anderen Rosenkranz mehr freue, nämlich über 50 gebetete Ave-Maria. Diese würden in ihren Händen zu Rosen, aus denen sie den schönsten Kranz flechten könne. Es gibt noch einen weiteren möglichen Bezug: In barocken Darstellungen der antiken Mythologie, so z. B. im nahen Schloss Ebnet, wird Aurora, die „rosenfingrige“ Göttin der Morgenröte, mit einer solchen Rose präsentiert, die dem Betrachter von einem Putto gereicht wird. In

der Liturgie von Mariä Geburt wurde diese ausdrücklich „Morgenröte des Heils“ genannt. Der Kreis um die Bilderwelt dieser kleinen Kapelle soll mit dem Wort von Papst

Franziskus aus dem Jahr 2016 beschlossen werden, dass der Rosenkranz „in vieler Hinsicht die Zusammenfassung der Geschichte der Barmherzigkeit Gottes“ sei.

### Literaturhinweise

Kath. Pfarramt und politische Gemeinde St. Märgen (Hrsg.), St. Märgen, Hochschwarzwald, Festschrift anlässlich der 850-Jahr-Feier, Karlsruhe 1968  
Gemeinde St. Märgen, Matthias Faller, Der Barockbildhauer aus dem Schwarzwald, Lindenberg 2007  
Klemens Ambruster, Dankbarkeit schafft sich Orte, St. Märgen: ein Ort – drei Wallfahrten, in: Gemeinde St. Märgen, 900 Jahre lebendige Geschichte, 2018, S. 92–113  
Manfred Hermann, St. Märgen im Schwarzwald und seine Wallfahrtsgeschichte, Lindenberg 2002  
Manfred Hermann, Katholische Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt St. Märgen im Schwarzwald, Lindenberg 2003  
Klaus Hog, Im Gedenken an die Säkularisation des Klosters Mariazell auf dem Schwarzwald, 1806–2006, Privatdruck 2005

Elisabeth Irtenkauf (Hrsg.), Die Tagebücher des Abtes Peter Glunk von St. Märgen auf dem Schwarzwald (reg. 1736–1766), in: FDA Bd. 115, 1995, S. 35–278  
Elisabeth Irtenkauf (Hrsg.), Die Tagebücher des Abtes bzw. Propstes Andreas Dilger von St. Märgen und Allerheiligen/Freiburg (reg. 1713–1736), in: FDA Bd. 119, 1999, S. 5–328  
Elisabeth Irtenkauf, Klaus Hog, Die Baugeschichte des Klosters St. Märgen auf dem Schwarzwald eingebettet in die Klostergeschichte (ca. 1115–1860), Lindenberg 2010  
Wolfgang Müller, Studien zur Geschichte der Klöster St. Märgen und Allerheiligen, Freiburg i. B., in: FDA Bd. 89, 1969, S. 5–129  
Johannes Weber, 1907–1982 – Aus der Geschichte der katholischen Pfarrgemeinde St. Märgen, Mskr. 1982



Der hlg. Augustinus, Patron der Augustiner-Chorherren, Skulptur am Hochaltar der Pfarr- und Wallfahrtskirche, Matthias Faller 1752

**Grundriss der  
Klosteranlage  
um 1806**

Stallungen

Pforte

Schreinerei

Mühle

Bäckerei

Brunnen-  
schale

Friedhof

Hühnerhaus

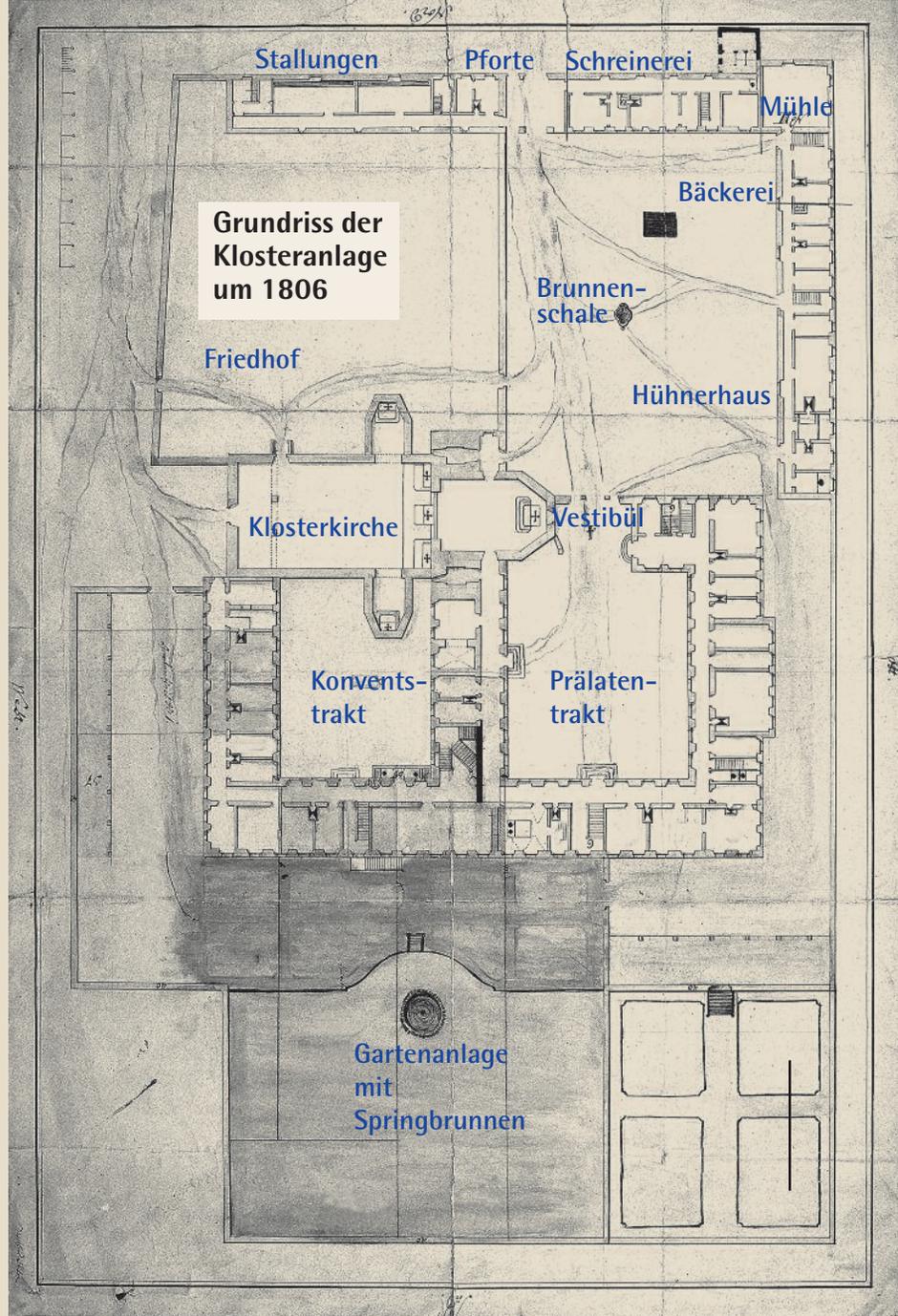
Klosterkirche

Vestibül

Konvents-  
trakt

Prälaten-  
trakt

Gartenanlage  
mit  
Springbrunnen





St. Märgen mit Blick zum Ohmen und nach St. Peter



**Kunstverlag Josef Fink**

Hauptstraße 102 b  
88161 Lindenberg i. Allgäu  
www.kunstverlag-fink.de

1. Auflage 2018  
ISBN 978-3-95976-188-8

**Herausgeber**  
Seelsorgeeinheit St. Märgen-St. Peter

**Autor**  
Prof. Dr. phil. Dr. theol. h.c. Hans-Otto Mühleisen

**Lektorat**  
Dr. Ulrike Liebl, Kareth

**Bildbearbeitung**  
Holger Reckziegel, Bad Wörishofen

**Layout**  
Georg Mader, Weiler im Allgäu

**Fotos**

Herbert Mark, St. Märgen: U 2; Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i. Br., Bildarchiv, Aufnahme Michael Eckmann: S. 24, 34, 42, Aufnahme Christoph Hoppe: S. 2, 6, 8, 29, 32 oben, 33, 40, 43; Generallandesarchiv Karlsruhe: S. 4, 9, 64; Stadtarchiv Freiburg: S. 5; Landesdenkmalamt: S. 16, 28 rechts; Christoph Hoppe: S. 1, 10 rechts; Autor: S. 6/7, 26, 30 rechts, 32 unten, 49; Pfarrarchiv St. Märgen: S. 13, 47 links, 63; Verlagsarchiv S. 11 links, 12; alle anderen: Erwin Reiter, Haslach

**Druck**

Memminger MedienCentrum, Druckerei und Verlags-AG

