

Lena Hipp

EIN SAKRALER BAU AM WEGESRAND

Die Wegekappelle an der Alten Litzelstetter Straße
in Konstanz-Wollmatingen

Die Kapelle an der Litzelstetterstraße gehört zu einer Gruppe von ehemals vier Kapellen an den Ortsausgängen Wollmatingens, von denen heute nur noch drei erhalten sind. Für sie lassen sich verschiedene Gemeinsamkeiten feststellen: Sie alle standen bis ins 19. Jahrhundert noch 150–350 m außerhalb des bewohnten Dorfkerns, sie lagen zwischen Gewannen ohne einem davon fest zugeordnet zu sein und für keine der Kapellen ist ein eigener Name überliefert. Die frühesten Nennungen für alle Kapellen gehen auf das späte 15. Jh. oder das frühe 16. Jh. zurück.¹

Das besondere an der Kapelle in der Alten Litzelstetter Straße ist das darin befindliche Tafelbild, das 2014 im Zuge von Renovierungsarbeiten wiederentdeckt wurde. Es ist nicht überliefert, dass sich in einer der anderen Kapellen ein ähnliches Bild befunden hätte. Über die vierte Kapelle lässt sich kaum eine Aussage treffen. Sie stand an der Fürstenbergstraße Richtung Konstanz² und wurde vermutlich Mitte des 19. Jh. abgerissen.

DIE BEKANNTEN DATEN ZUR KAPELLE

Eine vollständige Baugeschichte der Kapelle an der Alten Litzelstetter Straße zu rekonstruieren, ist auf Grund der wenigen bekannten Quellen bisher nicht möglich. Es lässt sich jedoch zurückverfolgen, dass die Kapelle weit älter ist als das Tafelbild.

So schreibt der Reichenauer Abt Johann Pfuser von Nordstetten um 1470 in einem Lehenbuch von einem »Bild«, das »stoss v[u]f den Weg der gen Sant Katherin ga[e]t«³, wobei es sich bei dem genannten Weg um die Alte Litzelstetter Straße handelt. Zu beachten ist: Der Begriff »Bild« bezieht sich hierbei nicht auf das spezielle Tafelbild von 1596 in der Kapelle, sondern ist vielmehr als allgemeiner Verweis auf das Motivbild zu sehen, das sich in einer Kapelle befand. Als »Bild« gilt hier also die Kapelle.⁴ Dieses »Bild« begegnet uns in Rechnungen zu Einnahmen und Ausgaben der Gemeinde wieder, als ein Gatter

am »Obkirchner Bild« repariert wird, wobei »Obkichen« den Name der Ösch benannte, auf dem die Kapelle steht.⁵

Erst einige Jahrhunderte später taucht in den Wollmatinger Zins- und Kapitalverschiebungen der Begriff »Kapelle« auf. Dort geht es 1722 um ein Ackerstück »bey der Capell Obkirchen gelegen« und 1729 um einen anderen Acker »nit weit von der Capell im Ösch Obkirchen«.⁶

1888 ist der eingetragene Eigentümer des Grundstücks, das als Lagerplatz ausgewiesen ist, die Gemeinde Wollmatingen.⁷ Es ist wahrscheinlich, dass die Kapelle durch ihre Platzierung auf den Grenzen von Gewannen von Beginn an der Pflege der Gemeinde oder Pfarrei unterstand.

Eine Restaurierung der drei noch erhaltenen Kapellen ist von 1954–58 durch eine Akte des Stadtarchivs Konstanz belegt. In dem darin enthaltenen Briefwechsel stellt die Stadt Konstanz fest, dass sowohl die Grundstücke als auch die darauf befindlichen Kapellen nach der Eingemeindung Wollmatingens der Stadt gehören und sie damit zur Instandsetzung verpflichtet ist.⁸ Der Zustand der Kapellen wird im Februar 1955 dokumentiert. Die Kapelle an der Litzelstetter Straße bezeichnet man als in »befriedigendem Zustand«⁹. Die Ausstattung wird summarisch unter dem Begriff »Holzbildhauerarbeiten« zusammengefasst. Besonders wichtig ist hier jedoch die Aussage, die über die Wand mit dem Tafelbild getroffen wird:

»Bedauerlicherweise ist der Hintergrund der Kapelle, in dem sich ein Gemälde befindet, so durch Firnisse überstrichen, dass vom Hintergrund nichts mehr erkennbar ist.«¹⁰

Wahrscheinlich ist, dass hier tatsächlich von dem Tafelbild die Rede ist und nicht von dem Sternenhimmel, einer einfachen roten Fläche mit aufgeklebten Bronzesternen mit der das Tafelbild zu einem unbekanntem Zeitpunkt übermalt wurde. Er würde vermutlich nicht als »Gemälde« bezeichnet. Das wiederum bedeutet, das Tafelbild war durch den Sternenhimmel hindurch noch erkennbar. Dass der Sternenhimmel erst im Zuge der Restaurierung der 1950er Jahre entstanden ist, kann ausgeschlossen werden. Stattdessen muss das Tafelbild spätestens zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal weiß überstrichen worden sein. Wahrscheinlich hatte man sich aus Kostengründen gegen eine Wiederherstellung des Werks entschieden.

Zu den weiteren Arbeiten gehören die Reparatur der Figuren in den drei Kapellen und eine Neufassung der Gebäude. Für die Balken wird »Ochsenblutfarbe« verwendet¹¹, auf der wohl auch die Neufassung von 2014 in dunklem Rot beruht. Am 19. Januar 1956 heißt es in einer Notiz, dass die Arbeiten an der Kapelle in der Litzelstetter Straße fertiggestellt seien und sich alle Kapellen »wieder in einwandfreiem Zustand«¹² befänden. Innerhalb des Briefwechsels betont die Stadt außerdem, sie möchte nach Abschluss der Restaurierung die weitere Pflege der Kapellen gerne der Gemeinde Wollmatingen überlassen.¹³

2011 kommt es nach einer Debatte im Südkurier¹⁴ über die Verantwortung der Stadt Konstanz zur Grünpflege auf dem Grundstück der Kapelle in der Alten Litzelstetter Straße zu kleinen Reparaturen durch einen nicht benannten Handwerksmeister, die er selbst finanziert. Ein Jahr später wird von ebenfalls ehrenamtlichen Arbeiten an der Kapelle an der Kindlebildstraße berichtet.

Am 2. September 2014 berichtet der Südkurier von dem großen Fund des Tafelgemäldes in der Litzelstetter Straße und dessen Restaurierung. Genannt werden die Namen der Restauratoren Udo Storz und Madgalena Poray-Schäfer und die ehrenamtlichen Helfer. Einer dieser Helfer ist der Heimatforscher und Journalist Gerd Morian, der sich an einer ersten historischen Einordnung des Tafelbildes versucht. Die Restaurierung umfasste das Ausbessern und Streichen des Fachwerks, das Neuverputzen der Wandflächen und das Austauschen schadhafter Ziegel im Dach.¹⁵ Außerdem wurde das Fundament in Stand gesetzt und trocken gelegt¹⁶.

Begleitet wurden die Arbeiten durch das Hochbau- und Liegenschaftsamt der Stadt Konstanz und die Denkmalschutzbehörde. Da ein schadloser Ausbau des Tafelbildes nicht sicher gewährleistet werden konnte, erfolgten die Maßnahmen vor Ort. Die Freilegung des Tafelbildes nahm man mechanisch vor, indem die über dem Tafelbild befindlichen weißen Farbschichten und der Sternenhimmel mit dem Skalpell vorsichtig entfernt wurden. Von dem Sternenhimmel wurden zwei kleine Fenster exemplarisch erhalten. Für das Rahmenbrett kamen zur Freilegung dagegen chemischen Hilfsmitteln zum Einsatz. Die Arbeiten wurden fotografisch dokumentiert und das Werk unter verschiedenen Lichtquellen untersucht. Festgestellt wurde, dass das Tafelbild selbst aus einer Unterzeichnung und zwei Farbschichten besteht.¹⁷ Auf dieser Grundlage wurde von Dr. Bernd Konrad ein kunsthistorisches Gutachten erstellt. Zum Abschluss der Restaurierung montierte man 2016 vor dem Tafelbild zu dessen Schutz eine Glasscheibe.¹⁸

BESCHREIBUNG DER KAPELLE

DAS GEBÄUDE

Die Kapelle ist ein kleines Fachwerkgebäude mit ziegelgedecktem Satteldach. Ihr Grundriss nimmt etwa 2,30 m² ein, der Giebel hat eine Höhe von 3,70 m, die Wände bis zur Traufe sind knapp 2 m hoch. Der offene Eingang zeigt zum Dorf und nimmt die Breite einer Wand ein. Das Fachwerk ist in tiefem Rot, die vergipsten Wandflächen sind weiß gestrichen.

Der Innenraum der Kapelle wird etwa mittig durch eine Wand geteilt, wobei nur der vordere Bereich für den Besucher betretbar ist und lediglich mit einer schmalen Bank ausgestattet ist, die auf dem Fundament aufliegt. Die Trennwand lässt sich grob in drei Teile untergliedern: Vom Boden bis zu einer Höhe von etwa 1,10 m und unter den Dachschrägen ist feste Wand, unten mit weiß gestrichener Holzvertäfelung, oben vergipst.

Dazwischen, in der Blickachse des Besuchers, befindet sich ein bewegliches, rotes Holzgitter. Dieses Holzgitter lässt sich an einem Flaschenzug herunterziehen und verschwindet so fast gänzlich hinter der Trennwand.

In dem hinteren, nicht zugänglichen Raum der Kapelle hängt, für den Betrachter in Augenhöhe gut sichtbar angebracht und durch eine Glasscheibe geschützt, das Tafelbild. Gemeinsam mit seinem Holzrahmen bedeckt es die gesamte Breite der Wand. Unterhalb des Rahmens befindet sich ein schmaler, dunkelblau gestrichener Absatz, auf dem kleinere Gegenstände abgestellt werden können. Der gesamte restliche Teil des hinteren Raumes ist leer.

DAS TAFELBILD

Das Tafelbild ist ein stark querformatiges Werk von 160 cm auf 64,5 cm und unbekannter Tiefe, gemalt in einer Öl- oder Öl-Mischtechnik auf Nadelholz.¹⁹ Der Malgrund setzt sich dabei aus vier waagerechten, übereinander gesetzten Bohlen zusammen, die durch ihre leichte Wölbung und feine Risse und Knicke der Farbschichten klar zu erkennen sind. Datiert ist das Tafelbild auf 1596, durch eine Jahreszahl auf dem Bild, die sich auf die beiden oberen Ecken aufteilt: »15« links und »96« rechts.

Zu sehen ist eine zentrale Kreuzigungsgruppe mit Maria und dem Evangelisten Johannes. Nach außen wird der Gruppe je ein Heiliger zur Seite gestellt; beide sind durch einen Schriftzug über ihren Köpfen aus hellgelben Kapitalen ausgewiesen. Die Heiligenfigur links ist als »S. Sebastian«, die rechts als »S. Marte« gekennzeichnet. Hinter der Szene öffnet sich eine Landschaft mit niederem Horizont und sanften, rotbraunen Hügeln, die kahl und leer wirken. Hinter Sebastian ist außerdem eine Bergkette angedeutet. Der Himmel verläuft von weiß über den Hügeln zu blaugrau am oberen Bildrand.

An den seitlichen Bildrändern sind, neben den Köpfen von Sebastian und »Marte«, in rechteckigen roten Flächen jeweils zwei gleichmäßige sechszackige Sterne zu sehen, die sich als von der Farbe ausgespart oder als blaue Abdrücke erkennen lassen. Die Sterne sind nicht alle gleich groß, sondern in mindestens zwei verschiedenen Größen vorhanden. Diese Fenster wurden bei der Freilegung des Gemäldes 2014 als Reste des ehemaligen Sternenhimmels belassen.

Das Bild ist auf der gesamten Fläche allgemein gut erhalten, es weist lediglich einige kleine Fehlstellen auf. Bei dickerem Farbauftrag hat sich die Farbe zusammengezogen, zu Abblätterungen kam es jedoch nicht. Die meisten dieser Schäden häufen sich im unteren Viertel des Werks.

Die beiden Heiligen Sebastian und »Marte« stehen wie Maria und Johannes auf einer Ebene, knapp über dem unteren Bildrand. Alle Figuren sind etwa gleich groß, wobei sie zwei Drittel der Bildhöhe einnehmen und mit Scheibennimben versehen sind. Die Proportionen der Figuren erscheinen leicht verschoben und zeichnen sich durch einen langen Oberkörper und im Vergleich dazu relativ dünnen Gliedern aus, die wenig körperlich wirken. Bei Maria, Johannes und »Marte« lässt sich der Körper durch die Kleidung

meist nur erahnen, Ähnlichkeiten fallen vor allem im Bereich der Arme oder beim Faltenwurf der Kleidung auf. Die Gesichter zeigen sich wenig plastisch. Mit ihren roten schmalen Lippen, den rot hervorgehobenen Wangen und dem ansonsten sehr hellen, fast weißen Inkarnat wirken sie geradezu puppenhaft, wozu die großen Nasen nicht passen wollen. Durch einen sehr sparsamen Umgang mit Schattierungen wird der zweidimensionale Eindruck des Bildes verstärkt.

Der Heilige Sebastian steht ganz links frontal zum Betrachter in leichter Schrittstellung vor einem Baum mit dicken, knorrigen Ästen und ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Der Blick des Heiligen ist starr auf das Kreuz und den sterbenden Heiland gerichtet. Der rechte Arm der Figur ist gerade nach unten ausgestreckt, der linke Arm dagegen auf Schulterhöhe erhoben und angewinkelt. Beide Handgelenke liegen über einem Ast des Baumes. Die an den Stellen zu erwartenden Fesseln sind allerdings nicht erkennbar. Die Füße lassen sich aufgrund von Beschädigungen nur noch bedingt ausmachen. Das rechte Bein des Heiligen wirkt eigenartig überstreckt: Was auf den ersten Blick wie ein zu tief angesetztes Knie aussieht, ist stattdessen die Wölbung der Wade. Über den gesamten Leib verteilen sich kleinere, vereinzelt noch blutende Verletzungen, die sich in hellem Rot stark von dem weißlichen Hautton abheben. Pfeile, die nach der Legende des Heiligen die Wunden verursacht haben, sind jedoch nicht zu sehen. Der Lendenschurz erscheint im Gegensatz zum Rest der Figur plastisch und detailliert.

Maria steht links neben dem Kreuz. Sie ist Christus leicht zugewandt, hat den Blick auf ihn gerichtet und hält die Hände in einer klagenden Geste vor der Brust erhoben. Unter ihren weiten Kleidern sind von ihrem Körper nur die Andeutungen der Arme



Abb. 1: Das Tafelbild mit Vedute (Foto: Udo Storz)

und ihrer Hände. Die Arme scheinen keine Ellenbogen zu besitzen und ohne Handgelenke in einer seltsamen Biegung in die offenen Hände überzugehen. Ihr Gesicht ist nur noch schemenhaft zu erkennen, da die Farbe dort Sprünge aufweist. Marias Gewand besteht aus einem roten Kleid mit hellgelben Säumen an den Ärmeln und einem weiten blauen Schleier, der bis fast zum Boden reicht und dessen rechtes Ende sie über ihre linke Schulter geworfen hat. Ein Faltenwurf ist am Kleid kaum zu erkennen, deutlicher ist er hingegen am Schleier durch Aufhellungen mit Weiß. Unter dem Schleier trägt sie eine Ripse²⁰, deren Farbton sich kaum vom Inkarnat unterscheidet und sich eher durch den groben Duktus und die bläulichen Stofffalten im Halsbereich absetzt.

Johannes steht auf der rechten Seite des Kreuzes und hat den Blick ebenfalls Christus zugewandt. Die Augen der Figur sind stark beschädigt und fast unkenntlich. Johannes trägt ein bodenlanges, blaues Gewand und einen mit gelbem Futter besetzten, roten Mantel, der über seine linke Schulter drapiert ist. Seine rechte Hand hat er als Zeichen für Trauer und Schmerz ans Herz gelegt. Der linke Arm ist in auffallendem Maße zu kurz, in der Hand hält Johannes einen undefinierbaren Gegenstand. Das Gewand selbst weist kaum Falten auf, am Mantel sind die Falten nur durch feine, schwarze Linien definiert.

»Marte« steht rechts außen breitbeinig und frontal zum Betrachter, der Blick aus den starrenden, scheinbar weit aufgerissenen Augen wendet sich jedoch ebenfalls zum Kreuz. Der linke Arm ist angewinkelt und weist von der Figur weg, in der Hand hält er ein Schwert, das mit der Klinge nach unten zeigt. Er trägt einen hellroten Mantel, der vor der Brust von einer rautenförmigen Mantelspange zusammengehalten wird und seine Schultern einhüllt. Unter dem Mantel erkennt man etwas Braunes, möglicherweise einen Brustpanzer, und eine gelbe, knielange Tunika. Die dunkelbraunen Beinkleider des Heiligen sind nicht einwandfrei zu identifizieren. Offensichtlich hat er festes Schuhwerk an, das sich aufgrund der Schäden im unteren Bildbereich und der einheitlichen Farbgebung nicht genau erkennen lässt. Auf seinem Kopf sitzt eine schwarze Mütze mit einer breiten, nach oben gestellten, hellbraunen Krempe.

Die Darstellung Christi, als zentrale Figur, unterscheidet sich von den anderen Heiligen. Schon durch seinen Strahlennimbus, der von den Scheibennimben der anderen abweicht, findet eine hierarchische Abstufung statt. Ferner sind der Körper kleiner und vor allem sein Gesicht feiner ausgearbeitet. Die Dornenkrone versinkt optisch nahezu in den grob modellierten, braunen Haaren. Doch wirkt auch dieser Körper zweidimensional und ist mit demselben hellen Inkarnat versehen. Die Proportionen von Torso, Kopf und Arme sind stimmig zueinander, die Beine erscheinen aber, wie die Arme Mariens, als fehlten ihnen die Knochen. Besonders gut erkennbar ist dies im linken Schienbein, welches unter der rechten Wade eine eigentümliche Beugung beschreibt. Die Wundmale an Armen und Füßen, sowie die Verletzungen an der Stirn durch die Dornenkrone und in der Brust durch den Lanzenstich sind wie bei Sebastian mit hellem Rot gekennzeichnet. Das Blut, das an den Beinen unter dem Lendenschurz hervorfließt, passt nicht zur biblischen Überlieferung.

An den Nimben aller Figuren, vorwiegend an den Konturen, finden sich minimale Reste einer Vergoldung. Die deutlichsten Spuren zeigt der Strahlennimbus Christi auf, da dieser im Vergleich zu den Scheibennimben mehr Konturen aufweist.

Das Kreuz besteht aus zwei Balken, wobei der Querbalken ohne erkennbare Befestigung vor den senkrechten Balken montiert ist. Das obere Ende des senkrechten Balkens stößt an den oberen Bildrand, unmittelbar darunter ist ein weißes Schild mit dem Kreuztitulus »I. N. R. I.« angebracht. Auffällig hierbei ist das spiegelverkehrt geschriebene »N« der Inschrift. Das Schild wirkt zu breit für die Aufschrift und unter der weißen Farbe scheint auf der linken Seite das »I« der Unterzeichnung hindurch. Rechts am Fuß des Kreuzes liegt der Adamsschädel. Bei genauem Hinsehen sind an ihm die Augenhöhlen und die Nasenlöcher zu erkennen, der Unterkiefer fehlt.

Der Schädel wird rechts angeschnitten durch den grauschwarzen Helm eines Kirchturms, der zu der Vedute auf dem darunterliegenden Rahmenbrett gehört. Die Spitze des Turms ragt bis zum Rand des Hügels im Hintergrund des Tafelbildes empor. Der Turmknauf mit einem darüber liegenden Kreuz erscheint blass oder von dem weißen Hintergrund übermalt; der Wetterhahn über dem Kreuz ist nahezu unkenntlich. Rechts neben Maria gibt es außerdem eine weitere, übermalte Architektur. Dabei handelt es sich um ein zweistöckiges Gebäude mit einem spitzen Zwiebdach.

In den oberen Bildecken bei den Jahreszahlen befinden sich überdies Reste einer schwarzen Beschriftung, die nicht mehr vollständig zu entziffern sind.



Abb. 2: Übermalte Architektur, sichtbar als Detail der Infrarotaufnahme (Foto: Dr. Bernd Konrad)

DIE UNTERZEICHNUNG

Das Tafelgemälde weist eine Unterzeichnung auf, die auf den 2014 angefertigten Infrarotreflektographien nahezu komplett sichtbar wird. An einigen Stellen ist die Unterzeichnung auch auf dem Gemälde selbst zu erkennen, beispielsweise am Kreuztitulus. An anderen Stellen ist der Farbauftrag so dick oder dunkel, dass die Unterzeichnung sogar auf den Infrarotfotografien verdeckt oder unkenntlich bleibt. Auf den Aufnahmen sind neben der Unterzeichnung auch die Abdrücke der Sterne aus der roten Überfassung des »Sternenhimmels« zu sehen.

Die Unterzeichnung besteht aus lockeren Strichen, es sind jedoch

keine Schraffuren angegeben. Die Beschriftungen – die Jahreszahl in den oberen Ecken des Bildes sowie die Namen der Heiligen – sind in der Unterzeichnung nicht wiederzufinden. Im Vergleich zum gemalten Bild, das wir heute sehen, ist sie wesentlich feiner und detaillierter, vor allem was den Faltenwurf und die Binnenzeichnungen der Figuren betrifft. Auch einige der seltsamen Verschiebungen der Körperproportionen sind hier noch nicht anzutreffen. Außerdem weist die Unterzeichnung einige Unterschiede zu der gemalten Fassung auf, welche im folgenden Teil genannt werden sollen:

Sebastian ist die Figur, an der die Veränderungen wohl am offensichtlichsten sind. Durch die Blickrichtung, nämlich aus dem Bild heraus anstatt zum Kreuz wird die gesamte Aussage der Figur umgedeutet. Außerdem sind bei der Unterzeichnung die rechte Schulter und der rechte Oberarm muskulöser, die Knie werden an beiden Beinen durch Bögen angegeben, wodurch eine Verwirrung, wie sie in der Farbfassung entstanden ist, vermieden wird. Auch der Lendenschurz wirkt klarer. Hier ist in der Unterzeichnung deutlich zu erkennen, dass es sich bei dem vorderen Teil um einen Knoten handelt. Der Baum hat im Gegensatz dazu kaum Veränderung erfahren.

Bei Maria ist die Unterzeichnung vor allem für das Kleid gut zu erkennen. An dieser Stelle lässt sich durch die Falten des Ärmels erahnen, dass der Ellbogen des rechten Arms unter dem Mantel versteckt ist. Auch die linke Hand wirkt nicht geknickt wie in der Farbfassung. Am Gesicht sind die Linien nur sehr undeutlich, da sie stark von der Kontur der Farbfassung überlagert werden. Eine schmale Linie vom Kinn über die rechte Wange Richtung Stirn lässt jedoch vermuten, dass die Rise hier weiter in das Gesicht hineingezogen sein sollte.

Johannes erscheint nur wenig anders als in der gemalten Fassung. Sein Gesicht ist weniger rund geformt und weist ein deutliches Kinn auf. Außerdem lässt sich der Gegenstand in seiner linken Hand hier klar identifizieren: Es handelt sich um ein kleines Buch, von dem in der Farbfassung nur der obere Teil wiedergegeben wurde.



Abb. 3: Detail der Infrarotaufnahme: Unterzeichnung des Gesichts des Hl. Sebastians (Foto: Dr. Bernd Konrad)

»Marte« fällt besonders durch den sehr viel feiner gegliederten und fülligeren Faltenwurf auf, vor allem im unteren Bereich des Mantels. Das Kleidungsstück, das in der Farbfassung als Brustpanzer gedeutet werden könnte, erweist sich in der Unterzeichnung durch Falten an der Gürtung zweifelsfrei als Stoff. Die Beinkleider sind ebenfalls feiner untergliedert, sodass man hier das Schuhwerk einer Rüstung mit Sporen erkennen kann. Die Parierstange des Schwertes ist länger und an den Enden leicht der Klinge entgegengebogen. Nahe der Außenkontur des Nimbus findet sich nach innen versetzt ein zweiter konzentrisch eingeschriebener Kreis.

Die Figur Christi wurde nur in wenigen Details verändert. An den Beinen ist die Unterzeichnung kaum zu erkennen, im Bereich der Oberschenkel lässt sich durch die nur schwer kenntlichen Reste jedoch vermuten, dass die Beine ursprünglich nebeneinanderlagen und lediglich die Füße übereinander angeordnet sein sollten. Auch das Kreuz ist größtenteils unverändert. Auf dem Schild über Christus ist zu sehen, dass das »I. N. R. I.« ursprünglich weniger gedrängt war und das gesamte Schild gleichmäßig ausfüllte. Das »N« war nicht von Anfang an spiegelverkehrt geplant.

Die Landschaft im Hintergrund ist mit weiten Bögen gezeichnet, die die Hügelkuppen darstellen, die der später gemalten Ausführung entsprechen. Architektur oder Gebäude sind in der Unterzeichnung nicht zu finden.

DIE VEDUTE

Das untere Rahmenbrett besteht im Gegensatz zum Tafelbild aus einem einzigen Brett mit einer Höhe von 38 cm und einer Länge von 174 cm. Links und rechts wurde mit einer Breite von etwa 7 cm ein Rahmen eingearbeitet, der der Breite der Rahmenleisten entspricht, die das Tafelbild umgeben. Das zum Tafelbild hin schräge Profil des Rahmens ist auf Gehrung abgesetzt und gleicht so die Verbindung zwischen Rahmen und Tafelbild optisch aus.

Die Bemalung des unteren Rahmenbrettes ist schwer beschädigt. An den schrägen Profilen lassen sich Reste einer grünen Fassung feststellen, die über den Rahmen weiter verläuft. Im mittleren Bildraum lässt sich die Darstellung mehrerer Gebäude ausmachen. Wenngleich die Gebäude auf der linken Seite optisch besser erhalten sind als diejenigen rechts, sind sie insgesamt nur noch schwach bis gar nicht mehr erkennbar. Die Gebäudegruppe ist links und unten angeschnitten. So kann man davon ausgehen, dass die Darstellung der Vedute unvollständig ist und an den Seiten eventuell weitere Gebäude zu sehen waren.

Um die Darstellung besser erkennbar zu machen und genauer untersuchen zu können wurde für die vorliegende Arbeit eine Umzeichnung auf der Grundlage einer Fotografie angefertigt.

Die Vedute besteht aus drei Farben: Weiß für die Wände der Gebäude, Schwarz für die Konturen und Turmhelme sowie Rot für die übrigen Dächer. An einigen Stellen sind die Farben als Fläche noch erhalten, an anderen wiederum sind sie nur noch als Abdrü-

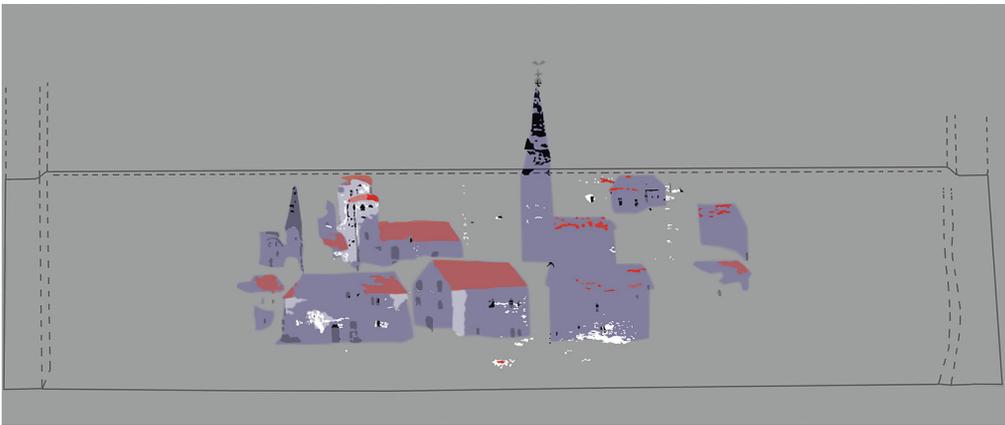


Abb. 4 und 5: Umzeichnung der Vedute (Foto: Lena Hipp)

cke zu erahnen. In die Umzeichnung wurden diese »Abdrücke« als hellere Flächen wiedergegeben, gegenüber den auf der Vedute erhaltenen Farbflächen, die kräftiger angegeben sind. Neben den Flächen, die sich einer Farbe zuordnen lassen, gibt es auch Formen, die als Teil der Vedute erfassbar sind, deren Farben aber nicht mehr klar zu rekonstruieren sind. Diese sind in der Umzeichnung blau hinterlegt. Blau wurde für diese Vedute ursprünglich nicht verwendet und dient deshalb in der Umzeichnung zur eindeutigen Differenzierung bei der Angabe der nachgebildeten Flächen. Zusätzlich wurden die Kanten des Rahmenholzes zur Übersicht als graue, Schrägkanten als gestrichelte Linien dargestellt.

Mit dieser Arbeitsweise können neun oder zehn Gebäude – komplett oder in Teilen rekonstruiert werden, die sich in zwei Ebenen hintereinander reihen. Die Gebäude mit den Türmen befinden sich alle in der hinteren Ebene. An der Ausrichtung der Dächer und Fenster ist nachzuvollziehen, dass sich viele der Gebäude an der Bildkante orientieren.

Das wohl größte und auffälligste Gebäude ist der Turm, dessen schwarzer Helm – wie bereits zuvor geschildert – in das Tafelbild hineinragt. Die Umrisse und der Turmknauf, die auch im Tafelbild noch gut erkennbar sind, lassen eine Kirche vermuten. Etwa

auf mittlerer Höhe des Turms schließt sich nach rechts ein Dach an, schräg rechts darüber ist ein weiterer Gebäudeteil zu sehen. Trotz der etwas abgerückten Lage vom Turm besteht die Möglichkeit, dass er auch mit zur Kirche gehört: Rote Farbspuren eines Dachs ziehen sich weiter nach links und auch die Fensterreihe am Gebäude wird zur Linken hin durch ein weiteres Fenster ergänzt. Es könnte eine Basilika mit Seitenschiff und Obergaden dargestellt sein.

Links des Turms steht eine weitere Kirche mit zwei sichtbaren Türmen, die flach gedeckt sind, wobei der hintere Turm massiver erscheint. Von beiden Türmen sind jeweils zwei Wandflächen zu erkennen. Das Kirchenschiff weist nach rechts und hat zwei große Öffnungen in der Seitenwand, von denen die linke eine Tür sein könnte, die rechte ein Fenster oder ebenfalls eine Tür. Auf der linken Seite der Kirche befindet sich ein Vorbau, der etwas niedriger ist als das Kirchenschiff. Dahinter oder darüber – es ist nicht eindeutig zu entscheiden wie es die ursprüngliche Darstellung vorgesehen hat – erhebt sich ein weiterer Gebäudeteil. Möglicherweise ist es wieder ein kleiner Turm oder ein hinter die Kirche gestaffeltes, kleineres Gebäude.

In derselben Reihe steht ganz links das dritte Gebäude mit einem Turm. Anders als die größeren Turmbauten steht dieser kleine und schmale Turm mit spitzem, schwarzem Dach zur Rechten des angrenzenden Gebäudes. Der links des Turms gelegene Rest des Baues ist nur noch durch wenige Details auszumachen, wie zum Beispiel drei Fenster und eine Tür – es gibt jedoch kein rotes Dach. Bei diesem Gebäude könnte es sich statt einer Kirche auch um einen Profanbau handeln.

Von dem Gebäude in der vorderen Ebene ganz links sind nur Fragmente des Dachs sowie einige kleine Fenster erhalten. Es lässt sich aber deutlich von seinem Nachbargebäude abgrenzen, da von diesem beide Dachkanten erhalten sind. Dieses relativ große Gebäude hat mittig zwei Eingangstüren, in der rechten Gebäudehälfte sind mehrere Fenster zu sehen.

Es folgt ein Bau, der nicht parallel zur Bildfläche steht. Zu sehen ist eine Schmalseite mit einer Tür, Fenstern in zwei Stockwerken und einem Giebel, wie auch die nach rechts anschließende Breitseite des Hauses.

Weitere drei Gebäude sind mehr zu errahnen als tatsächlich erhalten. Während sich bei dem Bau unterhalb, respektive vor der großen Kirche, vermutlich noch der gesamte Umriss rekonstruieren lässt, sind bei den Gebäuden rechts nur noch Teile der Dächer und ungefähre Teilumrisse zu erkennen.

Neben den Farbspuren, die sich Gebäuden zuordnen lassen, gibt es auch andere, bei denen dies nicht möglich ist. So finden sich zum Beispiel weiße Farbreste unterhalb der vorderen Häuserreihe oder zwischen den beiden Kirchen. Aus dem erhaltenen Zustand lässt sich jedoch nicht mehr ermitteln, was sie darstellten oder wozu sie ursprünglich gehörten.

DAS TAFELBILD IM HISTORISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN KONTEXT

ZUR IKONOGRAPHIE

Eine Kreuzigungsgruppe, der Heilige zur Seite gestellt werden, ist ein gängiges Motiv. Die Reduzierung der Kreuzigungsgruppe von einer narrativen Szene mit zahlreichen Beteiligten auf wenige ausgewählte Figuren findet bereits in frühchristlicher Zeit statt. Beiden Bildtypen – die Kreuzigung mit vielen Zuschauern und die vereinfachte Variante – bestehen parallel. Ob die Größe der Gruppe von der Bildform oder dem Bildträger abhängt, ist kaum zu sagen. Allerdings lässt sich beobachten, dass etwa Andachtsbilder oder die Buchmalerei oft Gruppen mit weniger Personen bevorzugen. Beliebte sind seit dem 10. Jh. in der »kleinen Ausführung« die fünffigurige und im Spätmittelalter vor allem die dreifigurige Kreuzigungsgruppe. Die fünffigurige Kreuzigungsgruppe besteht aus Christus, dem Evangelisten Johannes, Maria, Longinus und Stephaton; die dreifigurige Darstellung umfasst lediglich Christus, Maria und Johannes. Zu diesen Figuren können Engel hinzugefügt werden, die etwa das Blut Christi auffangen.²¹ Das Tafelbild in Wollmatingen zeigt eine symmetrische, dreifigurige Kreuzigungsdarstellung mit Maria und Johannes.

Christus ist auf dem Tafelbild bereits tot, gekennzeichnet durch den Lanzenstich in seiner rechten Brust. Darstellungen, mit dem verstorbenen Christus, der mit geschlossenen Augen, geneigtem Haupt und hängenden Armen am Kreuz hängt, den Körper leicht nach links gewandt, gehen in der westlichen Kunst bis ins 9. Jh. zurück.²²

Der Kreuztitulus »I. N. R. I.« setzt sich im 14. Jh. durch und ist ab diesem Zeitpunkt die meistverwendete Variante.²³ Ist der Titulus in der Unterzeichnung des Tafelbildes in üblicher Form zu lesen, zeigt die Farbfassung dagegen ein spiegelverkehrtes »N«. Weshalb diese Änderung vorgenommen wurde, ist bisher nicht nachvollziehbar. Doch auch dieses spiegelverkehrte »N« im Titulus ist schon vor der Entstehung des Wollmatinger Tafelbildes bekannt.

Im 15. und 16. Jh. kommt es bei den Kreuzigungsdarstellungen zu einem Hinzufügen von Personen, bei denen es sich nicht um Figuren der biblischen oder apokryphen Überlieferung, sondern um Heilige oder zeitgenössische Persönlichkeiten (etwa der Stifter des Werks) handelt.²⁴ Die Auswahl der abgebildeten Heiligen und sonstiger Personen ist beeinflusst von verschiedenen Kriterien, unter anderem dem Stifter, dem Standort und der Verwendung des Werks.

Auf dem Wollmatinger Tafelbild ist Sebastian unmissverständlich zu erkennen. Die als »Marte« bezeichnete Figur wird bisher eher als Heiliger Martin angenommen, die Darstellung lässt jedoch auch eine Interpretation als Pelagius zu. Die Quellen sprechen im Zusammenhang mit der Wollmatinger Kirche immer nur von »Martin«, »Marte« als eine regional verwendete Form von »Martin« lässt sich daher nicht nachweisen. Gleich-

zeitig ist es jedoch naheliegend, den Namenspatron der Wollmatinger Kirche auf dem Tafelbild zu vermuten. Bernd Konrad schreibt zu dieser Frage:

»Die Bezeichnung des Martin als ›Marte‹ ist insofern willkommen, als daß dieser nicht in der üblichen Form seiner ›Mantelspende‹ mit einem Bettler zu seinen Füßen dargestellt ist, sondern lediglich mit dem Schwert. Somit könnte, mit einem zusätzlichen Palmzweig versehen, auch der hl. Pelagius, Stadtpatron von Konstanz darin gesehen werden.«²⁵

Die Reliquien des Pelagius wurden 904 nach Konstanz verbracht, seitdem ist er Stadtpatron und einer der Patrone des Konstanzer Münsters. Er wird als Edelmann dargestellt, seine Attribute sind Schwert und Palmzweig.²⁶ In der lokalen Kunst wird Pelagius meist zusammen mit dem zweiten Konstanzer Stadtpatron, dem Heiligen Konrad, gezeigt. Mit der späteren Aufnahme Konrads in den Heiligenkanon der Stadt trat die Verehrung des Pelagius hinter die des Konrad zurück.²⁷

Ein weiteres Beispiel für eine Darstellung des Pelagius in Konstanz ist ein Flügelaltar von 1524, den Bischof Hugo von Hohenlandenberg von Matthäus Gutrecht d. J. und Philipp Memberger d.Ä. anfertigen lies.²⁸ Auch hier ist das Hauptbild eine Kreuzigung,



Abb. 6: Flügelaltar (1524) für Bischof Hugo von Hohenlandenberg im Konstanzer Münster (Foto: Franz-Josef Stiele-Werdermann/Vermögen und Bau Baden-Württemberg)

die Heiligen Konrad und Pelagius befinden sich auf den Innenseiten der Flügel. Der Pelagius dieser Darstellung ist hier besonders interessant, da seine Haltung der des »Marte« auf dem Wollmatinger Tafelbild ähnelt, wobei der Oberkörper mit der Haltung der Arme spiegelverkehrt erscheint und der Palmzweig fehlt. In der Form der Mütze findet sich eine weitere Parallele. Es bleibt dennoch zu betonen, dass das Wollmatinger Tafelbild wesentlich gröber und weniger detailliert ausgearbeitet ist, weshalb es in der Qualität nicht mit dem Flügelaltar von 1524 zu vergleichen ist. Eine Erklärung, weshalb ein Teil der Altarfigur in Wollmatingen spiegelverkehrt rezipiert wurde, muss vorerst offenbleiben. Möglicherweise wurde ein Stich oder eine Stichplatte als Vorlage verwendet, denn kompositorische Gründe sind nahezu auszuschließen. Sonderbar erscheint diese seitenverkehrte Darstellung des »Marte« vor allem deshalb, weil er das Schwert in der linken Hand hält. Ein Schwert wird traditionsgemäß rechts gehalten und ebenso dargestellt.

Für den Heiligen Martin gibt es zwei ikonographische Typen: Entweder wird er als Soldat in weltlicher Kleidung dargestellt oder als Bischof. Als Soldat erscheint er vor allem in der Szene der Mantelteilung, sowohl mit als auch ohne Pferd. Sein Attribut ist der Bettler. Als Bischof können ihm zur Identifizierung stattdessen auch eine Gans, ein Pokal oder zwei Hunde, die an seinem Bischofsstab lecken, zur Seite gestellt werden.²⁹

»Marte« ist weder Soldat noch Bischof. Anhand der Darstellung seiner Kleidung ist er eher als Edelmann einzuordnen. Es gibt jedoch zwei Aspekte, die dennoch für eine Identifikation als Martin sprechen: zum einen die Stiefel in der Unterzeichnung, zum anderen die Farbe und Form des Mantels. Die Panzerschuhe aus einzelnen Metallplatten erinnern eher an die Rüstung eines Ritters oder Soldaten als an einen Edelmann, im Gegensatz zu einem Schwert, das von Soldat und Edelmann gleichermaßen getragen werden kann. Bei Szenen der Mantelspende wird der Mantel vorwiegend rot dargestellt und mit einer Mantelspange vor der Brust zusammengehalten, wie es auch bei »Marte« zu sehen ist. Martin ist nicht der einzige Heilige mit einem roten Mantel, doch es kann an dieser Stelle als Indiz verwendet werden.

Unter der Annahme, dass es sich bei dem Pelagius auf dem Flügelaltar von 1524 tatsächlich um ein Vorbild für das Wollmatinger Tafelbild gehandelt haben könnte, ist die als »Marte« betitelte Figur demnach ein Martin auf der Vorlage eines Pelagius.

Die Darstellung des Heiligen Sebastians auf dem Wollmatinger Tafelbild lehnt sich an dessen Marter an, ein sehr beliebtes und verbreitetes Motiv des Heiligen. Da Sebastian ein Heiliger mit sehr langer Tradition ist, hat seine ikonographische Gestaltung im Laufe der Zeit viele Änderungen und Variationen erfahren. Zunächst wird er als römischer Jüngling abgebildet, dann, ab dem 13. Jh., auch als Ritter in Rüstung oder als vornehmer junger Mann in mittelalterlicher Kleidung. Selten wird er durch das Attribut eines Baumstamms oder durch Pfeile gekennzeichnet. Unter anderem aufgrund des Attributs der Pfeile wurde Sebastian im 14. Jh. zum Pestheiligen³⁰ erklärt, da der Pfeil mit der Pest als »anfliegende Krankheit« verbunden wird. Er trat oft zusammen mit dem Heiligen Rochus auf und wurde unter die vierzehn Nothelfern aufgenommen. Ab dem 15. Jh.

wird Sebastian als nackter Mann dargestellt. Seitdem erscheint er entweder nur mit einem Lendenschurz bekleidet oder durch einen Mantel halb bedeckt.³¹

Ungewöhnlich ist auf dem Wollmatinger Tafelbild die Darstellung des gemarterten Heiligen zusammen mit einer Kreuzigung Christi. Denn sobald Sebastian in einer Gruppe mit anderen Heiligen auftritt, ist er meistens als stehende Figur mit einem seiner typischen Attribute (z. B. Pfeil oder Baum) zu finden. Sebastian gleichzeitig in einer Gruppe und während seiner Marter zu zeigen, ist weniger verbreitet. In der näheren Umgebung zu Konstanz gibt es keine Beispiele hierfür. Die Veränderung der Blickrichtung des Sebastian zwischen Unterzeichnung und Farbschicht legt außerdem nahe, dass ein Vorbild in einer Einzelszene zu suchen ist, möglicherweise einem Andachtsbild.

Es bleiben weitere Fragen offen, denn unabhängig von den Vorbildern wird bei Sebastian zwar das Motiv des Martyriums verwendet, es fehlen jedoch die dafür typischen Fesseln und Pfeile.

Auch warum Sebastian auf dem Tafelbild erscheint, kann zu diesem Zeitpunkt nicht geklärt werden. Im 16. Jh. ist er noch nicht als Patron Wollmatingens vermerkt³² und auch in den Quellen nicht im Zusammenhang mit Wollmatingen genannt. Er erscheint auf dem Tafelbild ohne Pfeile, die ihn zum Pestheiligen machen. Außerdem decken sich die Daten zu den Pestwellen 1519, 1611, 1624 und 1633³³ nicht mit der Datierung des Tafelbildes von 1596. Daraus muss geschlossen werden, dass Sebastian aus einem anderen, im Moment nicht nachvollziehbaren Grund in das Tafelbild aufgenommen wurde. Vielleicht hängt dies mit dem Auftraggeber zusammen.

Die Form der Lendenschürze von Christus und Sebastian ergeben einen weiteren Verweis auf den Flügelaltar von 1524. Der Lendenschurz ist auf dem Wollmatinger Tafelbild auffällig, da er eine Dynamik aufweist, die dem Rest der Darstellung fehlt. Mit dem Knoten in der Mitte entspricht er dem Typ des Lendenschurzes, der auf dem Flügelaltar von 1524 verwendet wird, wobei sich das nach oben schwingende Tuchende unterscheidet.

Schließlich sei in diesem Rahmen noch auf die Nimben des Wollmatinger Tafelbildes eingegangen. Eine Auszeichnung der Heiligen und Christus durch einen Nimbus ist üblich. Auch die Hervorhebung Christi durch einen andersartigen Nimbus ist geläufig. Der Strahlennimbus des Wollmatinger Tafelbildes erinnert in seiner Gestalt an Strahlennimben aus dem Bereich der Skulptur. Die Malerei verwendet meist feine Linien, entweder um den gesamten Kopf oder, ähnlich dem Kreuznimbus, der Christus und Gott vorbehalten ist, zu drei Strahlenbündeln zusammengefasst. Die Zusammenstellung beider Typen, des Scheibennimbus neben einem Strahlennimbus, wie sie in dem Wollmatinger Tafelbild zu finden ist, ist ungewöhnlich und in der näheren Umgebung ohne Vergleich.

ABWEICHUNG ZWISCHEN STIL UND DATIERUNG

Bei der Betrachtung des Wollmatinger Tafelbildes ist auffällig, dass der Stil der Malerei den Erwartungen, die durch die Datierung 1596 entstehen, in Bezug auf Formen

und Qualität nicht entspricht. Die Jahreszahl des Tafelbildes gilt jedoch als Teil der ersten, ursprünglichen Farbschicht und gehört nicht etwa zu einer späteren Überarbeitung.³⁴

Der folgende stilistische Vergleich und die Einordnung des Tafelbildes sollen sich auf die engere, geographische Umgebung beschränken. Da anzunehmen ist, dass der Künstler für den Auftrag nicht aus weit entfernten Städten geholt wurde, ist es wahrscheinlich, auch die Vorbilder für das Tafelbild in der Nähe zu Wollmatingen zu finden. Die angeführten Beispiele beziehen sich deshalb auf Malerei und Wandmalerei aus Konstanz und auf der Reichenau.

Im 15. Jh. ist die Kunstlandschaft in Konstanz sehr ausgeprägt und es gibt viele Werke, sowohl sakral als auch profan, die zum Vergleich herangezogen werden können. Aus dem 16. Jh. sind uns dagegen nur wenige Werke bekannt. Albert Knoepfli nennt in seiner »Kunstgeschichte des Bodenseeraumes« hierfür mögliche Gründe. Er führt äußere Umstände an, zu denen beispielsweise die Reformation und die damit verbundenen Wirren gehören, ferner die Pest, aber auch die Vorreiter des Dreißigjährigen Krieges.³⁵

Konstanz hatte als Bischofssitz und Reichsstadt eine herausragende und europaweit ausstrahlende Stellung als Stadt und erlebte vor allem durch das Konzil im frühen 15. Jh. eine große Blüte. Durch die besondere Lage am See wurde der Handel begünstigt und die Stadt hatte sich im 15. Jh. ein Monopol im Leinwandhandel errungen. Konstanz war eine reiche Stadt, in der der Kunst Raum zur Entfaltung gegeben wurde und zahlreichen Künstlern und Werkstätten Schaffensraum geboten wurden. Erst in der Renaissance ab dem 16. Jh. verschoben sich die Zentren nach Augsburg, Nürnberg, Zürich und Basel, gleichzeitig starben einige der großen Konstanzer Künstler: Matthäus Gutrecht d. J. 1534, Christoph Bockstorfer 1553, Philipp Memberger d. Ä. 1573 und Kaspar Memberger 1594, um nur einige Namen zu nennen.³⁶

Ab 1519, nach dem Überstehen einer Pestwelle, begannen sich reformatorische Lehren in Konstanz zu verbreiten, die sich im Herbst 1526 durchsetzten, nachdem der Bischof im Sommer jenes Jahres die Stadt verlassen hatte, um aus Protest gegen die Ausschreitungen und zu seiner eigenen Sicherheit nach Meersburg überzusiedeln. In den Folgejahren entwickelte sich der Reformationsstreit zu einem Machtkampf zwischen dem Bischof, unterstützt durch den Kaiser, und dem Rat der Stadt Konstanz, der zu einer zunehmenden Isolation der Stadt führte. Im Jahr 1529 erfolgte ein Bildersturm in den Konstanzer Kirchen und 1540-1542 kam es zu einer erneuten Pestepidemie. Mit Hilfe Kaiser Karls V. wurde die Stadt 1548 von den Protestanten zurückerobert.³⁷ Wollmatingen selbst war von der Reformation nicht betroffen.³⁸

Schon 1552 entstanden in Konstanz jedoch erneut Unruhen, die sich gegen die Herrschaft des Kaisers und Österreichs richteten und in deren Verlauf die 1548 verlorene Reichsfreiheit der Stadt zurückgefordert wurde. Erst um 1560 beruhigte sich die politische Situation der Stadt nach einem Besuch Kaiser Ferdinands, dem Nachfolger Kaiser Karls V.³⁹

Trotz dieser politisch unruhigen Zeit entstand im 16. Jh. in Konstanz Kunst, die sich uns auch erhalten hat. Hierzu gehören der bereits geschilderte Flügelaltar von 1524 sowie, aus der zweiten Hälfte des 16. Jh., die Malereien des Konstanzer Rathauses.⁴⁰ Deren Entwicklung und Formen der Figuren, die Dynamik und die übermittelten Emotionen können nicht mit dem statischen Eindruck des Wollmatinger Tafelbildes verglichen werden. Selbst ein Epitaph aus der ersten Hälfte des 16. Jh., das der Schule oder Werkstatt Philipp Membergers zugeschrieben wird und bei dem vor allem die Gesichter etwas verzogen erscheinen, ist für einen stilistischen Vergleich nicht geeignet.⁴¹

Wesentlich näher scheint das Wollmatinger Tafelbild den Werken aus dem 15. Jh. zu sein. Doch selbst hier fällt ein deutlicher Qualitätsunterschied auf. Das Wollmatinger Tafelbild wirkt grob und unbeholfen bei einer Gegenüberstellung etwa mit dem Flügelaltar des Reichenauer Münsters.

Aus dem Haus »Zum hinteren Pflug« in der Konstanzer Münzgasse 27 ist eine Bohlenwand erhalten, die um 1470 von einem unbekanntem Künstler mit einem »Liebesgarten« bemalt wurde. Heute befindet sie sich im Landesmuseum Zürich. Darauf zu sehen sind vor einem Hintergrund aus verschiedenen Architekturen mehrere, meist weibliche Figuren, die sich unter anderem beim Kartenspiel vergnügen. Die Figuren weisen, ähnlich dem Wollmatinger Tafelbild, eher runde Gesichter mit sehr auffälligen roten Wangen auf, die Proportionen sind jedoch dünner und gestreckter, der Faltenwurf ist kantiger. An einigen unvollendet belassenen Stellen ist zwischen dem Farbauftrag eine Unterzeichnung aus einfachen Linien und ohne Schraffuren zur Andeutung der Schattierungen erkennbar.⁴²

Trotz der größeren Ähnlichkeit des Wollmatinger Tafelbildes zu Werken aus dem 15. Jh. ist eine falsche Interpretation der Jahreszahl auf dem Bild auszuschließen. In Betracht zu ziehen ist dagegen, dass die zweite Farbschicht des Wollmatinger Tafelbildes nicht vom ursprünglichen Künstler stammt, sondern eine spätere »Reparatur« darstellt, die sich zwar an die Bildvorgaben hielt, die Qualität des Bildes jedoch nicht halten konnte.

Daher erscheint es sinnvoller, für den stilistischen Vergleich die Unterzeichnung heranzuziehen. Sie spiegelt die ursprünglich geplante Version des Tafelbildes wieder. Als Vergleiche kommen folglich bevorzugt Werke in Frage, die ebenfalls eine Unterzeichnung aufweisen:

Laut Bernd Konrad sind Unterzeichnungen aus Kohle oder Rußtinte »bis ca. 1600 allentorts üblich«⁴³. Diese Unterzeichnungen wirken meist lebendiger als das gemalte Bild und lassen somit weit besser auf das Talent des Malers schließen. Bei der Unterzeichnung des Wollmatinger Tafelbildes ließe sich kaum auf einen hochrangigen Künstler schließen, so Bernd Konrad, es sei wohl eher an eine Gelegenheitsarbeit zu denken.⁴⁴

Auf der Suche nach stilistischen Ähnlichkeiten nennt Bernd Konrad die Memberger als große Konstanzer Malerfamilie. Er beschreibt in seinem Gutachten von 2014 ein Wappen vom »Haus zur Katz« aus einem Auftrag ab 1547. Es zeigt eine Halbfigur, deren

Proportionen jedoch deutlich ausgewogener sind als die der Figuren auf dem Wollmatinger Tafelbild. Konrad verweist außerdem auf ein Werk in der Wallfahrtskapelle Heiligenkreuz in Bernrain, auf dem die lokale Legende der »Frevelhaften Kreuzschändung« sowie ein Prozession von Konstanz zur Wallfahrtskapelle dargestellt sind. Der Künstler ist unbekannt, eine Inschrift auf dem Bild informiert aber über die Stiftung des Bildes durch die Stadt Konstanz im Jahr 1598. Die einzelnen Personen in der Prozession erscheinen ähnlich starr wie jene auf dem Wollmatinger Tafelbild, überdies wirken die Hände auf beiden Werken recht grob. Bei der Unterzeichnung des Bildes in Bernrain ist eine saubere Parallelschraffur zu finden, ein bedeutender Unterschied zum Wollmatinger Tafelbild, welches überhaupt keine Schraffuren vorweisen kann. Oben auf dem Gemälde wird ein Wappen von zwei Engeln gehalten, deren Formen an eine Figur im Kreuzgang des Konstanzer Münsters erinnert, die 1603 und 1604 von den Membergern ausgeführt wurde. Damit ist eine Verbindung des Künstlers des Wollmatinger Tafelbildes zu der Mallerdynastie der Memberger wahrscheinlich. Bernd Konrad hält es für möglich, dass es sich bei beiden Werken um denselben Künstler handeln könnte, auch wenn ein Name nicht genannt werden kann.⁴⁵

Diese Vermutung lässt sich durch die Ähnlichkeiten zum Flügelaltar von 1524 stützen. Zum fraglichen Zeitpunkt, 1596, ist uns Hans Caspar d. Ä., ein Sohn Philipps d. Ä., bekannt, der sich allerdings zwischen 1589 und 1598 nicht in Konstanz aufhielt. Daher schlägt Konrad einen namentlich nicht überlieferten Mitarbeiter der Werkstatt vor.⁴⁶ Die Werkstatt der Memberger besteht noch 1600–1610, wie sich durch Steuerbücher belegen lässt. Von Hans Caspar d. Ä. sind ein Bruder, Philipp d. J., und ein Sohn, Hans Caspar d. J., bekannt.⁴⁷ 1596 ist durch einen Briefwechsel zwischen dem Ortsamt Reichenau und dem Magistraten von Konstanz ein »Frevel« festgehalten, der sich in Wollmatingen ereignete und in den unter anderem ein Hans Jakob Memberger, wohl ebenfalls ein Sohn Philipps d. Ä., verwickelt war.⁴⁸ Allerdings kennen wir keine Kunstwerke, die Hans Jakob direkt zugeschrieben werden können. Eine Aussage über sein künstlerisches Talent muss daher offenbleiben.

In Bezug auf die Gesten des Heiligen Sebastian auf dem Wollmatinger Tafelbild verweist Konrad auf die »Steinigung des Stephanus« in der Konstanzer Stephanskirche. Das Gemälde stammt aus den 1570er Jahren und ist ebenfalls keinem Künstler fest zugeordnet.⁴⁹

Das Konstanzer Rosgartenmuseum verwahrt in seinem Depot ein weiteres Werk, das an dieser Stelle erwähnenswert ist, da es Gemeinsamkeiten mit dem Wollmatinger Tafelbild aufweist. Hierbei handelt es sich um eine Tafel mit einer »Darstellung der hll. Antonius, Genovefa, der Madonna und des hl. Franziskus, sowie das Martyrium der Zehntausend«. Die Tafel entstand Mitte bis Ende des 16. Jh., wurde vermutlich in Konstanz von einem unbekanntem Künstler gefertigt und einige Zeit in der St. Barbara-Kapelle im Konstanzer Münster aufbewahrt. Das ausgeprägte Querformat (73x169 cm) weist auf ein Altarretabel oder ein Antependium hin, vermutet wird die Zugehörigkeit zu einem

bislang unbekanntem Altar mit dem Patrozinium aller dargestellten Heiligen. Die Tafel besitzt eine »spärliche« Unterzeichnung, in der die Schatten jedoch mit Schraffuren angegeben sind.⁵⁰

Wie bei dem Wollmatinger Tafelbild reiht diese Tafel mehrere Heilige nebeneinander, an Stelle der Kreuzigungsgruppe steht hier jedoch eine Mondsichelmadonna. Dieser zentralen Figur wenden sich die abgebildeten Heiligen zu, mit Ausnahme der Figuren der Martyriumsdarstellung am rechten Rand. Besonders bei Maria fallen an den Händen die ein wenig zu dicken Finger auf. Bei den vier Figuren der »Marter der Zehntausend« ist bei den beiden unteren der überproportional große Oberkörper augenfällig. Die Scheibenmünder der Figuren weisen Vergoldungen auf.

Die Figuren sind bis auf die genannten Details in ihren Proportionen stimmig und wirken weniger starr als jene des Wollmatinger Tafelbildes. Sie stehen auf einer schmalen Bühne vor einem dunklen Hintergrund ohne Landschaft oder weiter definierten Raum. Die Kleidung der Madonna ist mit den Puffärmeln sehr markant und sicher an zeitgenössische Mode angelehnt. Ferner sind außerdem zwei Wappen zu sehen, die mit den darüber befindlichen, hellen Inschriften auf bisher nicht identifizierte Stifter verweisen. Neben den Inschriften zu den Wappen gibt es noch eine dritte Inschrift: »Fundat (...) 1463«. Sie verweist möglicherweise auf ein älteres, aber direktes Vorbild der Tafel. Albert Knoepfli erklärt, die Renaissance mit ihren italienischen, sehr klaren, klassischen Formen, habe in Konstanz Schwierigkeiten gehabt, Fuß zu fassen. Der Einbruch der Kunst der Renaissance sei 1514 für Künstler und Auftraggeber zu plötzlich geschehen, spätere manieristische Formen hätten sich mit dem herrschenden Geschmack viel eher eingefunden. Darüber hinaus wurde der Stil der Renaissance mit der ungeliebten Reformation assoziiert, weshalb nach der Rekatholisierung von Konstanz eher eine Rückbesinnung auf gotische Formen stattgefunden habe⁵¹: »Im Weiterleben der Spätgotik trafen sich protestantische Gleichgültigkeit und katholisches Ressentiment.«⁵²

Vor diesem Hintergrund ist es durchaus möglich und erwägenswert, dass bei bestimmten Aufträgen tatsächlich gezielt auf ältere Formen zurückgegriffen wurde, die sich dann mit neueren Stilmitteln verbanden. Anhand dieser Überlegung ließe sich die sonderbar wirkende Umsetzung der Figuren auf dem Wollmatinger Tafelbild teilweise nachvollziehen und erklären.

DIE VEDUTE – TATSÄCHLICHER ODER IDEALISIERTER ORT?

Seit der Antike gibt es Darstellungen von Städten mit symbolisch-allegorischem Charakter: Städte wurden abgebildet um die mit ihnen verbundene Bedeutung sichtbar zu machen. So etwa Rom als *caput mundi* oder Jerusalem als himmlische Stadt, wie sie in der Bibel nicht zuletzt in der Offenbarung des Johannes beschrieben wird. Im frühen

Mittelalter wird die Ansicht einer Stadt daher meistens auf die aus der damaligen Sicht wichtigsten Elemente reduziert: Türme, Tore und die schützenden Mauern, die die Stadt von etwa einem Dorf unterschieden, ohne dass diese Elemente in Anzahl oder Form dem realen Vorbild entsprechen müssen. Erst im 15. Jh., mit der Änderung des Verständnisses von Mensch und Natur, werden einigermaßen wirklichkeitsgetreue Stadtansichten überhaupt möglich und es entstehen Ansichten, die über die Wiedergabe topographischer Eigenschaften eine Wiedererkennung ermöglichen.

Doch auch diese neu entstehenden Stadtansichten sind keine exakte Wiedergabe der Wirklichkeit. Vielmehr orientieren sie sich an individuellen, charakteristischen Zügen der Stadt – deren Größe oder auch auffällige Gebäude und Monumente, darunter vor allem Kirchen – und stellen sie zu einem Ganzen zusammen.⁵³ Ein sehr bekanntes Beispiel aus dem späten 15. Jh. ist die Schedelsche Weltchronik, die Holzschnitte mit einigen, nach dem eben erläuterten Prinzip erstellten Stadtansichten zusammenfasst, darunter auch Konstanz.

In der Tafelmalerei wird der Goldgrund durch Landschaften, in denen sich auch Städte wiederfinden können, als Hintergrundmotiv abgelöst. Ab dem ersten Jahrzehnt des 15. Jh. finden sich in solchen Städten individualisierende Züge.⁵⁴

Um der Masse der Ansichten Herr werden zu können, und da im Laufe der Jahrhunderte Ansichten mit vielen verschiedenen Termini betitelt wurden, unterteilt Wolfgang Behringer die Darstellungsweisen dieser Ansichten in vier Kategorien: Die »perspektivische Vedute«, für die von leicht erhöhtem Standpunkt auf die Stadt geblickt und diese dreidimensional eingefangen wird, die »Profilansicht«, bei der der Betrachter auf Bodenniveau steht und auf die Ansicht dreidimensionaler Elemente verzichtet wird, die »Vogelschauansicht«, die die Stadt von einem imaginären Punkt im Himmel darstellt und schließlich der »Plan«, der eine Stadt maßgenau in einer Zentral- oder Orthogonalprojektion wiedergibt.⁵⁵ Gemäß dieser Definitionen handelt es sich bei der Ansicht unter dem Wollmatinger Tafelbild um eine perspektivische Vedute.

Darstellungen des himmlischen Jerusalem, das auch im Hintergrund von Kreuzigungen aufgegriffen wird, können dem Aufsatz von Sergiusz Michalski in demselben Band zufolge ab der zweiten Hälfte des 15. Jh. in weitere drei Typen geteilt werden: erstens Ansichten, die sich an Jerusalem als Vorbild halten, zweitens Fantasieansichten, die sich um einen zentralen Tempel entwickeln und drittens solche Ansichten, in denen andere Städte stellvertretend für Jerusalem eingesetzt werden.⁵⁶

Welcher Ort ist nun aber mit der Wollmatinger Vedute gemeint?

Udo Storz schreibt, es handle sich um Wollmatingen. Der nach oben in das Tafelbild hineinragende Kirchturm sei dabei der 1610 erneuerte Helm der Martinskirche. Die Vedute wäre somit eine spätere Ergänzung des 1596 entstandenen Tafelbildes.⁵⁷ Bernd Konrad hält es zwar für naheliegend, eine Darstellung von Wollmatingen anzunehmen, hält Konstanz jedoch für wahrscheinlicher. Allerdings könne man sich trotz allem nicht auf die Authentizität der Abbildung verlassen. Er verweist dabei auf das Beispiel der »Fre-

velhaften Kreuzschändung« in Bernrain, wo sich im Hintergrund ebenfalls Gebäudedarstellungen befinden, deren Wiedererkennung sogar gewollt ist, die jedoch trotzdem nicht immer alle Teile akkurat wiedergeben. So würde auf der Vedute unter dem Wollmatinger Tafelbild beispielsweise der Turm der Konstanzer Stefanskirche fehlen. Außerdem verwiesen Städte in dem Zusammenhang einer Kreuzigung auf Jerusalem.⁵⁸

Jerusalem kann jedoch im Falle des Wollmatinger Tafelbildes nicht gemeint sein. Denn sowohl Ansichten, die an das reale Jerusalem angelehnt sind, als auch Abbildungen nach Beschreibungen des himmlischen Jerusalem, zeigen als wichtiges Erkennungszeichen eine Stadtmauer mit Toren⁵⁹. Der untere Rand der Vedute in Wollmatingen fehlt zwar, aber Farbreste lassen annehmen, dass sich dort etwas befunden hat. Die Darstellung einer Stadtmauer ist jedoch unwahrscheinlich, da die Zinnen der Mauer die erste Häuserreihe überlagern müssten, ähnlich wie es bei der zweiten Häuserreihe durch die erste der Fall ist. Von den Häusern der ersten Reihe ist das Erdgeschoss jedoch erkennbar und somit ist auszuschließen, dass sich vor der ersten Häuserreihe weitere Gebäude befunden haben. Es bleibt folglich anzunehmen, dass die Ansicht einen kleinen Ort ohne Stadtmauer zeigt.

Ein weiteres Argument gegen eine Darstellung Jerusalems ist die Platzierung der Vedute im Gefüge des Werks. Üblicherweise wird Jerusalem im Hintergrund der Kreuzigung abgebildet. Der einzige Hinweis auf Architektur im Hintergrund des Wollmatinger Tafelbildes am Mantel Mariens wurde jedoch übermalt. Mit der Anordnung von Tafelbild und Vedute wie sie heute vorliegt ergibt sich vielmehr der Eindruck einer Trennung zwischen einer irdischen und einer himmlischen Ebene – was wiederum für eine reale Stadt spricht. Hingegen wäre in einer himmlischen Ebene keine Kreuzigung, sondern ein aufstehender Christus oder Gott Vater zu erwarten.

Auf die Darstellung des Wollmatinger Dorfes in der Vedute unter dem Tafelbild deutet hin, dass der abgebildete Ort wohl recht klein ist und, dass auf der Ansicht, wie sie uns erhalten ist, keine Stadtmauern zu sehen sind. Das Aussehen des in das Tafelbild ragenden Turms entspricht dem Turm der Martinskirche mit dem 1610 erneuerten Helm. In diesem Fall gehört der Gebäudeteil schräg über dem Kirchenschiff nicht zur Kirche, sondern ist ein eigenständiges Gebäude, da es sich bei St. Martin um keine Basilika handelt. Gegen Wollmatingen als Vorbild der Vedute sprechen jedoch die übrigen Türme. Der einzige Turm in Wollmatingen ist der Kirchturm von St. Martin. Auf der Vedute unter dem Tafelbild finden sich jedoch vier Türme. Gerade die Doppelturmfassade schränkt die Auswahl möglicher Vorbilder erheblich ein.

Bei den flach gedeckten Türmen der Doppelturmfassade lässt sich an das Konstanzer Münster denken. Aus dem 16. Jh. gibt es Ansichten von Konstanz vom See aus auf die Stadt. Die Türme neben der Doppelturmfassade können als St. Stefan links und St. Johann rechts gedeutet werden. Das große Gebäude in der ersten Reihe wäre dann als das Konzilsgebäude zu interpretieren. Allerdings stimmen die Größenverhältnisse zwischen den Türmen nicht und das Münster wies ab etwa 1526 drei Türme auf. Um das

Münster mit zwei fertigen Türmen zeigen zu können, müsste die Vedute nach 1517 und vor 1526 entstanden sein⁶⁰, wodurch sie älter als das Tafelbild wäre, was durch die Überschneidung ins Tafelbild nicht möglich ist. Für eine Abbildung von Konstanz müsste die Vedute außerdem wiederum eine Stadtmauer aufweisen, denn diese bestand schon vor dem Bau des Konzilgebäudes 1388⁶¹ und ist aufgrund ihrer Bedeutung kein Element, das in einer Abbildung unterschlagen werden kann.

Eine andere Kirche mit zwei Türmen in der näheren Umgebung von Wollmatingen ist St. Peter und Paul in Niederzell auf der Reichenau. Ansichten der Insel fangen gewöhnlich die Insel entweder vom deutschen Ufer aus oder von der Schweiz in ihrer gesamten Länge ein. Um St. Peter und Paul in der Mitte der Ansicht abbilden zu können, müsste der Blickpunkt in Ermatingen liegen. Links neben St. Peter und Paul wäre dann der Turm von Schloss Königsegg zu sehen. Der große Turm der Vedute aus Wollmatingen ist in diesem Fall jedoch nicht zuzuordnen. Der Turm des Reichenauer Münsters besitzt ein einfaches Satteldach und das Zeltdach auf dem Turm von St. Georg ist nicht steil genug, um der Abbildung unter dem Tafelbild zu entsprechen. Die Reichenau als dargestellter Ort ist daher auszuschließen: Es fehlt eine Kirche und die anderen ließen sich in ihrer Form nicht identifizieren.

An dieser Stelle muss es genügen, sich bezüglich der Hervorhebung der Besonderheiten der Vedute unter dem Wollmatinger Tafelbild auf die in diesem Kapitel genannten zu beschränken. Da sich weder Wollmatingen noch Konstanz noch die Reichenau eindeutig der Ansicht unter dem Wollmatinger Tafelbild zuordnen lässt, kann ein anderer Ort als Vorbild ebenso in Betracht kommen. Ohne weitere Anhaltspunkte zu Auftraggeber, Künstler oder Provenienz, um die Suche weiter einzuschränken, wird die Frage nach einem konkreten Vorbild offenbleiben müssen. Und solange kein solches gefunden ist, lässt sich nicht beweisen, dass es sich bei der Vedute um die Abbildung eines realen Ortes handelt und nicht um einen Verweis auf Jerusalem. Außerdem besteht die Möglichkeit, dass der Künstler sich an Elementen verschiedener Orte – wie dem Kirchturm von St. Martin in Wollmatingen – orientiert und diese anschließend tatsächlich zu einer Fantasielandschaft zusammengestellt hat.

Der ausführende Künstler der Vedute ist an dieser Stelle nicht nachzuweisen. Ähnlich wie bei der zweiten Malschicht ist nicht zu klären, ob es sich um denselben Maler handelt, der für die Unterzeichnung und vermutlich die erste Malschicht verantwortlich ist. Aufgrund des beschädigten Zustandes der Vedute ist ein stilistischer Vergleich erschwert. Gleichzeitig sind die individuellen Merkmale, die ein Künstler hinterlässt, bei Veduten weniger auffällig als bei figürlichen Darstellungen. Sie belaufen sich zumeist auf die Genauigkeit der perspektivischen Darstellung und die Detailfreude, die auf die abgebildeten Gebäude verwendet wird. Vor allem letztere könnten an der Wollmatinger Vedute teilweise verloren gegangen sein.

EINE RELATIVE CHRONOLOGIE

Eine relative Chronologie erlaubt eine Art der indirekten Datierung, indem sie verschiedene Objekte oder Untersuchungsergebnisse mit »jünger als« oder »älter als« in Relation zueinander setzt. Um solche aufeinander bezogenen Objekte danach weiter oder besser einordnen zu können, wird die relative Chronologie mit stichfesten Jahreszahlen in einer sogenannten absoluten Chronologie verankert.

Für eine absolute Chronologie lässt sich im Falle der Kapelle ein sehr knapper Rahmen festlegen: Bekannt ist durch eine Erwähnung von 1470⁶², dass die Kapelle zu diesem Zeitpunkt schon bestand. Die Jahreszahl 1596, die durch das Tafelbild selbst überliefert ist, gehört laut dem Restaurator Udo Storz zur ersten Malschicht des Bildes⁶³.

Jenseits der absoluten Jahreszahlen helfen jedoch die vorangegangene Untersuchung zur Ikonographie und des Stils sowie eine genauere Betrachtung der Zusammensetzung der einzelnen Bildteile, einen möglichen Ablauf der Entstehung des Gesamtwerks zu rekonstruieren. Für das Tafelbild in der Wollmatinger Kapelle sind dabei die Unterzeichnung, zwei Malschichten des Bildes, die Vedute und der Rahmen in Einklang zu bringen. Spätere Übermalungen werden hier nicht berücksichtigt.

Die Unterzeichnung bildet ohne jeden Zweifel die Basis des Werks, zu der wohl auch die erste Malschicht gehört. Diese erste Malschicht liefert dem Betrachter, wie bereits erwähnt, die Jahreszahl, aber auch die Bezeichnung der Heiligen. Nach Udo Storz soll die Architektur bei Marias Mantel ebenfalls in diesem Arbeitsschritt entstanden und auch wieder übermalt worden sein.⁶⁴

Da diese Architektur in der Unterzeichnung nicht vorhanden ist, sondern nur mit dem Pinsel ausgeführt wurde, deuten ihr Vorhandensein und ihre anschließende Übermalung auf das spontane Arbeiten des Künstlers. Für gewöhnlich handelt ein Künstler, der sein Bild durch eine Unterzeichnung skizziert mit einer festen Vorstellung und Voraussicht. Folglich besteht hier ein gewisser Widerspruch in der Vorgehensweise des Künstlers. Daher wäre es weit naheliegender, für diese Architektur einen Bezug zu der Vedute unter dem Tafelbild anzunehmen.

Die Position des in das Tafelbild ragenden Kirchturms lässt vermuten, dass die Vedute eine spätere Ergänzung der Kreuzigungsszene darstellt. Hierfür spricht das Beschneiden des Adamsschädels durch den Helm des Kirchturms. Bei genauem Hinsehen ist eine Übermalung des Turmhelms an Knauf und Wetterhahn feststellbar – und zwar genau an der Stelle, ab der er über die Hügel im Hintergrund des Tafelbildes hinausragt. Dieser Umstand offenbart, dass jene Übermalung eindeutig zum Hintergrund des Tafelbildes gehört. Es ergibt sich daraus die Schlussfolgerung, dass die Vedute nach der Fertigstellung des Tafelbildes, gleichwohl vor der zweiten Malschicht ergänzt worden sein muss.

Die Art der Übermalung des Turmknaufs und der Architektur neben dem Mantel Mariens gleicht sich. Unterstrichen sei an dieser Stelle nochmals, dass bei der Ergänzung

durch die Stadtansicht kaum Rücksicht auf das ursprüngliche Tafelbild genommen wurde. So gesehen erscheint die besagte Architektur als Ergänzung durchaus möglich. Gegen eine solche Annahme spricht allerdings die im Vergleich zum Knauf des Turmhelms blässere Erscheinung der Architektur am Mantel Mariens, die sich durch eine zweifache Übermalung erklären ließe. Klarheit kann zu diesem Punkt an dieser Stelle nicht geschaffen werden.

Markant sind auch die Unterschiede am Rahmen. Die Rahmenteile rechts, links und oben am Tafelbild sind auf dem Grund darunter aufgenagelt. Deshalb muss man davon ausgehen, dass die Bohlen des Tafelbildes unter dem Rahmen fortlaufen. Anders bei dem Brett, auf welches die Vedute gemalt wurde: Die Kante zum Tafelbild hin verweist darauf, dass dieses Brett als Ganzes angefügt wurde. Handwerklich ist der dort eingearbeitete Rahmen an den Seiten des unteren Rahmenbrettes aufwendiger als das Aufnageln der restlichen Rahmenleisten. Dieser Umstand erscheint sonderbar, da auf das ergänzte Rahmenbrett mehr Sorgfalt verwendet wurde als auf den ursprünglichen Rahmen. Gleichzeitig ist es ein weiterer Anhaltspunkt dafür, dass dieses Rahmenbrett mit der Vedute ausschließlich für das Tafelbild angefertigt wurde.

Wie bereits erwähnt, ist das Tafelbild deutlich jünger als die Kapelle, in der es sich heute befindet. Daher muss in Betracht gezogen werden, dass das Tafelbild nicht für diesen Ort geschaffen und erst später in die Kapelle gebracht wurde. Folglich kann der Rahmen als Ganzes hinzugefügt sein, um die Maße des Bildes an die Kapelle anzupassen. In diesem Fall müssten die aufgenagelten Rahmenleisten über die Kanten des Tafelbildes hinausragen oder wenigstens teilweise anders unterfüttert sein. Hierfür wäre eine Untersuchung des Rahmens notwendig. Das Tafelbild wurde allerdings aus Vorsicht nicht aus der Kapelle entfernt, weswegen sich auch hierüber keine Aussage treffen lässt.

Eine Verbringung des Tafelbildes an einen neuen Ort würde eventuell auch die Auszeichnung der Heiligen mit Namen in der zweiten statt in der ersten Malschicht schlüssig machen. Bei einer solchen Beschriftung werden selbstverständlich beide Heilige benannt, obwohl zumindest Sebastian schon zuvor durch seine Attribute eindeutig zu erkennen ist. Bei diesem Gedankenmodell – ob die Beschriftung der Heiligen eine spätere Ergänzung sein kann – würde zugleich die Frage aufgeworfen, ob bei »Marte« eine Umdeutung von Pelagius zu Martin stattgefunden haben könnte. Da die gepanzerten Schuhe und der rote Mantel jedoch eher auf Martin hindeuten, erscheint eine solche Umdeutung unwahrscheinlich.

Sollte die Beschriftung der Namen allerdings später und mit der zweiten Malschicht auf das Bild aufgetragen worden sein, betrifft dies auch die Jahreszahl, die das Bild datiert – hierdurch würden wiederum Zweifel an der Datierung auf 1596 entstehen. Sie wäre dann als Datierung einer Reparatur zu bewerten. Folglich müsste geklärt werden, wann die Unterzeichnung entstand. Entsprechend der Ähnlichkeit des Lendenschurzes ist eine Entstehung des Tafelbildes nach der Fertigung des Flügelaltars von 1524 möglich. Zudem macht die Annahme, bei der zweiten Malschicht handele es sich

um eine Reparatur, eine Entstehung der Unterzeichnung und der ersten Malschicht in der ersten Hälfte des 16. Jh. wahrscheinlich. Ein Zusammenhang zu dem Bildersturm in Konstanz 1529 wäre somit denkbar, da den Bürgern erlaubt wurde, ihre eigenen »Götzen« aus den Kirchen vor der Zerstörung zu retten und zur Aufbewahrung an einen anderen Ort zu bringen.⁶⁵

Dem entgegen steht die nicht mehr vollständig lesbare, schwarze Beschriftung bei den Jahreszahlen. Bernd Konrad schlägt vor, dass es sich dabei um eine Künstlersignatur handelt.⁶⁶ Künstlersignaturen sind normalerweise allerdings im unteren Bereich eines Werks zu finden, weshalb die Platzierung eine Künstlersignatur unwahrscheinlich macht. Udo Storz vermutet, die Zeichen könnten mit der zweiten Farbschicht zusammenhängen⁶⁷. In der linken Ecke ist in schwarz eine »96« noch deutlich erkennbar, zwei weitere Zeichen sind davor zu erahnen. Ein liegender Bogen und ein senkrechter Strich bei dem Zeichen in der Mitte lassen auf eine „5“ schließen. Übernimmt man die Aussage des Restaurators, die helle Beschriftung gehöre zur ersten Malschicht, würde die zweite Malschicht die Jahreszahl 1596 in diesem Fall lediglich wiederholen. Wenn beide Malschichten dieselbe Jahreszahl aufweisen, ist die Frage, welche der Zahlen zu welcher Malschicht gehört, in diesem Zusammenhang nicht mehr relevant. Ein Bezug zu dem Konstanzer Bildersturm 1529 lässt sich nach dem Ausschließen einer früheren Datierung nun auch nicht mehr herstellen, da eine Datierung vor 1596 nicht anzunehmen ist.

Trotz der vielen Fragen, die beim Tafelbild mit derzeitigem Kenntnisstand offen bleiben müssen, lässt sich zusammenfassend festhalten: Der Bau der Kapelle ist deutlich älter als das Tafelbild. Die erste Farbfassung des Tafelbildes entstand 1596. Das untere Rahmenbrett und die Vedute stellen zweifelsfrei eine Ergänzung in der Zeit zwischen der ersten und der zweiten Malschicht dar. Sofern man den in das Tafelbild hineinragenden Turm als den Kirchturm von St. Martin interpretiert mit seinem 1610 erneuerten Helm⁶⁸ in einer ansonsten frei zusammengestellten Ansicht, ergibt sich, dass das Rahmenbrett entsprechend um oder nach 1610 ergänzt wurde.

ZUSAMMENFASSUNG

Ziel war es, die bestehende Literatur und Quellen zu der Kapelle an der Alten Litzelstetter Straße zusammenzustellen und Fragen zu Datierung, Provenienz und dem Maler des Tafelbildes und der Vedute zu bearbeiten. Beim Tafelbild wurde auf die Besonderheiten der Figuren und ihrer Zusammenstellung hingewiesen, wie es beispielsweise die Darstellung des Sebastian zeigt. So ist es in der näheren Umgebung Wollmatingens unüblich, den Sebastian bei der Marter neben eine Kreuzigungsgruppe zu stellen. Durch den Lendenschurz und die Figur des »Marte« wurde eine Verbindung zum Flügelaltar von 1524 festgestellt. Ein weiterer Bezug wurde zur Werkstatt der Memberger Malerdynastie erkannt und damit die Datierung auf dem Tafelbild insofern bestätigt.

Die Umzeichnung, die auf Basis eines digitalen Fotos für die Vedute erstellt wurde, erfasst die verschiedenen Farbspuren und Reste der Vedute und hebt sie deutlich hervor. Diese Umzeichnung war Grundlage für den Vergleich der Vedute mit anderen zeitgenössischen Stadtansichten. Es zeigte sich, dass weder Konstanz noch die Reichenau oder Wollmatingen als Abbildungsmotiv für die Vedute unter dem Tafelbild in Frage kommen. Eine mögliche Identifizierung des Ortes als Wollmatingen durch den in das Tafelbild ragenden Turm wurde daher widerlegt. Es verbleibt dennoch die nicht gänzlich abzuweisende These, dass es sich bei dem in das Tafelbild ragenden Turm um den Kirchturm von St. Martin mit dem 1610 erneuerten Turmhelm als Teil einer zusammengestellten Ansicht handelt.

Für die einzelnen Bestandteile des Gesamtwerks konnte, obwohl eine genaue Datierung weiterhin nicht möglich ist, eine Reihenfolge für deren Entstehung festgelegt werden. Dabei ließ sich anhand einer Untersuchung der Malschichten im Bereich des in das Tafelbild ragenden Turmhelms nachweisen, dass das untere Rahmenbrett mit der Vedute eine spätere Ergänzung des Tafelbildes ist. Eine Datierung der Vedute nach 1610 erwies sich als möglich. Die Untersuchung stützt in diesem Zusammenhang das Jahr 1596 als tatsächliches Entstehungsjahr des Tafelbildes.

Einige der angestrebten Ergebnisse konnten hier nicht gewonnen werden. Hierzu gehören sowohl die eindeutige Identifizierung des Künstlers und des Auftraggebers als auch die Rekonstruktion der Auftragsumstände oder gegebenenfalls der Provenienz des Tafelbildes. Auch ließ sich keine präzise oder zweifelsfreie Datierung für die einzelnen Arbeitsschritte von Tafelbild und Vedute ermitteln. Ebenso wenig war sicher zu klären, weshalb der Heilige Sebastian als zweiter Heiliger für das Tafelbild ausgewählt worden ist. Zu diesen Fragen gab die Quellenlage leider nicht hinreichend Auskunft.

Anschrift der Verfasserin:

Lena Hipp, Haierweg 77, D-79114 Freiburg,
lena@alles-hippsch.de

ANMERKUNGEN

- 1 GROSS, Daniel/KONRAD, Bernd: Tag des offenen Denkmals 2015. Wollmatinger Feldkapelle. Bearb. und hg. von der Landesdenkmalpflege Baden-Württemberg, 13.09.2015.
- 2 Der ehemalige Standort lässt sich über Karten rekonstruieren. So ist sie bei Generallandesarchiv Karlsruhe, H Wollmatingen 4: Ohngefährliche Laage, aber wahre Abmessung sowohl der unteren als oberen Landstraß vom Dorff Wollmatingen biß auf Cons-

tanz; 1768/74 als kleines Gebäude eingezeichnet und dort als »Capele« bezeichnet.

- 3 Generallandesarchiv Karlsruhe, 67 1102 pg. 40v.
- 4 Vgl. hierzu unter anderem KASPER, Walter/BUCHBERGER, Michael/BAUMGARTNER, Konrad/BÜRKLE, Horst/GANZER, Klaus/KERTELGE, Karl/KORFF, Wilhelm/WALTER, Peter: Lexikon für Theologie und Kirche. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Freiburg im Breisgau, Basel, Rom, Wien 1993–2001. Bd. 2, S. 450–451, im Artikel zu Bildstöcken.

- 5 Stadtarchiv Konstanz, T II Bd. 51.
- 6 Stadtarchiv Konstanz, T II Bd. 674 fol. 104 und 169.
- 7 Stadtarchiv Konstanz, T II Bd. 510a: Lagerbuchkonzept; 1888, S. 124.
- 8 Stadtarchiv Konstanz, S XIII/1128, vgl. Brief an das Städtische Verwaltungsamt vom 29.03.1954. Die Akte im Ganzen enthält u. a.: Südkurierartikel vom 18.03.1954; Brief an das Städtische Verwaltungsamt vom 29.03.1954; Zustandsbeschreibung durch das Hochbauamt Konstanz mit vorgeschlagenen Maßnahmen vom 19.02.1955; Notiz an die städtische Hauptverwaltung, dass zwei Kapellen fertiggestellt und die Arbeiten für die dritte vergeben sind, vom 19.01.1956; Notiz über den Diebstahl zweier Holzfiguren aus der Kapelle an der Litzelstetterstraße vom 24.06.1957 und die Notiz über die Einstellung des Verfahrens in dieser Sache vom 30.05.1958.
- 9 Stadtarchiv Konstanz, S XIII/1128, Zustandsbeschreibung durch das Hochbauamt Konstanz mit vorgeschlagenen Maßnahmen vom 19.02.1955.
- 10 Stadtarchiv Konstanz, S XIII/1128, Zustandsbeschreibung durch das Hochbauamt Konstanz mit vorgeschlagenen Maßnahmen vom 19.2.1955.
- 11 Ebd.
- 12 Stadtarchiv Konstanz, S XIII/1128, Notiz an die städtische Hauptverwaltung, dass zwei Kapellen fertiggestellt und die Arbeiten für die dritte vergeben sind, vom 19.1.1956.
- 13 Stadtarchiv Konstanz, S XIII/1128, Zustandsbeschreibung durch das Hochbauamt Konstanz mit vorgeschlagenen Maßnahmen vom 19.2.1955.
- 14 Südkurier, 26. Mai 2011; Südkurier, 17. Juni 2011; Südkurier, 12. Juli 2011.
- 15 Südkurier, 2. September 2014.
- 16 Nach persönlichem Gespräch mit Werner Schächtle, pensionierter Schreinermeister und ehrenamtlicher Helfer, am 25.5.2015.
- 17 Nach persönlichem Gespräch mit Udo Storz und Magdalena Poray-Schäfer am 24. 6. 2016.
- 18 Nach E-Mail von Anja Rothöhler, Hochbau- und Liegenschaftsamt der Stadt Konstanz, am 17. 10.2016. Genaue Bezeichnung des Glases: VSG PAA 10 mm.
- 19 STORZ, Udo: Vorläufige Dokumentation. Überfasstes Tafelbild Kreuzigungsgruppe mit Hl. Sebastian und Hl. Martin. 78467 Konstanz – Wollmatingen, Litzelstetterstraße, Juli 2014, S. 1. – Da das Tafelbild nie ausgebaut wurde, konnte dessen Tiefe bisher nicht gemessen werden.
- 20 Das Kleidungsstück wird in einigen Katalogen auch als »Kehltuch« bezeichnet.
- 21 KIRSCHBAUM, Engelbert/ BRAUNFELS, Wolfgang (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Darmstadt 2015, Vgl. Bd. 2, Sp. 619–635 und KASPER (u. a.) Bd. 6, Sp. 461–464.
- 22 KASPER (wie Anm. 4) Bd. 6, Sp. 462.
- 23 Ebd., Sp. 463 und KIRSCHBAUM, Engelbert/ BRAUNFELS, Wolfgang, 2015, Bd. 2, Sp. 648–649.
- 24 KIRSCHBAUM, Engelbert/BRAUNFELS, Wolfgang, 2015, Bd. 2, Sp. 633.
- 25 KONRAD, Bernd: Taborkapelle Konstanz-Wollmatingen. Kreuzigung 1596. Gutachten, Okt. 2014, S. 5, Anm. 1.
- 26 KIRSCHBAUM, Engelbert/BRAUNFELS, Wolfgang, 2015, Bd. 8, Sp. 153.
- 27 LAULE, Ulrike: Das Konstanzer Münster Unserer Lieben Frau. 1000 Jahre Kathedrale – 200 Jahre Pfarrkirche. Regensburg 2013, S. 22–26.
- 28 Ebd., S. 326–329.
- 29 KIRSCHBAUM, Engelbert/BRAUNFELS, Wolfgang, 2015, Bd. 7, Sp. 572–573.
- 30 Siehe KASPER (wie Anm. 4), Bd. 9, Sp. 361.
- 31 KIRSCHBAUM, Engelbert/BRAUNFELS, Wolfgang, 2015, Bd. 8, Sp. 318–322.
- 32 Vgl. Handbuch des Erzbistums Freiburg. Realschematismus (Bd. 1). Freiburg i. Br. 1939, S. 275–276; Realschematismus der Erzdiözese Freiburg. Freiburg, Br. 1863, S. 77 und Realschematismus der Erzdiözese Freiburg i. Br. Freiburg i. Br. 2001, S. 401.
- 33 KUBLICK, Helmut: Zur Geschichte von Wollmatingen, in: Hegau (1970/71) 1972, Heft 27/28, S. 184–185.
- 34 Nach persönlichem Gespräch mit Udo Storz und Magdalena Poray-Schäfer am 24. 6. 2016.
- 35 KNOEPFLI, Albert: Kunstgeschichte des Bodenseeraumes (Bodensee-Bibliothek 2) Konstanz 1969, S. 25 und S. 56.
- 36 Ebd., S. 24–27.
- 37 BURKHARDT, Martin/DOBRAS, Wolfgang/ZIMMERMANN, Wolfgang: Konstanz in der frühen Neuzeit. Reformation, Verlust der Reichsfreiheit, österreichische Zeit (Geschichte der Stadt Konstanz 3) Konstanz 1991, S. 39–42 und S. 57–146.
- 38 KUBLICK, 1972, S. 184.
- 39 BURKHARDT (wie Anm. 37) S. 162–169.
- 40 Ebd., S. 175.
- 41 Nach persönlichem Gespräch mit Rosa Pittà-Settelmeyer, Restauratorin der städtischen Museen, am 31.10.2016, aus der Datenbank des Rosgartenmuseums. Vermutlich handelt es sich bei der Angabe um Philipp d. Ä. Memberger, da die Inschrift des Epi-

taphs ein Sterbejahr von 1520 überliefert. Die Inschrift für die Ehefrau, die 1595 starb, ist wahrscheinlich eine spätere Ergänzung.

42 WÜTHRICH, Lucas Heinrich/HODLER, Ferdinand: Wandgemälde. Von Müstair bis Hodler; Katalog d. Sammlung d. Schweizer. Landesmuseums Zürich. Zürich 1980, S. 124–130.

43 KONRAD, Okt. 2014, S. 1.

44 KONRAD, Okt. 2014, S. 1 und S. 3.

45 KONRAD, Okt. 2014, S. 3–4.

46 KONRAD, Okt. 2014, S. 4.

47 LAULE (wie Anm. 27) S. 292.

48 Stadtarchiv Konstanz, C II 1: Korrespondenz mit dem Oberamt Reichenau samt Stellungsrequisitionen [Korrespondenz mit dem Oberamt wegen Bürgerrecht, Straf-Schuld-Nachlass- und Zehntsachen von Reichenauer und Wollmatinger Untertanen.]; 1553, 1577–1629. Der Fall wird in vier Briefen mit den folgenden Daten abgehandelt: 1.2.1597, 26.4.1597, 2.9.1597 und 20.9.1598.

49 KONRAD, Okt. 2014, S. 3.

50 KONRAD, Bernd: Rosgartenmuseum Konstanz, die Kunstwerke des Mittelalters. Bestandskatalog (Konstanzer Museumskataloge 3) Konstanz 1993, S. 75–76.

51 KNOEPFLI (wie Anm. 35) S. 54–59.

52 Ebd., S. 56.

53 JACOB, Frank-Dietrich: Historische Stadtansichten. Entwicklungsgeschichte und quellenkundliche Monumente. Leipzig 1982, S. 14–15.

54 BEHRINGER, Wolfgang (Hg.): Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400–1800. München 1999, S. 38.

55 Ebd., S. 11.

56 Ebd., S. 46.

57 STORZ, Udo: Dokumentation Zwischenzustand nach der Freilegung. Überfasstes Tafelbild Kreuzigungsgruppe mit Hl. Sebastian und Hl. Martin.

78467 Konstanz – Wollmatingen, Litzelstetterstraße, Okt. 2014, S. 2.

58 KONRAD, Okt. 2014, S. 2 und S. 3–4.

59 Vgl. die in der Bibel im Buch Nehemia genannten 12 Tore Jerusalems.

60 LAULE (wie Anm. 27) S. 257–260.

61 Südkurier, 9. Februar 2011.

62 Generallandesarchiv Karlsruhe, 67 1102, pg. 40v.

63 Nach persönlichem Gespräch mit Udo Storz und Magdalena Poray-Schäfer am 24. 6. 2016.

64 Ebd.

65 BURKHARDT (wie Anm. 37) S. 68.

66 KONRAD, Okt. 2014, S. 1.

67 Nach E-Mail von Udo Storz, Restaurator, am 22.6.2015.

68 STORZ, Okt. 2014, S. 2.