

## Selbstdarstellung einer Konstanzer Tuchhändlerfamilie – Das Epitaph des Bartholomäus Blarer aus dem Heilig-Geist-Spital (um 1495)

Von Ulrike Ganz, Konstanz

Das Epitaph der Familie Blarer im Rosgartenmuseum Konstanz,<sup>1</sup> das den Tod Marias im Kreise der Apostel und im Beisein Christi zeigt, wurde zu Recht einmal als das – historisch gesehen – wichtigste Tafelbild der Konstanzer Malerei bezeichnet, das sich noch in der Stadt erhalten hat. Dennoch hat das Bild bisher nur eine kurze Würdigung im Katalog des Museums erfahren, die sich – entgegen der vom Autor postulierten historischen Relevanz der Tafel – zudem nur für stilistische und ikonographische Gesichtspunkte bzw. für die Zuschreibung des Bildes an den Maler Rudolf Stahel (vor 1473–1528) interessiert.<sup>2</sup>

Außerdem wird das Gemälde dort fälschlich als Votivtafel klassifiziert. Hier soll hingegen nach der tatsächlichen historischen Funktion des Bildes als einem Epitaph (Gedächtnistafel), nach seinem Stifter, dessen Selbstdarstellung, nach den Beweggründen für seine Stiftung und nach den Rezeptionsbedingungen der Tafel am Aufstellungsort gefragt werden. Welche mikropolitischen Mechanismen führten zur Bildstiftung, und welche Auswirkungen hatte der soziohistorische Hintergrund auf Form und Ikonographie der Gedächtnistafel? Was waren die Rahmenbedingungen, die ein unbeschadetes Überdauern des Bildes im bilderfeindlichen Umfeld der Reformationszeit ermöglichten?

### *Eine erste Annäherung an den Stifter*

Den Verfassern mittelalterlicher Marienviten, bzw. Jacobus de Voragine in der *Legenda Aurea* zufolge, wollte die Gottesmutter nicht alleine sterben, und Gott erfüllte ihr diese Bitte auf wundersame Weise, indem er die über den Erdkreis verteilten Apostel auf Wolken ans Totenbett Marias einfliegen ließ. Und so sind sie auch auf dieser Tafel zum Abschied versammelt und kümmern sich um den Ablauf der Exequien für die zarte, totenbleiche Gottesmutter. Viel Raum gesteht der Maler den Besuchern jedoch nicht zu, obwohl die Tafel mit 125 x 170 cm genug Platz geboten hät-

1 Rudolf Stahel zugeschrieben, um 1495, Tempera, Pressbrokat und Blattvergoldung /Holz, 125 x 170 cm

2 Konrad, Bernd: Rosgartenmuseum Konstanz. Die Kunstwerke des Mittelalters. Bestandskatalog, Reihe Konstanzer Museumskataloge III. Konstanz 1993, Nr. 1.11, S. 52

te. Sie stoßen mit ihren tellerartigen Heiligenscheinen gleichsam an die Zimmerdecke, und elf von ihnen drängen sich hinter dem Totenbett und sind hier isokephal<sup>3</sup> in einer flachen Bildschicht zusammengedrückt. Lediglich der Apostel Johannes, der sich über die Sterbende beugen und ihr helfen darf, eine Kerze in den langgliedrigen, steifen Fingern zu halten, sowie ein Jünger am Fußende des Bettes können sich freier bewegen.

Dies gilt auch für einen weiteren Besucher und Augenzeugen: Nur durch ihre bedeutungsmaßstäbliche Größe und den fehlenden Heiligenschein unterscheidet sich die kleine Person, die am linken Bildrand bzw. am Bett der sterbenden Maria kniet, von der Schar der Apostel Christi, die in unruhiger Betriebsamkeit die Totenliturgie für die Gottesmutter vorbereiten. Der Kniende steht nicht für sich allein, sondern will symmetrisch auf ein Pendant am rechten Bildrand bezogen werden: auf das Wappen der einflussreichen Konstanzer Patrizierfamilie Blarer, das er gleichsam mitgebracht und wie nebenbei auf dem Kachelfußboden des Sterbezimmers abgestellt hat.

Es handelt sich wahrscheinlich um den Stifter des Bildes. Dieser ist jedoch nicht aufwändig und wie ein Patrizier gekleidet, verzichtet also auf eine nähere Individualisierung und gleicht sich in seiner schlichten Kleiderwahl und seiner Frisur eher den gleichfalls lang gewandeten Aposteln an. Erst über das Wappen, welches sozusagen das Kleidungsstück als soziales Erkennungszeichen ersetzt, wird eine Identifizierung des Dargestellten überhaupt möglich – wenn auch nur, was seine Familienzugehörigkeit angeht.

Und wem gehören die Pantinen, die genau vor dem Stifter stehen und halb unter das Bett der Gottesmutter geschoben wurden? Wahrscheinlich Maria, der sie jedoch ebenso zu klein sein dürften wie dem Stifter zu groß. Da die Apostel barfuß sind, könnte auch der Stifter seine Schuhe dort abgestellt haben. Das Bild lässt die Antwort wohl bewusst offen.

Seiner für die Zeit um 1500 ungewöhnlichen Tracht wegen will Bernd Konrad im Stifter des Bildes einen Mönch erkennen, doch sei aus dieser Zeit kein Mönch aus der Familie der Blarer bekannt.<sup>4</sup> Abgesehen davon hat der Dargestellte keine Tonsur, kann also kein Mönch sein. Hier ist wohl gar kein Bildnis im Sinne physiognomischer Erkennbarkeit gemeint. Über den Kunstgriff der visuellen Analogie des Stifters zu den Aposteln wird sozusagen seine fromme Seele und damit eine andere, nicht körperliche Form personaler Identität porträtiert, seine »Persona«.

Hinter dem Totenbett Marias steht genau in der Bildmitte Christus und hat die Seele seiner Mutter in Gestalt eines kleinen Mädchens in Empfang genommen. Der zierliche, bleiche Körper Marias mit den schweren, rotgeränderten Augenlidern ist

3 Isokephalie – Aufreihung der Köpfe einer Gruppe von Personen im Bild in gleicher Höhe

4 Konrad, a. a. O. 1993, S. 52: »Links unten wohl der Stifter des Bildes, ein bärtiger Augustinermönch (?). Kapuziner, die durchgängig bärtig waren, wurden erst seit dem späten 16. Jahrhundert in Konstanz ansässig. Somit scheint die Stiftsperson trotz unklarer Gewandung als Individuum gemeint zu sein. Darauf deutet jedenfalls der Bart. Doch ist bisher kein Mönch aus der Familie der Blarer am Ende des 15. Jahrhunderts bekannt geworden. Aus einigen Testamenten von Familienmitgliedern geht allerdings auch eine häufige Berücksichtigung des Barfüßerklosters hervor.«



Rudolf Stahel zugeschrieben, Blarer-Epitaph, um 1495, aus dem Konstanzer Heilig-Geist-Spital (Rosgartenmuseum Konstanz)

demnach bereits verstorben, aber ihre unsterbliche Seele lebt. Sie hat die Hände zum Gebet gefaltet – genau wie der fromme Stifter im Bildvordergrund, dessen Größe etwa derjenigen der Seele Marias entspricht. Halten die Apostel ihre Seelenmesse etwa auch für ein Mitglied der Familie Blarer? Jedenfalls gehen der Blick und die Segensgeste Christi nicht nur in Richtung Marias, sondern über diese hinweg auch zum Stifter hin, der genau in der Blickachse Christi kniet. Auch Johannes, der der dafür schon viel zu schwachen Gottesmutter die Sterbekerze zu halten hilft, sieht dabei zugleich auf den Stifter. Dasselbe gilt für den Apostel im grünen Mantel, der am Fußende des Bettes kniet und die heilige Schrift aufgeschlagen in den Händen hält, um zu beten.

Planimetrisch gesehen, stoßen die betenden Hände des Stifters an den Saum des Bettüberwurfs Marias wie an eine Berührungsreliquie. Solche visuellen Kunstgriffe, um dargestellte Stifter in eine Beziehung zu den angerufenen Heiligenfiguren zu bringen, finden sich in der mittelalterlichen Kunst häufig. Meist berührt der Beter dabei den Gewandsaum des Heiligen.

### *Das Inschriftband*

Nicht nur die betenden Hände des Stifters berühren die Decke der Gottesmutter und stellen so Nähe zu ihr her. Auch ein breites Textband spannt sich quer über das un-

terste Viertel der Bildfläche, also auch über den Saum der Bettdecke Marias. Die Inschrift rutscht also so hoch, dass sie die Darstellung teilweise verdeckt, anstatt darunter zu verlaufen, was kompositorisch nahe liegender gewesen wäre. In der Inschrift werden drei weitere Mitglieder der Familie Blarer erwähnt. Auch diese nicht sichtbaren Familienmitglieder werden damit – analog zu den betenden Händen des Stifters – gleichsam in Tuchfühlung mit der Gottesmutter gebracht bzw. ins Gebet des Dargestellten aufgenommen.

»Anno d[omi]ni 1242 am 23. Tag des Monats Howat starb der vest. Ulrich Blaurer, ain Stifter des wirdigen Gotzhuß und Spital am Marckstadt, dem Gott gnädig sy. Anno d[omi]ni 1344 am 21. tag des Monats Augst starb der vest. Egloff Blaurer ain Stift[er] Sant Pelayen spend die in diesem wirdigen Gotzhus järlichs geben wirt dem Gott gnädig sy. Anno d[omi]ni 1443 am 6. Tag des Monats October starb der Erwidig herr her Diethelm Blaurer Tuomher und Custor des wirdigen Tuombstifts zu Costentz, ein Stifter des wirdigen Almuosens so man git den Armen in die hend dem Gott gnädig sy.«

Ungewöhnlicherweise erwähnt die Inschrift nicht die engsten Angehörigen des Stifters, wie etwa Frau und Kinder, sondern drei besonders wichtige Mitglieder der Familie Blarer aus drei verschiedenen Jahrhunderten, die sich als Stifter und Wohltäter des Heilig-Geist-Spitals und der Spitalkapelle in Konstanz hervortaten. Wie schon aus Bernd Konrads einleuchtender Zuschreibung des Gemäldes an Rudolf Stahel und aus seiner späten Datierung (um 1495) folgt, kann keiner der drei im Text Genannten der dargestellte Stifter sein, denn der zuletzt erwähnte Diethelm Blarer war bereits 1443 verstorben.<sup>5</sup>

Die Inschrift hat eine Art Kommentarfunktion für das Gemälde, indem sie die soziale Stellung des Stifters, die aus der bildlichen Darstellung selbst nicht zu ersehen ist, verdeutlicht und diesen zugleich zu einer Tradition von Wohltätern für das Heilig-Geist-Spital in Beziehung setzt. Auch wenn der Text ihn nicht eigens erwähnt, wird der Dargestellte so ebenfalls mit dem Heilig-Geist-Spital in Verbindung gebracht. Auffällig an der Inschrift ist, dass zwischen den Todesdaten der erwähnten drei Blarer immer hundert Jahre liegen (1242, 1344, 1443). Offenbar wird hier eine Art Blarer'sche Gründungslegende konstruiert, die den Bezug der Familie und des Stifters zum Spital gleichsam wie göttliche Fügung aussehen lassen sollte.

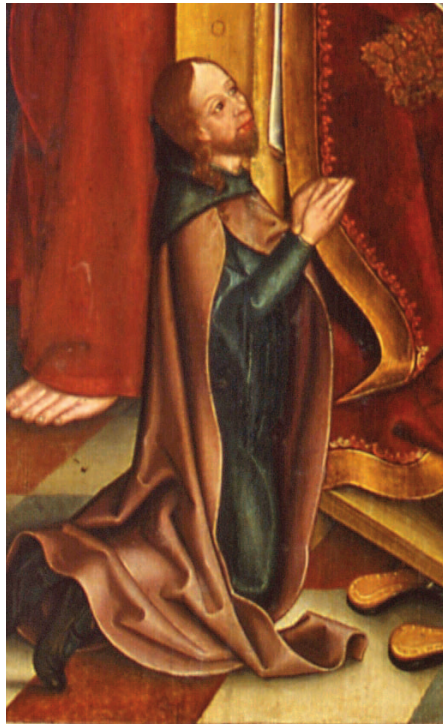
Dem Text zufolge wurde das Spital von einem Ulrich Blarer im 13. Jahrhundert gegründet. Dies wird durch eine Urkunde aus dem Jahr 1225 gestützt, mit der Bischof Konrad II. von Tegerfeld die Stiftung des schon seit 1220 bestehenden Hos-

5 Vgl. dazu ausführlich Konrad, a. a. O. 1993, S. 52. In einigen älteren Publikationen wurde das Gemälde seines ausgesprochen altertümlichen Stiles wegen Peter Murer zugeschrieben und folglich schon um die Mitte des 15. Jh. datiert; so konnte der Dargestellte als Diethelm Blarer benannt werden. Dieser Identifizierung schließt sich noch an: Fromm, Norbert; Kuthe, Michael; Rügert, Walter: Entflammt vom Feuer der Nächstenliebe. 775 Jahre Spitalstiftung Konstanz, Konstanz 2000, S. 42, obwohl dort zugleich der erst rund 30 Jahre nach Diethelms Tod geborene Rudolf Stahel als Maler des Bildes angenommen wird. Eine Begründung, warum Diethelm so lange nach seinem Tod dargestellt werden und wer das posthume Porträt in Auftrag gegeben haben sollte, fehlt dort.

pitals nachträglich noch einmal bestätigte.<sup>6</sup> Hier heißt es, dass zwei Konstanzer Bürger, Heinrich von Bitzenhofen<sup>7</sup> und Ulrich Blarer (»Olricus dictus Blareri«) an der Marktstätte ein Spital des Heiligen Geistes errichten ließen.

Im fraglichen Zeitraum lebten gleich drei Blarer mit dem Vornamen Ulrich in Konstanz. Alle drei waren wohlhabende Bürger aus St. Gallen, die das Bürgerrecht von Konstanz erworben hatten. Zwei von ihnen besaßen Grundstücke an der Marktstätte. Sehr wahrscheinlich ist der Stifter des Spitals mit jenem Ulrich Blarer identisch, der in verschiedenen Quellen als Stifter zweier weiterer bedeutender Institutionen geführt wird: des Hospitals in seiner Heimatstadt St. Gallen und eines Gebäudes für ein Beginenkloster.<sup>8</sup> Vor dem Bau des Spitals war sein Grundstück an der Marktstätte mit Zinsen belegt, die ihn verpflichteten, jährlich Wachs für die Beleuchtung der bischöflichen Pfalzkapelle zu liefern. Mit dem Bau des Hospitals auf diesem und dem ebenfalls Blarer gehörenden Nachbargrundstück erließ der Bischof die Zinsen und schenkte Spital und Spitalkapelle das Recht auf Verwaltung durch den erst seit kurzer Zeit bestehenden Stadtrat.

Träger des Spitals waren die sog. »Pauperes Christi«, eine Art christliche Bruderschaft. Kirchenrechtlich gesehen wurden Hospital und Kapelle also »exempt«, d.h. auch die Spitalkapelle war keiner Pfarrei eingegliedert, und das Spital konnte selbst Geistliche als Spitalpfarrer berufen. Mit dem wirtschaftlichen Erstarken des Spitals in den folgenden 300 Jahren zu einer der finanzkräftigsten und politisch einfluss-



Detail aus dem Blarer-Epitaph: der Stifter

6 Der Konstanzer Chronik des Gregor Mangolt (1548) ist zu entnehmen, dass der steinerne Neubau des Spitals schon 1220 fertig war, und dass die erwähnte Urkunde die Stiftung also nur noch einmal bestätigte. Vgl. Blarer, Stephan: Ulrich Blarer. Ein wohlhabender Wohltäter im 13. Jahrhundert, Ostermündingen 2009, S. 7

7 Über den erwähnten Ulrich von Bitzenhofen ist wenig bekannt. In den Quellen wird er als Konstanzer Bürger bezeichnet. Möglicherweise versah er zwischen 1260 und 1262 das Amt des Spitalpflegers, wenn es sich nicht um einen gleichnamigen Sohn handelt (was wahrscheinlicher ist). Siehe Fromm/Kuthe/Rügert, a. a. O. 2000, S. 41

8 Blarer, a. a. O. 2009, S. 8; Staerkle, P.: Zur Familiengeschichte der Blarer. In: Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte XLIII, 1949, S. 100–131 und S. 203–224



reichsten Institutionen der Bodenseeregion waren Streitigkeiten mit der Kirche vorprogrammiert. Auch war die Familie Blarer mit der Zeit sehr mächtig und einflussreich geworden<sup>9</sup> und wachte über die Institution ihres Vorvaters wie über eine Familienstiftung. Sie stellte üblicherweise einen der Spitaloberen aus ihren Reihen.

Der zweite in der Inschrift Genannte, ein gewisser Egloff Blarer, ließ dem Text zufolge dem Spital im 14. Jahrhundert über eine sogenannte Pelagiusspende sehr viel Geld zukommen. Egloff lebte von 1302–1344 und stand dem Spital längere Zeit als »Spitalmeister und Trager« vor.<sup>10</sup> 1328 schenkte er dem Spital seinen halben Hof Freiwiln (Wittenbach) und stiftete eine Spende aus seinem Gut bei Sächlerhub (Egnach).<sup>11</sup> Der zuletzt genannte »Domherr Diethelm« wird ebenfalls für seine Spendenfreudigkeit gelobt. Er bereicherte das Spital mit Zinsen aus Konstanzer Häusern.<sup>12</sup>

### *Das Epitaph*

Bernd Konrad hat die Tafel als Votivbild bezeichnet;<sup>13</sup> ihrer funktionalen Ähnlichkeit mit dem Grabmal wegen handelt es sich jedoch um ein Gemäldeepitaph. Anders als Votivtafeln, deren Stifter einen Heiligen oder die Gottesmutter wegen irdischer Belange aus der eigenen Lebenswelt anrufen, im beigefügten formelhaften Text für empfangene Gnade danken oder etwas geloben (»ex voto«), sind »Epitaphien Totengedächtnistafeln bzw. Erinnerungsmonumente, die teilweise die Stifter selbst oder nach deren Tod Ehepartner, Kinder oder Verwandte in Auftrag gaben. Sie entstanden in den verschiedensten Ausführungen: als Messingplatten, Glasfenster, reliefierte Holz-, Marmor- oder Sandsteinepitaphien, Gemälde, Wandgemälde oder Teppiche. Sie verbinden als eine bestimmte Art des Totengedächtnismals religiöse oder allegorische Bilder mit einem inschriftlichen Totenvermerk. Epitaphien waren ihrer Funktion nach keine Grabmäler und daher nicht an den Begräbnisort gebunden.«<sup>14</sup>

Stahels Gemäldeepitaph erinnert dabei an eine reliefierte Platte. Denn nur der Kachelfußboden und das schräg stehende Bett mit der Sterbenden geben der Darstellung eine angedeutete Tiefe, die Apostel im Bildhintergrund sind jedoch – abgesehen von Johannes und dem Apostel am Fußende des Bettes – auf einem scheibenhaften Bildstreifen zusammengepresst, wobei die tellerartigen Heiligenscheine sowohl dem Betrachter wie den Mitbrüdern selbst die Sicht versperren und allerorten im

9 Die Blarer waren zu dieser Zeit zu den größten Darlehensgebern des Bodenseegebiets geworden. Sie gewährten der Abtei St. Gallen und dem Hochstift Konstanz regelmäßig Kredite.

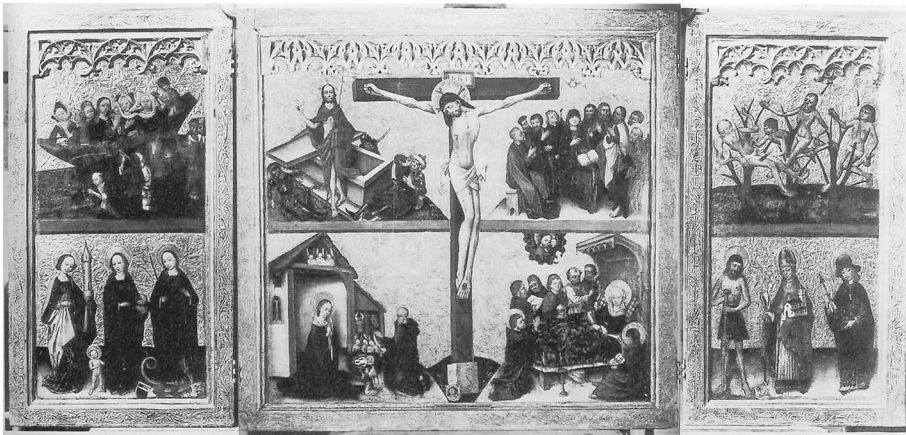
10 Blarer, a. a. O. 2009, S. 12

11 Staerkle, a. a. O. 1949, S. 108

12 Ebenda, S. 109

13 Schon in der von Konrad, a. a. O. 1993, nicht berücksichtigten Dissertation von Holzherr, Gertrud: Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter, Tübingen 1971, S. 131, wird die Blarer'sche Tafel als »Gedächtnisbild« bezeichnet.

14 Den Begriff »Gemäldeepitaph« als Untergruppe innerhalb der Gattung prägte Langner, Bruno: Evangelische Gemäldeepitaphe in Franken. Ein Beitrag zum religiösen Bild in Renaissance und Barock, Würzburg 2007, hier zitiert S. 8.



Hans Murer der Ältere, Mässlinaltar aus der ehemaligen bischöflichen Pfalzkapelle St. Peter, um 1480, mit Marienod auf der Mitteltafel unten rechts (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe)

Weg sind. Das große Bett mit dem aufwändigen Schnitzdekor deutet darauf hin, dass sich das Sterbezimmer Mariens in einem vornehmen Patrizierhaus der Zeit um 1500 befinden muss. Darüber hinaus macht die äußerst schmale Bildbühne, auf der sich die Figuren drängeln, aber keine Angaben über den Ort.

Zentraler Antrieb bei der Stiftung eines Epitaphs war der Gedanke himmlischer Fürbitte für das eigene Seelenheil. Um es mit Esther Meier zu formulieren: »Mit der Schenkung einer solchen Tafel hatte sich der Auftraggeber Verdienste im Himmel erworben, mit dem Akt der Übergabe aber war die Vorsorge für sein Seelenheil zunächst zu einem Abschluss gekommen. Dennoch verband sich gerade mit der Gattung Epitaph eine fortwährende Fürbitte für den Verstorbenen, zu der das Bildfeld [...] auffordert. Der Auftraggeber gibt dem Gläubigen als Gabe ein Andachtsbild und erhält dafür als Gegengabe dessen Fürbitte, sodass fortwährende Gebete für dessen Heil möglich sind.«<sup>15</sup>

Immer war das Epitaph selbst nur billigerer Anteil einer teuren Pfründe, mit der die Stifter eine zumeist hohe Anzahl vor der Tafel abzuhaltender Seelenmessen bezahlten. Im vorreformatorischen Konstanz hatte das Ausmaß solcher »Seelgeschäfte« sehr stark zugenommen. Immerzu und überall wurden neue Altarpfründe und Kaplaneien gestiftet, wie etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – der sogenannte

15 Meier, Esther: Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus, Köln 2006, S. 36. Zur Definition des Epitaphs als Andachtsbild vgl. Weckwerth, Alfred: Der Ursprung des Bildepitaphs, Göttingen 1952. Auch Wohlfeil, Rainer, und Wohlfeil, Trudl: Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde. In: Zeitschrift für historische Forschung 12, 1985, S. 129–180, schreiben dem Epitaph die Aufgabe zu, den Gläubigen zu gottesfürchtiger Besinnung anzuregen, und in ihm fromme Gedanken zu erwecken. Demnach übernimmt die Gattung die Funktion eines Andachtsbildes.

Mässlinaltar von Hans Murer dem Älteren (vor 1446–1487) für die bischöfliche Pfalzkapelle St. Peter (um 1480, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), auf dem unter dem zentralen Kreuz Christi ebenfalls ein Marientod dargestellt ist. Zur Bildstiftung gehörte hier eine ewige Messpfründe.

Oder: Aus Sorge um das eigene Seelenheil legte etwa die Konstanzerin Amalia Surg 1499 in ihrem Testament fest, dass nach ihrem Tod 120 Messen, 120 Totenvigilien, und 12 Hochämter gefeiert werden sollten. Jeder Teilnehmer an einer ihrer Messen erhielt sogar eine kleine Entlohnung. »Denkt man daran, dass es sich dabei nur um eines von unzählig vielen anderen Beispielen handelt, dann lässt sich leicht vorstellen, wie viele Messen in einer einzigen Kirche und an einem einzigen Tag [...] gefeiert worden sind.«<sup>16</sup>

Bei Stahel darf der Stifter – aus der bei Epitaphien sonst üblichen, hier aber fehlenden – separaten Bildzone heraus- und ins Andachtsbild selbst hineinwandern. Im historischen Kontext wurde die Seelenmesse für den Auftraggeber damit nicht nur vor dem Bild gefeiert, sondern zugleich auch noch im Bild selbst – und hier natürlich immerwährend und ewig, womit die Fürbitte für das Seelenheil des Stifters gleichsam verdoppelt wurde. Außerdem konnte der dargestellte Bildstifter zur Identifikationsfigur für den betenden Betrachter vor dem Bild werden.

#### *Ars Moriendi: Maria und der gute Tod*

Motiviert wurden die vielen Stiftungen für das eigene Seelenheil von einer Angst vor dem plötzlichen Tod ohne Empfang der Sterbesakramente, was ewiger Verdammnis der Seele gleichkam. Wie Philippe Ariès gezeigt hat, vollzog sich im Spätmittelalter ein Wandel in der Bewertung des Jüngsten Gerichts. Nun wurde weniger dem kollektiven, als vielmehr dem Individualgericht in der Sterbestunde die eigentliche Relevanz für das Seelenheil zugemessen.<sup>17</sup> An den Umständen des Sterbens eines Menschen glaubte man auch bereits erkennen zu können, ob der Todgeweihte in den Genuss der Seligkeit kommen oder ewiger Verdammnis anheim fallen werde.<sup>18</sup>

Welche Befürchtungen sich diesbezüglich mit dem Sterben verbanden, verdeutlicht etwa die kleine Schrift »Ars Moriendi« (Sterbekunst) des Konstanzer Konzilstheologen und Pariser Universitätskanzlers Johannes Gerson (1363–1429), ein in viele Sprachen übersetzter »Bestseller« des Spätmittelalters. Gerson beschreibt Verhaltensnormen beim Umgang mit Sterbenden und gibt dem Betroffenen Ratschläge, um ihn von der Angst zu befreien, beim Jüngsten Gericht verstoßen zu werden. Das rechte Sterben sollte und konnte schon zu Lebzeiten eingeübt werden.

Spätere Ausgaben, aus der Zeit von Stahels Tafel (um 1480/90), wurden mit elf Holzschnitt-Illustrationen versehen, die gutes und schlechtes Sterben veranschaulichen: Fünf Bilder zeigen die Anfechtungen durch Teufel, denen der schwache Mensch

16 Maurer, Helmut: Konstanx im Mittelalter. Geschichte der Stadt Konstanx, Band II, Konstanx 1989, S. 146

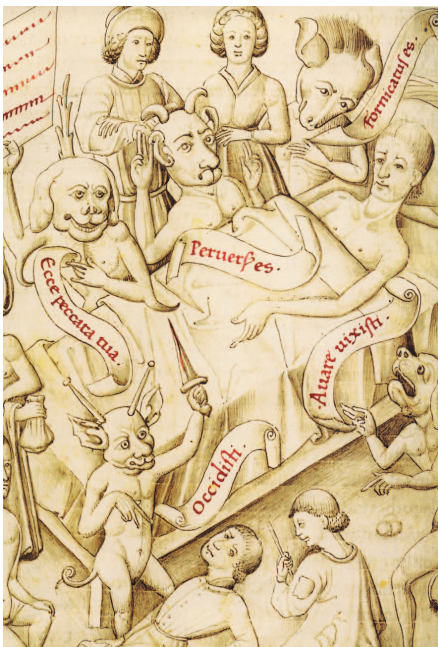
17 Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, München, Wien 1980

18 Ohler, Norbert: Sterben und Tod im Mittelalter, München 1993, S. 69





Oben und links unten: zwei Darstellungen aus Johannes Gerson: Lo libro de l'arte de lo ben morire (Das Buch der Kunst, gut zu sterben, lat.: speculum artis bene moriendi), Neapel 1480



Meister mit Blumenrahmen, Der Tod eines Laien-  
 christen, Kupferstich, um 1470/80

in seinen Todesqualen im letzten Moment erliegen kann (etwa die Versuchung, Gott zu lästern), und fünf Bilder zeigen die Tröstungen durch Engel, die den tapferen Todgeweihten in seinem Glauben bestärken. Im letzten Bild obsiegen die himmlischen Mächte.

Ikongraphisch stehen diese Bilder eines sterbenden Laienchristen Stahels Darstellung des Marientods nahe. Der friedvolle Tod Marias illustrierte sozusagen das ideale Sterben, auf das die *Ars Moriendi* abzielte und das sich der Bildstifter für sich erhoffte.<sup>19</sup> Hier wie dort sind viele Personen um das Totenbett versammelt, und Priester und sogenannte Sterbehelfer vollziehen die Exequien. Wo Johannes der Gottesmutter die Sterbekerze überreicht, gibt der Priester dem Todgeweihten in der *Ars Moriendi* eine Sterbekerze. Im Sterbesegen (*Commendatio Animae*)<sup>20</sup> wurde die Kerze als Sinnbild der Erwartung Christi und des Glaubens an das ewige Leben angezündet und diente dazu, Dämonen zu vertreiben.<sup>21</sup>

Anders als die glaubensfeste Gottesmutter, bedrängen jedoch die Dämonen den Laienchristen auf grausame Weise und wollen sich selbst nach dessen Tod nicht mit ihrer Niederlage im Kampf um die Seele zufrieden geben. Bei Stahel und bei Gerson steht Jesus am Totenbett (in der *Ars Moriendi* als Gekreuzigter), Engel nehmen dort die Seele in Gestalt eines kleinen Kindes in Empfang. Laut der Erzählung vom Tod Mariens in der *Legenda Aurea* bat Maria vor ihrem Tod ausdrücklich darum, dass sie während ihres Sterbens vor bösen Dämonen geschützt werde.<sup>22</sup>

Wenn man sich vor Augen führt, wie verbreitet die Illustrationen der *Ars Moriendi* im Spätmittelalter waren, vermittelte Stahels Bild die Botschaft, dass es sich lohnte, von den sakramentalen Sterbehilfen der Kirche Gebrauch zu machen. Kerze, Weihwasser und Weihrauch konnten die Dämonen in Schach halten, wovon bei Stahel auch die Seele des Stifters sichtbar profitierte. Maria war nicht nur Vorbild für das ersehnte »gute« Sterben, sondern zugleich auch die wichtigste himmlische Fürbitterin für den sterbenden Laienchristen. Deutlich wird dies nicht zuletzt in dem weiteren Vers, der im 15. Jahrhundert an das Ave Maria angehängt wurde: »Heilige Mutter Gottes, bitte für uns in der Stunde unseres Todes.«<sup>23</sup> Insofern lag es nahe, das Thema »Marientod« – im Übrigen eines der häufigsten Themen vorreformatorischer Gedächtnismale – als Motiv für das Epitaph zu wählen.<sup>24</sup>

19 Duclow, Donald F.: *Dying Well. The Ars Moriendi and the Dormition of the Virgin*. In: Derselbe: *Death and Dying in the Middle Ages*, o. O., 1999, S. 379

20 Vgl. dazu: Stüber, Karl: *Commendatio Animae. Sterben im Mittelalter*. Dissertation Bern 1976; Kretzenbacher, Leopold: *Kerze und Palmzweig-Ritual beim »Marientod«: Zum Apokryphen in Wort und Bild bei der koimesis, dormitio, assumptio der Gottesmutter zwischen Byzanz und dem mittelalterlichen Westen*, Wien 1999

21 Holzherr, a. a. O. 1971, S. 39

22 Holzherr, a. a. O. 1971, S. 50

23 Duclow, a. a. O. 1999, S. 394

24 Langner, a. a. O. 2007, S. 9

### *Ikongraphie*

In den meisten spätmittelalterlichen Marientod-Darstellungen steht Christus nicht am Totenbett, sondern schwebt – wie etwa im erwähnten Mässlinaltar von Murer – in einer Wolke darüber. Stahel könnte für sein Gemälde also durchaus auch von den verbreiteten Ars Moriendi-Bildern inspiriert worden sein. In der spätgotischen Malerei ist die Darstellung des am Totenbett stehenden Christus insgesamt sehr selten, im Bodenseeraum kommt sie aber gelegentlich vor, wie etwa im »Marientod« in der St. Anna Kapelle in Frauenfeld-Oberkirch von Hans Murer dem Älteren oder im »Marientod« von Peter Murer (um 1465).<sup>25</sup> Freilich muss man bei jeder Art ikonographischer Einordnung berücksichtigen, dass infolge der Reformation im Bistum Konstanz und des mit ihr verbundenen Bildersturms nur wenige spätgotische Gemälde auf uns gekommen sind.

Gertrud Holzherr betont in ihrer Dissertation zum »Marientod im Spätmittelalter«, Stahels Tafel sei »voller altertümlicher Formen«<sup>26</sup> und »deshalb wichtig, weil sie eines der wenigen Werke ist, die im 15. Jahrhundert in Deutschland Maria bei ihrem Tod noch auf dem Bett liegend darstellen.«<sup>27</sup> Dieser Feststellung kann insofern ein Ausrufezeichen angefügt werden, als Holzherr noch von einem Forschungsstand ausging, der das Bild ein halbes Jahrhundert früher datierte. Immerhin ist aber auch in Betracht zu ziehen, dass die scheinbar altmodische Aufbahrung Mariens auf der Decke – anstatt wie bei zeitgleichen anderen Marientod-Darstellungen darunter – absichtlich gewählt sein könnte und an einen Altar erinnern sollte. Denn mit der Schrägstellung des prunkvollen, geschnitzten Bettes erweist sich Stahel wiederum als auf der Höhe seiner Zeit, und dies gilt auch für die ausführliche Darstellung der mit dem Tod verbundenen Riten.

Stahels Bild reiht sich in die allgemeine Entwicklung der Marientod-Ikonographie im Spätmittelalter ein, die hin zu einer immer realistischeren Darstellung der Szene führt. Sie spielt sich zunehmend in liebevoll eingerichteten Bürgerhaus-Zimmern ab – wie etwa im erwähnten Marientod Murers in Frauenfeld-Oberkirch –, und auch die Schilderung der Exequien erhält ein immer größeres Gewicht, analog zu den tatsächlich angewandten Sterberiten der Zeit.

25 Peter Murer (?), Tod der Maria, Konstanz um 1465, Vaduz, Liechtensteinisches Landesmuseum. Siehe dazu Konrad, Bernd, und Grimm, Claus: Die Fürstenbergsammlungen in Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1990, S. 41, Abb. IV.4. Siehe außerdem noch ein Beispiel in Ulm, um 1440/1450, Scharenstetten, Evangelische Pfarrkirche & ehemals Sankt Laurentius (Abb. Foto Marburg, Bildindex der Kunst und Architektur Nr. 577).

26 Holzherr, a. a. O. 1971, S. 52

27 Holzherr, a. a. O. 1971, S. 54. An anderer Stelle greift Holzherr dieses Gedanken noch einmal auf: »Auf dem Konstanzer Bild liegt Maria in ihren Mantel gehüllt auf dem Bett und vertritt somit, wie wir gesehen haben, einen älteren Bildtypus, der sich bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts fortsetzt und in einer letzten Konsequenz solche Werke hervorbringt, wie die Tafel im Museum zu Lyon, auf der Maria als alte, zusammengefallene und tote Frau mit schreckenerregenden Merkmalen des Todes dargestellt ist.« (Ebenda, S. 131).

Als letzte Konsequenz dieser Entwicklung hin zu einem immer größeren Realismus zeigen die meisten spätmittelalterlichen Marientod-Darstellungen Christus gar nicht mehr. Die Ikonographie hat sich der Alltagswelt und der realistischen Schilderung des Sterbens angenähert, wie die *Ars Moriendi* sie vorführte. Bei Stahel steht Christus zwar am Totenbett, aber die himmlische Welt bricht auch bei ihm nicht mit Wolken in das Sterbezimmer ein. Über die erwähnten Darstellungen von Peter und Hans Murer geht Stahel hinsichtlich der genauen Darstellung der Exequien hinaus. Nur Stahels Maria hält die Sterbekerze und ähnelt damit der *Ars Moriendi*-Ikonographie, die damit wohl einmal mehr für seine Bildlösung Pate stand.

Das Motiv des am Totenbett stehenden Christus stammt letztlich von einem älteren Bildtypus ab, der auf die byzantinische *Koimesis* (Marientod mit Entrückung ihrer Seele in den Himmel) zurückgeht und vor allem in romanischen Ländern weiterlebte. Dort haben sich Jesus und seine Jünger in strenger Reihung hinter dem Totenbett aufgestellt, auf dessen Decke Maria liegt. Je ein Jünger beugt sich an Kopf- und Fußende zum bildparallel stehenden Bett hinunter.

In der nordalpinen Schilderung des Sterbens *Mariae* sind die Apostel lockerer im Raum verteilt und kümmern sich um die Exequien, während Christus zumeist in einer Wolke erscheint und die Seele Mariens in Gestalt eines kleinen Mädchens zu sich nimmt – so etwa auch im Marientod-Relief in der Engener Stadtpfarrkirche (um 1500).

Auch für die Darstellung der Exequien im Einzelnen hatte sich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts ein festes ikonographisches Schema ausgebildet, dem Stahel weitgehend folgt: Johannes hat als schöner, bartloser Jüngling eine Sonderrolle, indem er nah ans Bett herantreten und Maria helfen darf, die Sterbekerze in den schwachen Händen zu halten. Wie üblich, steht Petrus am Kopfende des Bettes und schwingt das Aspergil (Wedel zum Besprengen mit Weihwasser). Bei Stahel hält er es so in der Hand, dass es sich mit der Sterbekerze überschneidet, so dass aus der Sicht des Betrachters eine auffällige Kreuzform entsteht.

Ein Apostel ministriert Petrus, indem er ein Weihrauchfass empor hält und mit vollen Backen hineinbläst, um die Glut zu entfachen – auch dieses Motiv kommt so immer wieder vor. Am rechten Bildrand lässt Stahel fünf Apostel als Schriftgelehrte in der Bibel blättern und mit lebhaften Gesten diskutieren. Ein Jünger hat die Gruppe dieser Mitbrüder verlassen und sich am Fußende des Totenbettes hingekniet, um vor dem aufgeschlagenen heiligen Buch das Credo zu beten. Anders als in vielen anderen spätgotischen Marientod-Darstellungen zeigen die Jünger keine Anzeichen von Trauer.

Aus Stahels Kompilation mehrerer ikonographischer Bildvorlagen ergeben sich einige Widersprüche. So brennt die Sterbekerze seiner Maria, die Gottesmutter lebt also noch. Zugleich hat Christus jedoch die Seele seiner Mutter empfangen, Maria wäre demnach bereits verstorben. Dieser Widerspruch setzt sich fort, indem Stahel Sterbe- und Bestattungsriten gleichzeitig darstellt.<sup>28</sup> Zum Sterbesegen gehörte neben

28 Diese zeitliche Verdichtung kommt bei sehr vielen Marientod-Darstellungen vor.





Engen, Stadtpfarrkirche, Marienod, um 1500 (Foto: Franz Hofmann, Konstanz)

der Kerze auch das Sprechen der Sterbegebete – hier der Apostel am Fußende des Totenbets. Dagegen waren die Besprengung mit Weihwasser und der Weihrauch Teil der Einsegnungs- und Begräbnisrituale. Vielleicht spielt Stahel auf die Aufbahrung der Verstorbenen an, wenn er die Gottesmutter in ihren Mantel gehüllt auf dem Bett darstellt, anstatt im Bett, wie es längst ikonographisch üblich war.

#### *Bartholomäus Blarer als Stifter der Tafel*

Johannes, der Lieblingsjünger Christi, ist als blondgelockter und bartloser, hell gewandeter Jüngling schon auf den ersten Blick von seinen älteren Mitbrüdern zu unterscheiden. Auch Petrus hat eine Sonderrolle innerhalb der Gruppe inne, indem er wie ein Priester gekleidet ist. Ein Geistlicher ist auch sein Ministrant, wie Tonsur und Kleidung verraten. Die anderen Jünger tragen einfache, liturgisch anmutende Gewänder, die in dieser Form historisch aber nicht existierten. Lediglich durch die feinen, mattvergoldeten Gewandsäume sind sie ihrer Träger bzw. der Gottesmutter würdig, die ihr schlichtes Kleid ebenfalls mit einem mit Goldsaum verzierten Mantel verhüllt.

Umso mehr fällt die prächtige Kleidung auf, die Stahel dem Apostel Bartholomäus zugesteht, den wir in der zweiten Figur von rechts erkennen dürfen.<sup>29</sup> Als Einziger darf er ein teures, mattvergoldetes Brokatgewand – in echter Pressbrokat-Technik – und einen hellen Mantel tragen, der durch eine prunkvolle Goldschließe mit Edelsteinbesatz zusammengehalten wird. Pressbrokat findet sich sonst nur beim kostbaren Bettüberwurf, auf dem die Sterbende liegt.

29 Zur Identifizierung der Figur als Bartholomäus vgl. Konrad, a. a. O. 1993, S. 52



Warum diese Sonderstellung von Bartholomäus? Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich um den Namenspatron des Stifters. Wie Langner gezeigt hat, war es im Spätmittelalter gängige Praxis, auf Epitaphien auch die Namenspatrone der Stifter mit abzubilden. Wenn der entsprechende Namenspatron innerhalb einer Gruppe dargestellt war, wurde er auf besondere Weise hervorgehoben und kenntlich gemacht.<sup>30</sup> Dass es sich beim Apostel Bartholomäus um den Namenspatron des Bildstifters handeln könnte, wird auch durch seine Stellung nahe am Wappen des Stifters unterstrichen.

Folgt man der plausiblen Datierung, die Bernd Konrad für das Bild vorgeschlagen hat, so ragt um 1500 besonders ein Mitglied der Familie Blarer mit dem Vornamen Bartholomäus hervor: Bartholomäus Blarer von Gyrsberg (um 1452–1523/24). Er hatte »1468/69 in Basel studiert und ist den 1470er Jahren als Tuchhändler in Mailand nachweisbar. Ab 1480 lebte er dauerhaft in Konstanz, wo er 1480–88 dem Großen und 1488–96 dem kleinen Rat angehörte. 1497 hatte er zwei der wichtigsten Positionen im Stadtrat erklommen: Seitdem und bis 1523/24 war er in den ungeraden Jahren Bürgermeister und in den geraden Jahren Reichsvogt. [...] Er war sehr wahrscheinlich der Onkel der beiden großen Reformatoren Ambrosius und Thomas Blarer.«<sup>31</sup>

Als prominentem, langjährigem Bürgermeister der Stadt dürften Bartholomäus Blarer die Belange des Heilig-Geist-Spitals besonders am Herzen gelegen haben. Jedenfalls führte er 1519 einen Prozess um die Besetzung der Kaplanei in der Spitalkapelle, wo sich das Epitaph befand. Die Kollatur wurzelte dabei in einer länger zurückliegenden Stiftung.<sup>32</sup> Möglicherweise wollte Bartholomäus Blarer aktiv für die vor dem Bild abzuhaltenden Seelenmessen sorgen. Den Anspruch auf eine Familienstiftung hatte er ja bereits im Subtext des Epitaphs formuliert.

Dass Bartholomäus Blarer selbst nicht inschriftlich im Epitaph erwähnt ist, steht der Deutung nicht im Wege, in ihm den Bildstifter zu erkennen: Es war durchaus üblich, nicht nur für verstorbene Familienmitglieder, sondern auch zur eigenen Jenseitsvorsorge Epitaphien in Auftrag zu geben. Im Text wurde dann eine Lücke freigelassen, in die Angehörige nach dem Tod des Stifters dessen Todesdatum eintragen ließen. Diese Praxis wird durch eine Reihe von Gedächtnistafeln belegt, deren spätere Beschriftung aus unklaren Gründen unterblieb.<sup>33</sup> Sieht man sich das Blarer-Epitaph diesbezüglich näher an, so fällt auf, dass der Text des Schriftbandes nach unten hin viel Platz frei lässt: Augenscheinlich wünschte der Stifter, dass man hier posthum seine Lebensdaten und persönlichen Verdienste eintragen und ihn in die Reihe der Spitals-Wohltäter eingliedern sollte.

Als Bürgermeister der Stadt Konstanz hätte Bartholomäus Blarer sich in einer Pelzschaube und in vornehmer Kleidung porträtieren lassen können. Was hierbei

30 Langner, a. a. O. 2007

31 Maurer, a. a. O. 1989, S. 125 ff.

32 Staerkle, a. a. O. 1949, S. 116

33 Langner, a. a. O. 2007, S. 5



Oben: Hans Murer der Ältere, Bildnis des Heinrich Blarer, um 1460 (Rosgartenmuseum Konstanz)

Links: Detail aus dem Blarer-Epitaph: der Apostel Bartholomäus

für einen Patrizier als angemessen galt, zeigt zum Beispiel das bekannte Brustbild des Heinrich Blarer von 1460 im Rosgartenmuseum Konstanz,<sup>34</sup> das als Inkunabel der frühen Porträtkunst im deutschsprachigen Raum gilt. Heinrich Blarer, »der am Fischmarkt, in unmittelbarer Nähe des Spitals ansässig war, [wurde] dort fast als zweiter Gründer verehrt.«<sup>35</sup>

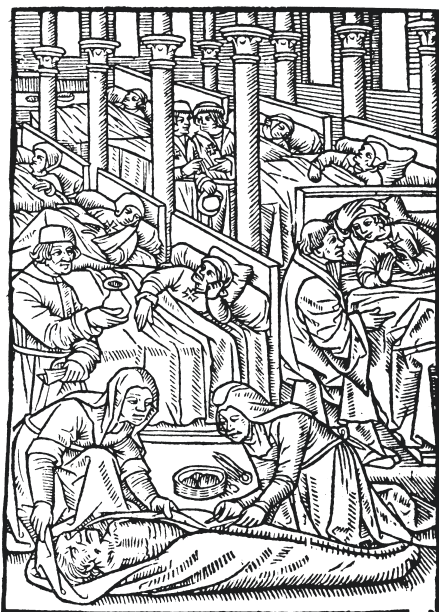
Dieser Vorfahr des Bartholomäus Blarer trägt seinen gesellschaftlichen Rang und die eigene Weltläufigkeit mit allen Mitteln zur Schau, »ein echter Galan stellt sich uns vor, in der Pracht des pelzverbrämten, karmesinroten Gewandes, mit tadellos gepflegten Haarlocken.«<sup>36</sup> Er trägt eine teure Pelzmütze, hält in der Hand eine Wärme- kugel – oder einen mit kostbaren Gewürzen gefüllten Bisamapfel<sup>37</sup> – und verweist stolz auf seine Mitgliedschaft in verschiedenen vornehmen spanischen Orden: Quer über seine Brust hat er das Ordensband der »Banda de Castillia« (Kannenorden) an-

34 Hans Murer d. Ä. (vor 1446–1486/87) zugeschrieben, bez. »Heinrich Blarer« und datiert »1460«; auf Nadelholz, 37,6 x 27 cm; Konstanz, Rosgartenmuseum

35 Fromm/Kuthe/Rügert, a. a. O. 2000, S. 22: Demnach heißt es in einem Spitalamtsprotokoll von 1718: »[des] fundatoris des spitals oder letzteren Gutthäter des [Heinrich] Blarers Contrafe [Konterfei] oder effigies de anno 1460 solle renoviret [...] werden«.

36 Staerkle, a. a. O. 1949, S. 214

37 Fromm/Kuthe/Rügert, a. a. O. 2000, S. 43



Blick in ein mittelalterliches Spital, Holzschnitt, um 1500

gelegt, oben rechts im Bild prangt der Greif des aragonesischen Ordens »Maria della Jara« und darunter das Abzeichen der Turniergesellschaft zum grünen Kranz.<sup>38</sup>

Wertvolle Kleider spielten im Besitz der Blarer eine große Rolle und werden selbst in den Testamenten ausführlich erwähnt.<sup>39</sup> Auch an die Kirche stiftete man immer wieder Paramente. Immerhin hatte ja der Fernhandel mit Textilien auch von Beginn an den Reichtum der Familie mitbegründet.

Warum tritt der Bildstifter des Blarer-Epitaphs dagegen so bescheiden und mit einer einfachen »Cappa«, einer Art ärmellosen Reisemantel,<sup>40</sup> bekleidet vor die Gottesmutter? Möglicherweise zeigt er sich ganz bewusst als »Pauper Christi«, als Mitglied jener christlichen Laienbruderschaft der »Pauperes Christi«,<sup>41</sup> die Träger des Heilig-Geist-Spitals war.

Nicht nur Bartholomäus trägt ein plastisches Gewand aus Pressbrokat, auch die Decke Marias ist überaus kostbar und mit Ornamenten aus Pressbrokat verziert – der Gottesmutter und eines reichen Tuchhändlers als Bildstifter würdig. Einmal mehr kann man deshalb die Tatsache, dass Maria nicht im Bett liegt, sondern auf dem Bettüberwurf, nicht als ikonographischen Anachronismus abtun. Vielmehr handelt es sich hier um eine kostbare Begräbnisdecke, die entweder über den Sarg gebreitet wurde oder den Toten bedeckte. Bei der Begräbnisliturgie war es im 16. Jahrhundert üblich, den Toten – je nach den finanziellen Möglichkeiten der Familie – in einem möglichst kostbaren Tuch zu bestatten.<sup>42</sup>

Wohl als Antwort auf den vorreformatorischen Exzess liturgischer Begräbnisriten und als christliches Bescheidenheitsgelübde verzichteten mehrere Angehörige der Familie Blarer bewusst auf diesen Prunk und baten in ihren Testamenten darum,

38 Konrad, a. a. O. 1993, S. 4

39 Staerkle, a. a. O. 1949, S. 215: »Dem Glanz des Silbergeschirrs entspricht die Kleiderpracht. In kostbaren Truhen ruhen Kleider von Sammet, Damast oder Atlas, die gelegentlich als Messgewänder an Kirchen gestiftet wurden, Röcke und Mäntel, die mit dem beliebten Marderpelz verbrämt sind und mit Gold durchwirkte Gürtel.«

40 Kühnel, Harry: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Stuttgart 1992, S. 44

41 Maurer, a. a. O. 1989, S. 126

42 Ariès, a. a. O. 1980

lediglich in ein wollenes Tuch gehüllt zu werden.<sup>43</sup> Offenbar wollten sie vor Gott nicht als »reiche Tuchhändler«, sondern als »Pauperes Christi« erscheinen.

Ein Holzschnitt, der um 1500 und also ungefähr gleichzeitig mit Stahels Marien-tod entstand, zeigt den Brauch, Leichen in ein Tuch einzunähen und veranschaulicht das unbefangene Nebeneinander von Lebenden und Toten in einem Spital. Offenbar handelt es sich hier um ähnlich wohlhabende Kranke wie im Fall der Pfründner des Heilig-Geist-Spitals, denn jeder von ihnen besitzt ein eigenes Bett, und anders als üblich sind die Kranken auch nicht nackt.<sup>44</sup>

### *Maler, Auftraggeber, Anbringungsort*

Der Maler Rudolf Stahel ist seit 1473 in Konstanz bezeugt, wo er eine Werkstatt mit mehreren namentlich bekannten Mitarbeitern leitete.<sup>45</sup> Mehrmals war er Mitglied im Großen Rat der Stadt. Als Nebenerwerb betrieb er einen Garnhandel. Wie Quellen belegen, erhielt Stahel mehrfach Aufträge von Konstanzer Patriziern und war also ein prominenter Künstler.<sup>46</sup>

Vorausgesetzt, Bartholomäus Blarer war tatsächlich der Auftraggeber des Blarer-Epitaphes, könnte er dem Maler auch im Stadtrat begegnet sein. Sicher ist, dass Bartholomäus Blarer mehrfach als Stifter auftrat bzw. Werke für das eigene und das Seelenheil seiner Angehörigen bezahlte. Als seine Schwestern Dorothea und Apollonia Kanonissen im nahen Münsterlingen geworden waren, gab er etwa drei Fenster mit Glasmalereien für die Konventsstube in Auftrag (1508) und schenkte dem Stift ein Meßbuch.<sup>47</sup>

43 So will etwa Ulrich Blarer, der kinderlose Bürgermeister von Konstanz, 1478 »ungefährlich nach dem schlechtesten« bestattet werden und dass man lediglich »ain swartz wollen tuch« auf seine Leiche lege (siehe Staerkle, a. a. O. 1949, S. 118), und Walpurg Blarer bittet 1495 darum, dass bei ihrem Begräbnis »kainerlei hoffart darin vertribe weder mit dem stoff noch mit andern sachen« (Ebenda, S. 119).

44 Abb. aus Ohler, a. a. O. 1993, S. 82

45 Wegen ihres überaus altertümlichen Stils und der erwähnten ikonographischen Anachronismen wurde die Tafel von der Forschung immer wieder anderen Künstlern zugeschrieben und sehr unterschiedlich datiert, wobei die Spanne von »1443 oder früher« (Weizsäcker 1912) bis um 1495 (Konrad, a. a. O. 1993) reicht. Ebner, Rott und Holzherr wiesen sie Matthäus Guttrect zu, weil die Tafel 1582 in einem Spitalsinventar erwähnt wird und Guttrect nachweislich verschiedene Aufträge für das Spital ausführte (Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, I. Bodenseegebiet, Text, Stuttgart 1933, S. 35–36. Er datiert das Werk um 1480. Franz Ebner datiert sie ins mittlere 15. Jahrhundert; (Ebner, Franz, Kunst und Handwerk, München 1920, Heft 4, S. 6) Holzherr 1971, S. 131 datiert um 1470.). Alfred Stange brachte Peter Murer d. Ä. in Spiel und datierte das Werk in die erste Jahrhunderthälfte (Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. VII., München, Berlin 1955, S. 43). Weizsäcker verortete den unbekannten Maler in das künstlerische Umfeld des Hausbuchmeisters (Weizsäcker, Heinrich: Die Heimat des Hausbuchmeisters. In: Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen XXXIII, Berlin 1912, S. 96 ). Zur Forschungs- und Zuschreibungsgeschichte vgl. Konrad, a. a. O. 1993, S. 52–53

46 Zu Stahel vgl. Konrad, Bernd: Rudolf Stahel und seine Werkstatt. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 26, 1989, S. 57–92

47 Maurer, a. a. O. 1989, S. 127

Dem oben schon erwähnten Inventar zufolge hing das Epitaph 1582 in der St. Ulrich-Kapelle des Heilig-Geist-Spitals. Dieses im selben Jahr errichtete kleine Kirchlein befand sich im Spitalhof, angebaut an die Südseite der Kornschütte. Einer schematischen Darstellung des 18. Jahrhunderts ist zu entnehmen, dass hier die Gebeine des Spitalgründers Ulrich Blarer hinter einem Gitter ruhten. Offenbar hatte man das Epitaph dorthin verbracht und die Gebeine Ulrichs hierher transloziert, um so eine Art Blarer'sche Familienkapelle bzw. eine Stätte herausgehobener Memoria mit eigener Liturgie zu schaffen. Passend zur Funktion des Epitaphs diente das Kapellchen wohl auch als Friedhofskirche.<sup>48</sup>

Der vierteilige Gebäudekomplex des eigentlichen Spitals lag zwischen Marktstätte, Brotlaube und Fischmarkt (heute Post, Seniorenresidenz, Gastronomie und Arztpraxen). Eine von Nikolaus Hug 1851 angefertigte Ansicht dokumentiert das Aussehen des Spitals zur Marktstätte hin.<sup>49</sup> Das Hauptgebäude war zweistöckig, die obere, besser ausgestattete Etage war den reichen Pfründnern vorbehalten. Jedes Stockwerk besaß eine Kapelle, die wahrscheinlich zu den Sälen hin offen war. Von der oberen Kapelle sind noch großflächige Malereien der ehemaligen Ostwand (um 1460) erhalten, darunter ein beeindruckendes Gnadenstuhlmotiv (heute Arztpraxis). Das Blarer-Epitaph wird sich ursprünglich, bis 1582, in der Kapelle des vornehmen, oberen Stockwerks befunden haben. Wo es dort genau hing, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Die auffallende Größe des Bildes (125 x 170 cm) deutet auf einen relativ herausgehobenen Platz, auf eine Stätte besonderer Memoria mit eigener Liturgie hin.

### *Die Reformation und die Lücke im Text*

Weshalb unterblieb die posthume namentliche Eintragung des Stifters in die Bildlegende? Sollte Bartholomäus Blarer, der 1524 starb, tatsächlich dieser Stifter gewesen sein, könnten die seit ca. 1521 schwelenden reformatorischen Spannungen in Konstanz als Erklärung dienen. Als Bürgermeister der Stadt war Bartholomäus Blarer zu Beginn des religiösen Umbruchs für wichtige Weichenstellungen im Rat verantwortlich und vermittelte zwischen den Fronten. Obwohl er selbst noch im alten Glauben verwurzelt war, wovon seine erwähnten Bildstiftungen zeugen, hielt er die Hand schützend über seinen Neffen Ambrosius, einen der führenden Köpfe der Reformation in Konstanz.<sup>50</sup> Möglicherweise war das religionspolitische Klima zu heikel geworden, um sich noch in einer Tafel verewigen zu lassen, die dem Fürbittegedanken gewidmet war.

48 Fromm/Kuthe/Rüger, a. a. O. 2000, S. 24. Das Spital hatte einen eigenen Friedhof, vgl. Blechner, Gernot: Wo die Konstanzer ihre Toten begruben. Von den römischen Straßengräbern zum Hauptfriedhof. In: Delphin-Kreis (Hg.): Das Delphin-Buch 8, Konstanz 2006, S. 218–335, hier S. 251–254

49 Zum Zeitpunkt der Bildentstehung stand die Kapelle bereits nicht mehr. Hug stützte sich demnach auf ältere Vorlagen und Beschreibungen. Sein Bild dokumentiert den Bauzustand des Kirchleins von 1812. Siehe dazu: Fromm/Kuthe/Rüger, a. a. O. 2000, S. 23

50 Maurer, a. a. O. 1989, S. 39–40 und 76





Nikolaus Hug, das Heilig-Geist-Spital an der Marktstätte in Konstanz, 1812 (Rosgartenmuseum Konstanz)



Wandmalereien der Zeit um 1460 an der Ostwand der ehemaligen oberen Kapelle des Konstanzer Heilig-Geist-Spitals, links ein Gnadenstuhl, rechts ein Leben-Jesu-Zyklus (Fotos: Stadtarchiv Konstanz)

Zwar lebte die Bildgattung des Epitaphs auch im Protestantismus weiter, doch nicht wegen des Fürbittegedankens, und so kommt das in vorreformatorischer Zeit beliebte Thema des Marientods bei protestantischen Epitaphien nicht mehr vor. Vielmehr wurden Epitaphien von Luther nur als Gedächtnistafeln anerkannt, gleichsam als gemaltes Glaubensbekenntnis, das nicht mehr als heilsfördernd angesehen wurde. Das protestantische Epitaph »hat keine liturgische Funktion mehr, sondern bezieht sich auf den Verdienstgedanken und auf die Vorstellung von der Wirkung guter Werke. Es ist ein Personendenkmal, aber auch das Zeugnis eines christlichen Lebens.«<sup>51</sup> Zumindest inschriftlich konnte dieser Verdienstgedanke um gute Werke der Nächstenliebe aus dem Blarer-Epitaph herausgelesen werden und als Rechtfertigung für den Erhalt des Bildes dienen.

Bekanntlich beschloss der Rat 1529/30 die Entfernung der Bilder aus den Kirchen, wenn auch zunächst nicht besonders energisch. Es stand zunächst jedem Bürger frei, der »aigne götzen« in die Kirche gestiftet hatte, diese herauszuholen und »war [wohin] er welte ze fueren«.<sup>52</sup> Nicht abgeholte Bilder wurden verbrannt. Infolge dieser »Säuberung« verschwanden auch nicht-religiöse Tafeln wie etwa die Wappenschilder der Familie Blarer, die in der Sakristei des Münsters an kostbaren Paramenten glänzten.<sup>53</sup>

Die Messe im Spital war bereits 1527 untersagt worden. Das Blarer-Epitaph überlebte die Unruhen möglicherweise unbeschadet, weil Epitaphien auch im Protestantismus weiterhin geduldet waren, wenn, wie im Blarer-Epitaph, der Verdienstgedanke am Nächsten im Vordergrund stand. Wegen des religionspolitisch nicht mehr opportunen Bildthemas wird es jedoch nicht mehr zur Eintragung von Bartholomäus Blarers Lebensdaten und Verdiensten gekommen sein.

51 Langner, a. a. O. 2007, S. 9

52 Maurer, a. a. O. 1989, S. 68

53 Staerkle, a. a. O. 1949, S. 116