

Teil II

Das Bildprogramm

Die Rottweiler Predigerkirche bietet in ihrem Inneren bis heute ein beeindruckendes spätbarockes Gesamtkunstwerk, in dem allen voran der Deckenfreskant Josef Wannemacher und bei den Altarwerken der Hohenzollersche Hofmaler Meinrad von Au, zusammen mit Bildschnitzern und Stuckateuren, ein äußerst anspruchsvolles theologisch-ikonografisches Programm verwirklichten. Freilich ist nicht davon auszugehen, dass diese Künstler die Themen der Bildwerke selber zusammengestellt hätten, sondern umgekehrt werden es wohl in erster Linie Prior Hermenegild Linsenmann und seine Mitbrüder gewesen sein, die eine klare Vorstellung von dem vorgaben, was an Inhalten bildkünstlerischen Ausdruck finden sollte. Dass alle beteiligten Künstler zudem natürlich stark von ikonografischen Traditionen lebten, mindert jedoch keineswegs die Qualität der allermeisten Bildwerke.

Formal waren durch die architektonische Neugestaltung nun die Voraussetzungen geschaffen für großflächige Deckenfresken, die keine Rücksicht auf Gewölbejoche mehr nehmen mussten. Und anders als bei den beiden technisch sehr „einseitigen“ Gestaltungen in der Klosterkirche Rottenmünster, wo die Stuckatur eindeutig den Vorrang gegenüber der Malerei hatte, und in der Kapellekirche, an deren Decke der Freskant Josef Firtmaier sein großartiges Malwerk selber durch gemalte Stuckatur gliederte, durfte jetzt in der Predigerkirche die Stuckatur und die Malerei in einer kongenialen Harmonie zum Ausdruck kommen. In keiner der Rottweiler Barockkirchen steht die Stuckatur, die Malerei und die freie Fläche in einem so ausgewogenen Verhältnis zueinander. Dass wir über keine schriftlichen Quellen mehr verfügen, die uns Auskünfte darüber geben könnten, wer denn beispielsweise die außergewöhnlich beeindruckende Stuckatur geschaffen hat, ist – eben-



Die Kunst der Stuckatur



Die Kunst der Malerei

Der Maler Joseph Wannemacher ehrt in den mittleren Stichkappen des Kirchenschiffs nicht nur seine eigene Kunst.

so wie im Fall der plastischen Figurenausstattung – besonders bedauerlich, weil so namentlich nur der große Deckenmaler und die Altarbildmaler geehrt werden können. Doch gerade weil wir die Namen der Stuckkünstler nicht mehr kennen, sollen ihre Arbeiten an dieser Stelle einmal besonders vorgestellt werden. Drei herausragende Beispiele dieser faszinierenden Kunst zeigen, dass ihr Anspruch tatsächlich über die rein ornamentale Funktion hinausreicht. So ist beispielsweise an der Stelle eines Schlusssteins in der Apsis des Chorraums eine symbolische Darstellung der vier Jahreszeiten zu sehen. Alles, was an Themen und Darstellungen sonst das Oratorium beinhaltet, wird gleichsam hier gebündelt und soll im Lauf eines Jahres bedacht werden, ist Teil der wunderbaren Schöpfermacht Gottes. Links unten sind die



*Linke Seite:
Die vier Jahreszeiten im „Schlussstein“ der
Chorapsis.*

zarten hellgrünen Zweige des Frühlings zu sehen, darüber gelbe Ähren und Blumen mit bläulichen Blütenblättern, auf der rechten Seite oben zeigen die Trauben die Zeit des Erntens im Herbst an, auf den schließlich die kalte Jahreszeit des Winters folgt, symbolisiert durch brennende Holzscheite und lange Eiszapfen.

Dem Thema der Zeit verpflichtet ist

an der östlichsten Stelle der Chordecke eine Darstellung des doppelköpfigen Janus. Er zeigt zwei Gesichter, ein junges und ein älteres mit Bart, und blickt sowohl zurück in die Vergangenheit als auch nach vorn in die Zukunft, der eine mit einem Rosenzweig, der andere mit einem immergrünen Palmwedel. Vor dem bekrönten Januskopf kreuzen sich zwei Schlüssel, in deren Schlüsselbärten ebenfalls Kreuzschlitze einen kaum verborgenen Hinweis darauf geben, wer nun in einem christlichen Bethaus als König der Zeit verehrt wird, wer „es Tag und Nacht lässt werden, Sonn und Mond uns scheinen heißt“ (EG 445, 1). Die Schlüsselknäufe sind als Tag- und Nachtgestirne gestaltet.

Ein drittes wunderbares Beispiel für die symbolische Aussagekraft von einzelnen Stuckaturelementen ist die Verbindung der beiden großen Deckenfresken im Chorraum. Vielleicht nicht auf den ersten Blick, aber bei genauerem Hinsehen sind die Symbole für die menschlichen Sinne zu entdecken. Über den sich dunkelblau auf einer Seite rankenden Blumen riecht eine Nase, in der Mitte sieht man recht auf-



*Janus, der Gott der Zeit mit gekreuztem
Sonnen- und Mondschlüssel am östlichen
Deckenabschluss.*

fällig eine Brille und die durch sie schauenden blauen Augen, rechts daneben lauscht ein Ohr auf den Klang einer Trompete, in der Mitte weist ein Becher mit den darüber erkennbaren Lippen auf den Geschmackssinn hin, während der Tastsinn schließlich durch einen festen Griff um einen Fisch symbolisiert ist.

Dass es sich bei dieser Stuckatur um mehr als nur um „ein neckisches Rätselspiel [handelt], zu dem uns der Stukkateur heiter gestimmt einlädt“, wie Franz Betz es in der bislang einzigen umfassenden Beschreibung zu Geschichte und Bildern der „frühere(n) Dominikanerkirche in Rottweil“ nahelegt, das zeigt ein Blick in den Fronleichnamshymnus „Adoro te devote“ aus der Feder des Thomas von Aquin. Dort findet sich die Formulierung: Sehen, Tasten, Schmecken täuschen sich in dir, aber durch das Hören allein kommt der Glaube. Den Hinweis auf diesen Hymnus verdanke ich Herrn Prof. Dr. Werner Mezger. Neben dem auch gerade aus evangelischer Sicht außerordentlich interessanten gesamten Gedankengang des Adoro-Te-Hymnus, scheinen mir zwei spezielle Gedankenverbindungen in unserem Bildzusammenhang der Predigerkirche wichtig: zum einen die Tatsache, dass dieser Hymnus unter dem Dominikanerpapst Pius V. 1570 Aufnahme in das Missale Romanum gefunden hat, also unter jenem Papst, der auf dem runden Deckenfresko vor dem Chorbogen eigens im Bild dargestellt ist und eine hervorgehobene Bedeutung in der dominikanischen Tradition hat, und zum andern der

Die Stuckaturen

Bezug zu dem Pelikanmotiv, das der Deckenfreskant Joseph Wannemacher auf der Höhe der Fünf Sinne in unmittelbarer Nachbarschaft malte, wird doch in der sechsten Strophe des Hymnus Jesus als treuer Pelikan angesprochen, der sein Blut zu unserem Heil vergießt.

Möglicherweise steht hinter der Darstellung der Fünf Sinne auch ein Gedanke Augustins, den Thomas von Aquin aufnimmt und weiterführt, wonach durch die Auferstehung die Sinne erst ihre Vollkommenheit erlangen. Dass mit den Fünf Sinnen zwischen dem Deckenbild, das den dominikanischen Himmel (über dem Hochaltar) zeigt, und dem Chorfresko, auf dem die Weitergabe des Rosenkranzes aus dem Himmel über Dominikus an die Völker dieser Erde zu sehen ist, dass sozusagen mit diesen Perspektiven in den Himmel auch das Nachdenken über die Auferstehung verbunden sein könnte, scheint jedenfalls ebenso plausibel.

Oft genug hat der Besucher der Predigerkirche nur Augen für die Deckenfresken und da manches Mal gar nur für das große Mittelbild an der Kirchenschiffdecke, in dem eine detaillierte Ansicht der Stadt Rottweil um das Jahr 1643 dargestellt ist, doch die vorgestellten Stuckaturen zeigen, wie interessant der Blick auf weitere Ausstattungselemente sein kann.

Unzweifelhaft ist jedoch, dass der Ausgangspunkt für das Bildprogramm insgesamt die historische Erfahrung war, die in der Stadt- und Kirchengeschichte eine ganz wesentliche Zäsur bedeutete, eben jene damals so erlebte wundersame Befreiung von der Belagerung der Stadt im für Rottweil schlimmsten Kriegsjahr des Dreißigjährigen Krieges, die unmittelbar mit dem Wunder von der Augenwende Mariens in Verbindung gebracht wurde. Dieses Ereignis wurde so zum inhaltlichen Ursprung für die weitere theologisch-ikonografische Konzeption. Der Leitgedanke war Maria als „auxilium Christianorum“, als Hilfe der Christen, vorzustellen und damit immer wieder die Bitte des Ro-



„Die fünf Sinne“ (durch Ringe markiert), Stuckatur zur Verbindung der beiden großen Chordeckenfresken.

Die Deckengemälde – Maria hilft dem einzelnen Menschen (1)

senkranzes vor Augen zu führen: „Santa Maria, Mater Dei, ora pro nobis“, (heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns).

In fünf großen Deckenfresken mit je weiter gefassten Wirkungskreisen sollte dieser Leitgedanke entfaltet und durch historische Erfahrungen und Überlieferungen belegt werden.

Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns

Dass Maria für die Menschen, die dieses Gotteshaus betreten, Fürbitte leisten und so helfen kann, das wird auf dem ersten der fünf Deckengemälde (1), direkt über der Orgelempore, für beispielhafte Einzelschicksale verdeutlicht. Die unterschiedlichsten Menschen und Stände formulieren ihre Gebete und reichen diese an Maria weiter. Die Anliegen reichen von der Bitte um eine rechte Glaubenshaltung („Devotionem“) über die Bitte der älteren Frau mit Brille um einen guten Tod („Bonam mortem“), den vorne sitzenden Mann mit Krücke um Gesundheit („Sanitatem“), die Bitte der dreifachen Mutter um Brot für sie und ihre Kinder („Panem“), die Vergebungsbitte der edlen, hellblau gekleideten und mit prächtigem Haarschmuck gezierten aufrechtstehenden Frau („Veniam Peccatorum“) bis hin zu der Bitte um einen Arbeitsplatz des Mannes mit dem nach unten geöffneten leeren Geldbeutel in der Hand („Officium“). In letzterem vermutet Michael Reistle ein Selbstportrait des Malers. Wannemacher stellt sich demnach einem Offizier gleich, mit einer dafür typischen Kleidung, modisch gepudertes und geknotetes Haar, gelber Rock und brauner Frack, Kniehosen und Schnallenschuhe, einen schwarzen Dreispitz unterm Arm und gleich daneben lugt ein goldener Degengriff hervor. Entscheidend aber sind die Bündel des leeren Beutels, die direkt auf die Initialen „I. W.“ zeigen. Eine typische Künstlerexistenz also, um einen Auftrag bittend. (Michael Reistle, Joseph Wannemacher, St. Ottilien 1990, S. 198.)

*Deckenfresko über der Orgelempore
Menschen unterschiedlichster Herkunft reichen ihre Gebetsanliegen
mit Hilfe Mariens in den Himmel. (1)*



Die Deckengemälde – Maria hilft dem einzelnen Menschen (1)

Die von einem Engel in Empfang genommenen schriftlichen Gebetsanliegen werden gewissermaßen unter dem Sammelbegriff „Fiat“ (dt. „es geschehe“) weitergeleitet. Mit diesem Wort hat einst Maria selber auf die Ankündigung der Geburt des Heilandes reagiert. („Mir geschehe, wie du gesagt hast.“)

Maria mit dem Jesuskind steht im Zentrum dieses Bildes. Beide sind königlich geschmückt durch Kronen. Mutter und Kind tragen die gleichen Kleider, weiß-gelb in barocker Pracht. Die Farben dieser Kleider wurden in der Barockzeit als Symbolfarben für höchste Wertigkeit und unvergänglichen Glanz verwendet (Gelb = Gold und Weiß = Silber, siehe auch katholische Kirchenfahne). Maria selber ist zudem von einem dunkelroten Umhang mit weißem Lilienblütenornament umrahmt. Tatsächlich war es in der Barockzeit durchaus üblich, plastische Madonnenfiguren „anzuziehen“, teilweise in kirchenjahreszeitabhängigen verschiedenen Gewändern, die dann wiederum für Maler Vorlagen für ihre Darstellungen waren.

Maria stehen auf diesem Bild hier zur Seite – ähnlich wie in dem Prototyp dieser Darstellung, der Sixtinischen Madonna von Raffael – ein männliches und ein weibliches Glaubensvorbild. Waren es bei Raffael der damalige Papst Sixtus II. und die Heilige Barbara, so sind es hier in der Predigerkirche zwei dominikanische Heilige. Rechts von Maria kniet der Ordensgründer Dominikus in seinem typischen Habit und links die Heilige Katharina von Siena, die bereits mit 16 Jahren in den Dritten Orden der Dominikaner eintrat. Dominikus und Katharina sind über Rosenkränze mit Maria und dem Jesuskind direkt verbunden. Über ihren Köpfen erscheint ein Nimbus, bei Dominikus zusätzlich ein Lichtstern – Zeichen der leuchtenden Weisheit – und bei Katharina eine Dornenkrone – Zeichen der Nachfolge Jesu bis hin zum eigenen Leiden. Ihr Vorbild, den gekreuzigten Christus, hält sie – zusammen mit einer Lilie – in ihrer linken Hand. Die Legende erzählt von einer Stigmatisation, die sie in Anbetung eines Kreuzifixus in Pisa erfahren hätte. Bei ganz genauer Betrachtung sind die Wundmale Christi auch bei dieser Katharinendarstellung erkennbar, vor allem auch der dunkelrötliche Fleck der Seitenwunde, gemalt auf

das wollweiße Skapulier, das Tuch über dem Habit. Katharina wandte sich in Siena leidenschaftlich den Armen und Kranken zu, mit ähnlicher Inbrunst wie Dominikus als Hüter des wahren Glaubens auftrat. Dafür war seine Leidenschaft entbrannt, die brennende Fackel im Mund des Hundes hinter ihm vor der Weltkugel zeigt dies an. Nach der Legenda Aurea – jener wichtigen mittelalterlichen Sammlung von Heiligenviten des Dominikaners Jacobus de Voragine – soll schon Dominikus' Mutter während ihrer Schwangerschaft von einem Hund mit brennender Fackel geträumt haben, als Zeichen für den Einsatz ihres Sohnes und all der weiteren Hüter des Herrn – im lateinischen Wortspiel formuliert der Canes Dominici (= dt. der Hunde des Herrn) –, der Dominikaner. Die Madonna zusammen mit Dominikus und Katharina fungieren hier sehr anschaulich als himmlische Fürsprecher bzw. als Mittler zwischen den Menschen und der himmlischen Dreifaltigkeit. Die Darstellung des Ziels aller Gebete ist insofern besonders interessant, als neben der konventionellen Art, wie Wannemacher hier den Heiligen Geist und Gott Vater malte, der Platz zur Rechten Gottes mit einem noch unbesetzten barocken Stuhl symbolisiert ist, auf dem Christus thronen wird. Doch noch ist er ja in diesem Bild als Kind auf dem Arm Mariens und sollte demnach nicht zeitgleich bereits auferstanden zur Rechten des Vaters sitzen.



Arme, Schwache und Alte bitten um Hilfe, Ausschnitt (rechts unten), der beim Foto auf Seite 41 durch die Orgel verdeckt ist.



Maria vergießt Tränen angesichts der bedrohlichen Lage Rottweils. Bildausschnitt, ganzes Motiv siehe gegenüberliegende Seite.

Die Deckengemälde – Maria hilft der Stadt Rottweil (2)

Das zweite und zugleich größte Deckenfresko (2) soll nun daran erinnern, wie Maria nicht nur für individuell-persönliche Gebetsanliegen eintritt, sondern als Hilfe für eine ganze Stadt-gemeinschaft wirkt. Die Silhouette der Stadt Rottweil mit den sie prägenden Türmen und Kirchen ist so genau abgebildet, dass auch Betrachtern von auswärts sofort auffällt, bei der Erzählung dieses Bildes geht es um ein Ereignis in der Geschichte dieser Stadt. Vor dem Hochbrücktor tobt im November 1643 die Schlacht zwischen den Franzosen und den kaiserlichen Truppen (siehe Seite 24-27).

Maria weint um die Stadt und blickt ihrerseits erwartungsvoll zum Himmel, von wo aus sie aus dem Auge Gottes Lichtstrahlen empfängt und diese weiterleitet, die meisten nach rechts zu den betenden Rottweilern, aber auch in einen Strahl gebündelt auf die im Hintergrund der Stadtansicht geradezu klein und bescheiden anmutende Dominikanerkirche.

Die bangenden und flehenden Rottweiler stehen und knien dicht beieinander auf einer Seite. Ihnen gegenüber zeigt sich eine apokalyptisch anmutende Landschaft mit abgebrochenen Bäumen und felsigem Boden, ein Gegenbild zu der das Gebet der Rottweiler motivierenden Lebenshoffnung: Maria würde ihnen heraushelfen und wieder zu neuem blühendem Leben verhelfen.

Großes Deckenfresko im Kirchenschiff. Kampf um Rottweil im Herbst 1643. Die Mutter Gottes thront über der Stadt und nimmt sich der frommen Beter an. (2)



Die Erfahrung der Rettung durfte – so der weitere theologisch-ikonografische Gedankengang – zuvor schon das ganze christliche Abendland machen, als während des Pontifikats von Pius V., einem Dominikaner, am 7. Oktober 1571 in der Seeschlacht vor Lepanto der Sieg der Heiligen Liga gegen die Osmanen gelang. Das Bild (3) zeigt wie die bisherigen Deckenfresken auch einen klar gegliederten Bildaufbau. Von der den Heiligen Geist symbolisierenden Taube fallen wiederum Lichtstrahlen auf den in inniger Fürbitte knieenden Papst, dessen Vortragekreuz (mit drei Querbalken) auf der linken Bildseite von einem Engel gehalten wird. Von diesem Kreuz führen Blitze mitten in das Schlachtgeschehen hinein, während auf der rechten Seite im Himmel Posaunenengel das Lob Gottes anstimmen. Pius V. wendet sich vom drohenden Unheil ab und sucht sein Heil in der Hinwendung zur Mutter Gottes, die in einem Rosenhag auf einer Altarmensa sitzt. In ihrer linken Hand hält sie eine sogenannte Mappula, ein Taschentuch, das in solchen Bildzusammenhängen als kaiserliches Attribut galt und somit Maria als Himmelskönigin, als Regina Coelis, ausweist, obgleich sie keine Krone trägt. Mit ihren gekreuzten Armen umschließt sie das Jesuskind, das unter seinen linken Arm bereits ein Buch geklemmt hat und mit der ausgestreckten rechten Hand den betenden Pius segnet. Ein Stern fällt aus der geöffneten Hand in Richtung des Beters. Die Gestaltung dieser Madonna mit Kind, erinnert deutlich an das vermutlich älteste Marienbildnis Roms, die „Salus Populi Romani“-Ikone, die in Santa Maria Maggiore zu sehen ist und ins 6. Jahrhundert datiert wird. Joseph Wannemacher, der Maler auch dieses wunderbaren Deckenfreskos, hält, wie es ja seine Signatur am Hauptbild des Kirchenschiffs verrät, nicht mit seinem Stolz zurück, ein in Rom akademisch ausgebildeter Maler zu sein, so dass er wohl aus eigener Anschauung diese Mariengestaltung kopieren konnte. In eben dieser Patriarchalbasilika ist im übrigen Pius V. beigesetzt worden, so dass sich diese ikonografische Anlehnung zudem nahelegt. Auf dem Altarblock ist das päpstliche Wappen Pius V. mit den Schlüsseln Petri erkennbar, die zudem – der eine silbern, der andere golden – von einem Putto direkt

dem Nachfolger Petri gereicht werden. Über dem Altar bei den Engeln mit den gekreuzten Posaunen trägt ein weiterer Engel einen Korb voller Rosen. Den oberen Bildabschluss bilden wiederum Putti, die einen großen Rosenkranz im Himmel schwenken. Pius V. war ganz besonders mit der Rosenkranzfrömmigkeit verbunden, war er es doch, der das „Ave Maria“ des Rosenkranzes 1569 verbindlich festlegte und schließlich

auch 1572 das Rosenkranzfest auf den ersten Oktobersonntag eines jeden Jahres terminierte. Er war es auch, von dem später Leopold Ranke in seiner 1834 erschienenen Geschichte über „Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert“ schrieb: „Das Glück einer inbrünstigen Andacht, das einzige, dessen er fähig war, einer Andacht, die ihn oft bis zu Thränen rührte, und von der er mit Ueberzeugung aufstand, er sey erhört, blieb ihm bis an sein Ende gewährt. Das Volk war hingerissen, wenn es ihn in den Processionen sah, barfuß, und ohne Kopfbedeckung, mit dem reinen Ausdruck einer ungeheuchelten Frömmigkeit im Gesicht, mit langem schneeweißem Bart; sie meinten einen so frommen Papst habe es noch



Pius V. betet stellvertretend für das christliche Abendland vor dem wohl ältesten Marienbildnis Roms. Bildausschnitt, Deckenfresko im Kirchenschiff. (3)

Die Deckengemälde – Maria hilft dem christlichen Abendland (3)

niemals gegeben; sie erzählten sich, sein bloßer Anblick habe Protestanten bekehrt.“ (Ebd. S. 354f.) Diese letzte Bemerkung ist insofern auch im Zusammenhang mit diesem Deckenfresko interessant, als dieses Bild durchaus auch eine triumphalistische Botschaft transportiert. Mit dem „wahren“ römischen Glauben behält das Abendland den Sieg, gleich ob es durch die muslimischen Osmanen oder gar durch Lutheraner oder einen lasterhaften Lebenswandel bedroht sein würde. Direkt unter den osmanischen Schiffen stürzen Männer über Treppenstufen hinunter, in denen nicht wenige schon damals Lutheraner erkannten, ganz im Geist jener antilutherischen Polemik, die im Zusammenhang des 100-jährigen Jubiläums des Wunders von der Augenwende von der Kanzel der Dominikanerkirche formuliert wurde. Der Jesuit Joseph Sedlmayr entwickelte damals ein streng dualistisches Weltbild, das den Rahmen dafür bot, dass sobald man von Engeln spräche man auch vom Teufel reden müsste, sobald vom Wunder der Augenwende am Tag des Heiligen Martin sofort auch vom „unseligen Martinum Lutherum“ geredet werden müsste. Bezogen nun auf dieses Deckenfresko scheint auch hier die Bildbotschaft von den dargestellten Gegensätzen zu leben. Den Rosenkranz haltenden Engeln am oberen Bildrand ist am unteren Bildrand ein teuflisches Ungeheuer gegenüber gestellt. Und daneben sieht man einen wie die purzelnden Männer ebenfalls rücklings stürzenden Amor mit einem Köcher voller Pfeile, die nach unten fallen, und mit einem Bogen in der Hand. Ihn zieren blondes Haar sowie transparent anmutende Doppelflügel und um die dahinter erkennbare Weltkugel herum sehen wir eine ins Taumeln geratene Frauengestalt mit offenem Haar und Schminkwedel in der Hand. Michel Reistle, der wohl wie kein anderer sich mit dem Maler Wannemacher beschäftigt hat, sieht in dieser weiblichen Figur eine Personifikation der Welt und damit alles Weltlichen, das im erwähnten Dualismus gleichgesetzt wird mit dem Teuflischen. Es sind somit denkbar scharfe Gegensätze zwischen den oberen und unteren Bildmotiven, zwischen linker und rechter Bildhälfte.

*Deckenfresko im Kirchenschiff.
Der Dominikanerpapst Pius V. betet im Oktober 1571
für einen Sieg der heiligen Liga in der Schlacht vor Lepanto. (3)*



Gut ein Vierteljahrtausend nach Entstehen dieses Bildes kamen zu Beginn des dritten Millenniums aus Anlaß des 200-jährigen Jubiläums des ersten evangelischen Gottesdienstes in der Predigerkirche katholische und evangelische Christinnen und Christen unserer Stadt unter eben diesem Bild zusammen, um ausgerechnet hier im Jahr 2006 die Charta Oecumenica zu unterzeichnen und um damit unmissverständlich deutlich zumachen, in welchem Geist heute die christlichen Konfessionen in Rottweil miteinander umgehen wollen. Antikonfessionelle Frontstellungen und Polemiken dürfen der Vergangenheit angehören, auch wenn die Bildgeschichten unserer Kirche weiterhin bewusst wahrgenommen werden. Sie sind nie nur Vorbilder, sondern oft genug auch Zerr- und Irrbilder einer Kirchengeschichte, die es heute miteinander ökumenisch zu verantworten gilt.



Nach diesen drei großen Deckenbildern über dem Kirchenschiff will ein Posaunenengel am Chorbogen neuerlich die Aufmerksamkeit des Betrachters erregen, im Namen der Stadt und des Klosters (51). Beide sind durch die Wappen und Embleme links und rechts von ihm repräsentiert. Das Stadtwappen zielt der schwarze Adler auf goldenem Grund und mit goldenem Kreuz auf der Brust, in diesem Fall noch ergänzt um das an die römischen Ursprünge Rottweils erinnernde S.P.Q.R. (lat. Senatus Populusque Romanus = dt. Senat und Volk von Rom), wobei die stolzen Reichsstädter sicher auch keine Bedenken hatten, das R als Abkürzung für Rottweil zu lesen. In der gegenüberliegenden Kartusche sind eine Reihe von dominikanischen Emblemen erkennbar. Nach der Legenda Aurea träumt die Mutter des Dominikus noch vor dessen Geburt davon, dass sie einen Hund mit einer brennenden Fackel im Leib tragen würde, Zeichen dafür, dass ihr Sohn einst ein Hüter des Herrn werden würde, der mit seiner Predigt die ganze Welt entzündet. Seine Amme sah denn später bei der Taufe des kleinen Dominikus einen Stern auf dessen Stirn aufleuchten als Hinweis darauf, dass Dominikus die Welt erhellen würde. Schließlich ist über dem „Hund des Herrn“ (= lat. domini canis) eine Weltkugel mit Rosenkranz zu erkennen, was an die Legende des Alanus erinnert, nach der Dominikus der Welt den Rosenkranz schenkte.



Posaunenengel über dem Chorbogen. (51)

Die Deckengemälde – Maria schenkt Dominikus den Rosenkranz (4)

Auf dem vierten Deckenfresko (4), dem ersten großen über dem Chorraum, nach zwei Rundformen und einem riesigen Oval nun im Grunde genommen einem Rechteck, wird die Übergabe des Rosenkranzes von Maria an Dominikus und weiter an die ganze Welt prachtvoll entfaltet. Stufe um Stufe wird die den marianischen Psalter repräsentierende Perlenkette an alle vier damals bekannten Kontinente hinuntergereicht. Während die Personifikationen von Afrika, Amerika und Asien keine konkret identifizierbaren Repräsentanten sind, ist Europa klar als Kaiserin Maria Theresia dargestellt, ein dankbarer Ehrerweis für ihre Unterstützung bei der Sammlung zum Kirchenumbau.

Über Dominikus in der Bildmitte, zwischen Christus und der Welt, genauer zwischen Christus und dem Heiligen in der vertikalen Perspektive, kniet Maria als Himmelskönigin mit dem aus Offb 12, 1 abgeleiteten Sternenkrone. Sie weist mit ihrer rechten Hand auf den Rosenkranz hin, den sie mit der linken Hand an Dominikus reicht. Sie weiß um den Sinn dieser Gebetskette als einem Mittel gegen Krankheit, Krieg und Katastrophen. Die Pfeile dieser schlimmen Schicksale bedrohen die Menschen, die diese als Strafe für ihr sündiges Leben allemal verdient hätten. Allein Christus vermag sie in den Griff zu bekommen. Hinter ihm ist sein eigenes Kreuz angedeutet, an seiner Seite sieht man ein Wundmal. Er aber hat nun bereits das Böse und alle Sünde überwunden, er thront schon im Himmel und nimmt die bedrohlichen Pfeile in seine Hand. Wunderbar auch, wie lebendig und dynamisch Christus uns hier vorgestellt wird. Welch ein Luftzug, der hier das Gewand Christi nach oben schwingt, welche eine Geste und bewegte Haltung, die Christus einnimmt!

Den drei Pfeilen des Unheils entsprechen die Fahnenkreuze gegenüber von Maria, von einem Engel gehalten, gleichsam als Ministrant des Dominikus. Auf den Fahnen ist zweimal das Marienmonogramm erkennbar und in der Mitte ein ausgelegter Rosenkranz. Die Kreuzgestaltung selber reicht vom einfachen Querbalken, wie bei jedem Vortragekreuz in einer normalen Pfarrkirche üblich, über die Form mit

*Deckenfresko im Chorraum,
Maria schenkt den Rosenkranz an Dominikus und an die vier Erdteile
Joseph Wannemacher, 1755. (4)*



Die Deckengemälde – Maria thront über dem dominikanischen Himmel (5)

Doppelquerbalken als einem Hinweis auf einen liturgischen Gebrauch in monastischem Zusammenhang bis hin schließlich zum päpstlichen Kreuz mit den drei Querbalken. Die ganze Kirche, von der örtlichen Pfarrkirche über die Klöster bis hin zum Stellvertreter Christi auf Erden sind im Dienst des Heiligen und also im Zeugendienst Christi. Die Botschaft aller bisherigen Deckenbilder ist demnach klar und zusammenhängend: Mit dem Rosenkranz in der Hand, mit dem Ave Maria auf den Lippen und dem Vorbild der Heiligen im Herzen sind die Menschen gewappnet gegen die Gefahren und Nöte des Lebens, wobei sich der Radius der Aufmerksamkeit sozusagen von Bild zu Bild weitet, bis eben auf diesem Bild im Chor gewissermaßen die ganze Welt im Blick ist.

Wie bei allen anderen Wannemacherschen Fresken in unserer Kirche ist auch das letzte Hauptbild (5) in dieser Reihe, über dem Hochaltar, gewissermaßen von unten nach oben zu lesen oder auch umgekehrt, jedenfalls folgt die Komposition gleichsam einem gestuften Prinzip. In diesem Fall setzt der Blick in den Himmel bei einem Dominikaner (Erster Orden) und einer Dominikanerin (Zweiter Orden) am unteren Bildrand an, die sozusagen stellvertretend für alle Ordensangehörigen die Blickrichtung vorgeben, die durch eine Geste der Dominikanerin noch verdeutlicht wird. Beide schauen zentral nach oben zur Bildmitte, wo wir den Ordensgründer Dominikus sehen und über ihn hinweg dann zur Mutter Gottes sowie der darüber erkennbaren göttlichen Dreifaltigkeit. Hochachtungsvoll und huldigend gruppieren sich neben dieser Mittelachse vier Figurengruppen, die allein schon durch ihre Anwesenheit die außerordentliche Bedeutung dieser himmlischen Szenerie anzeigen. Es ist der dominikanische Himmel, der sich dem Betrachter hier auftut. Hier sind alle Ordensheilige und Glaubensvorbilder versammelt, die auch sonst auf Altarbildern, Fresken und als Skulpturen dem gemeinen Volk und den Predigerbrüdern im Kirchenraum vor Augen gestellt werden. Besonders hervorgehoben

sind gleichsam auf der Ebene über den dominikanischen Repräsentanten des Ersten und Zweiten Ordens die größten Lehrer der Dominikaner, ja der katholischen Kirche überhaupt, Albertus Magnus, links im Bischofsgewand, und Thomas von Aquin, rechts sitzend mit der Sonnenkette vor der Brust und einer in sein linkes Ohr flüsternden Taube als Symbol für den Heiligen Geist. Um Thomas herum erkennen wir Antoninus von Florenz, Petrus Martyr, Hyazinth von Polen, Vinzenz Ferrer und Pius V. Auf der linken Seite hinter Albertus Magnus ist Jakob von Mevania, Patron des hiesigen Dominikanerklosters,



Maria thront über dem „dominikanischen Himmel“; Ausschnitt, Joseph Wannemacher, 1755, Deckenfresko im Chorraum. (5)



Die Apostelfürsten und Kirchenpatrone Paulus und Petrus schauen auf Dominikus. Bildausschnitt, Deckenfresko, über dem Mönchschor.

erkennbar sowie Heinrich Seuse, jener dominikanische Mystiker vom Bodensee.

Auf der Ebene über diesen beiden Männergruppen ist links eine Gruppe von Dominikanerinnen als Halbfiguren im Gewölk zu erkennen, angeführt von der berühmtesten Gestalt des Dominikanerinnenordens, von Katharina von Siena. Schon auf dem ersten großen Deckenbild, über der Orgelempore, ist sie zusammen mit Dominikus die Assistenzfigur Mariens. Im skulpturalen Figurenschmuck des Hochaltars war sie ebenfalls das Pendant zu Dominikus. Die ihn darstellende Holzskulptur blieb uns in der Sakristei erhalten, wohingegen von der Katharinaskulptur seit Mitte des 18. Jahrhunderts jede Spur fehlt. Über Dominikus rechts oben sind die beiden Patrone unserer Kirche, die Apostelfürsten Petrus und Paulus dargestellt, die beide ihren Blick zum Ordensgründer richten und durch einen Stab gar mit ihm direkt verbunden sind. So hat Dominikus Anteil am Schlüsselamt des Petrus und an der Verkündigung des Paulus.



Die Heilige Dreifaltigkeit im Deckenfresko über der Orgel, ganz im Westen der Kirche. (1)

Entsprechend der Bedeutung Mariens in der dominikanischen Tradition begegnet uns auf der nächsthöheren Ebene Maria als Himmelskönigin mit Krone und Zepter sowie Sternenkranz. Hinter dieser dezent blau-rosafarbenen Figur tritt die weißlich-gräulich-gelbe Gestaltung der Heiligen Dreifaltigkeit in eine nun wirklich jenseitig anmutende Ferne zurück. Und doch ist gerade diese höchste Stufe des Himmels auch an dieser Stelle sehr bedeutend und greift noch über den mariologischen Zusammenhang weiter hinaus. Am Anfang und am Ende der bildlichen Gestaltung der Kirchendecke steht die Heilige Dreifaltigkeit, dort auf dem Bild über der Empore, hier über dem Mönchschor. So ergibt sich eine raumübergreifende inhaltliche trinitarische Klammer. Am Beginn und am Schluss eines jeden Weges, den die Gläubigen in der Kirche tun, steht das Geleit des dreieinigen Gottes.



Die Heilige Dreifaltigkeit mit Maria, im Deckenfresko über dem Mönchschor, ganz im Osten der Kirche. (5)

Dieser dreieinige Gott ist der Schöpfer, Erlöser und Vollender der Welt und aller Zeit. Dass sich demnach der ganze Kosmos ihm verdankt, diese Überzeugung begegnete uns schon bei den Stuckaturen über dem Mönchschor, doch die in der antiken Mythologie gelehrten Dominikaner gaben dem Maler Wannemacher weitere Motive für die Decke ihres Oratoriums vor, die nun aus griechisch-römischen Gottheiten für das christliche Auge Personifikationen der vier Elemente machten.



Poseidon (= lat. Neptun)



Demeter (= lat. Ceres)

Wir sehen den Meerergott Poseidon mit langem, wallendem Bart und Dreizack. Er steht unverwechselbar für das Element des Wassers. Ihm gegenüber die zweite männliche Figur, der Gott der Künste, Apollon, der siegreiche mit Lorbeerkranz dekorierte, der sich dem Spiel seiner Kithara widmet. In und durch ihn brennt das Licht der Künste. Als wahren Schöngest im wörtlichen Sinn malt ihn Joseph Wannemacher, wohingegen Poseidon die geballte und rohe Manneskraft zum Ausdruck bringt. Dem schönen Apollon entspricht die stolze Hera, deren Pfau ein Attribut ihrer Schönheit ist. Ein Zepter sowie eine Krone zeigen ihre königliche Würde. Sie thront in den Lüften. Demeter hingegen regiert die Fruchtbarkeit auf Erden. Sichel und Füllhorn weisen auf ihren Dienst hin. Ihre Jahreszeit ist der Sommer, in dessen Mitte wiederum das Tierkreiszeichen des Löwen liegt. Poseidon = Wasser, Apollon = Feuer, Demeter = Erde und Hera = Luft sind Allegorien, die sicher sehr bewusst Bezug nehmen auf die Vier-Elemente-Lehre der griechischen Antike. Ob die Dominikaner wirklich die einzelnen Varianten eines Thales von Milet, eines Anaximenes oder eines Hera-



Apollon (= lat. Apollo)



Hera (= lat. Juno)

klit kannten, darüber können wir nur spekulieren, dass sie aber wohl doch mittels ihrer großen Aristoteles-Überlieferer Albertus Magnus und Thomas von Aquin nicht ohne Interesse für die griechische Überzeugung waren, dass aus diesen vier Elementen alles Sein bestehe, das lassen unsere Deckenbilder hier zweifellos erkennen.

Jeweils zwischen der ersten und dritten Stichkappe, sehen wir mythologische Vögel, die insbesondere in der „Physiologus“ genannten frühchristlichen Naturlehre allegorisch auf Christus hin betrachtet wurden. Zwischen Apollon und Hera sehen wir den sich selbst aufopfernden Pelikan, ihm gegenüber den aus der Asche wieder auffahrenden Phönix. Das Leiden und Auferstehen Christi ist somit auch ein Zeichen nicht nur des Heils für die in diesem Chorraum Betenden und alle Menschen, sondern ein Zeichen des Heils für die ganze Schöpfung.

Freilich waren solche Interpretationen wohl für die meisten Rottweiler, die diese Bilder im Sommer 1755 zum ersten Mal sahen, einigermaßen fremd. Ob sich die Predigermönche um die Vermittlung der Bildbotschaften bemüht oder sich am bildlichen Ausdruck ihrer eigenen Gelehrsamkeit erfreut hatten, ist aus heutiger Sicht natürlich schwer zu sagen. Aber wir ahnen, dass sich unsere Vorfahren wohl nicht sehr viel leichter taten mit dem Lesen und Verstehen der Bilder als wir. Eine Ausnahme bilden die Darstellungen der Apostelfürsten Petrus und Paulus und in ihrer Mitte der auferstandene Christus an der Nordwand des Chorraums, die hier in ganz klassisch vertrauter Art und Weise dargestellt sind.