



Ein barockes Theatrum Sacrum

Die Seitenaltäre

Auch wenn im Barock unser Blick in den Himmel geführt wird, die Kirchendecken wunderbare Bildbotschaften vermitteln, so zeigt sich doch der ganze barocke Kirchenraum dem Betrachter nicht selten wie ein Theater, so auch in gewisser Weise hier in der Rottweiler Predigerkirche. Die Gestaltung der Seitenkapellen mit ihren zunehmend größer werdenden Seitenaltären erinnert an die Kulissen auf einer

Barockbühne, in deren Zentrum der Hochaltar mit dem goldenen Drehtabernakel und darauf ursprünglich der spätgotischen Figur der „Madonna von der Augenwende“ steht. Mit ihr war der Anlass zum Kirchenumbau und zur Neugestaltung gegeben, das mit ihr verbundene Symbol war das Leitthema für die theologisch-ikonografische Konzeption. Und wie bei einem barocken Theaterstück musste es nun auch Geschichten geben, die sozusagen den Hauptgedanken anschaulich und mit reichlich Ausschmückung entfalten. Die Botschaft der Altäre ist jedoch mehr als nur bloße Ausschmückung und mehr als der pu-

Die Seitenaltäre

ren Affektsteigerung des Betrachters geschuldet. Die Altäre führen uns wichtige Gestalten der Kirchen- und Ordensgeschichte vor Augen, deren Vorbild in jedem Fall erinnerungs- und verehrens-würdig ist. Die Widmung der Seitenkapellen wurde höchstwahrscheinlich schon mit dem Programm zur Ausmalung der Decken festgelegt, so dass Joseph Wannemacher die entsprechenden Glaubensgrößen an die Decken der Seitenkapellen malen konnte. Doch als bereits im Frühjahr 1756 in der um- und neugebauten Kirche wieder Gottesdienst gefeiert wurde, war die Innenausstattung freilich noch keineswegs vollendet. Es sollten noch einmal sechs Jahre vergehen, bis dann am Vorabend des Dominikustages (der damals noch auf den 4. August datiert war, seit 1970 wird am 8. August dem Ordenspatron im Calendarium Romanum Generale gedacht), an jenem 3. August des Jahres 1762 durch den Konstanzer Weihbischof Franz Karl Joseph Fugger zu Kirchberg die Weihe der neuen Altäre stattfinden konnte. Mit 10 Seitenaltären und einem Hochaltar war das Ansinnen so kurz nach Vollendung der Bauarbeiten sowie der Fresken äußerst anspruchsvoll.

Für die hinteren Altäre waren bereits Bilder vorhanden. Mindestens vier Hauptblätter stammten von Johann Achert, aus dessen Hand auch zwei Oberblätter in die neuen barocken Altaraufbauten eingefügt werden konnten. Zwei weitere kleinere Formate von Joseph Firtmair, dem Meister der Kapellenkirche, kamen wohl als Geschenk der Jesuiten hinzu. Firtmair schuf über die großartige Deckenbemalung der Kapellenkirche hinaus auch zahlreiche Ölbilder unterschiedlichen Formats für Kirche und Konventsgebäude der Rottweiler Jesuiten (dem heutigen Konvikt). Möglicherweise zur Wiedereinweihung der Predigerkirche im Sommer 1762 brachten die Jesuiten ihren dominikanischen Brüdern die Geburtsszene, die heute als Oberblatt des Katharina-Altars zu sehen ist, und die Anbetung der Heiligen drei Könige, die zusammen mit dem Ursulabild von Johann Achert im Altar der Ursula-Kapelle Aufnahme gefunden hat, als Geschenke mit. Achert und Firtmair jedenfalls haben die in den Seitenkapellen der Predigerkirche entstandenen Altarkompositionen längst nicht mehr erlebt. Johann Achert verstarb im für damalige Verhältnisse hohen Alter von über 70



*Geburt Christi von Joseph Firtmair (um 1730),
Oberblatt des Katharina-Altars. (40)*

Bei den beiden Firtmairbildern handelt es sich um die beiden einzigen Altarblätter in der ganzen Predigerkirche, die biblische Szenen zeigen, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Wenn man des Weiteren von Darstellungen einzelner Figuren auf den Fresken Wannemachers absieht, dann bleibt die eindeutige Beobachtung: Biblische Geschichten, im Sinne einer Biblia pauperum beispielsweise, sind im Themenkanon des Bildprogramms der Predigerkirche nicht vorhanden, im Unterschied zu den anderen Rottweiler barocken Bildprogrammen wie in der Kapellenkirche oder, noch viel offensichtlicher, in der Ruhe-Christi-Kirche. Letzteres zeigt sehr anschaulich die Passion Christi in den Deckengemälden und fügt im Hochaltar typologisch alttestamentliche Figuren und Szenen an. Das Programm der Predigerkirche weiß sich dagegen in erster Linie der Marienfrömmigkeit in der dominikanischen Tradition verpflichtet, freilich mit dem Bezug auf das für die Stadtgeschichte so wichtige „Wunder von der Augenwende“.

Die Seitenaltäre

Jahren schon 1730, Joseph Firtmair vergleichsweise jung in seinem 37. Lebensjahr 1736.

Welche Altäre tatsächlich einmal die ersten Seitenkapellen des Heiligen Wendelin auf der Südseite (27) und der Heiligen Agatha auf der Nordseite (28) ausstatteten, darüber lassen sich auf Grund der gänzlich fehlenden Quellen keine Angaben mehr machen, nicht einmal darüber, ob es je zu einer Altarausstattung gekommen war. Vermuten könnte man jedoch, dass die Altarbauten der jeweils dritten Seitenkapellen, in denen wir heute nurmehr Kopien der ursprünglichen Altarblätter von Johann Acherts Nepomuk-Bild (Nordseite) und seinem Erasmus-Bild (Südseite) sehen können, dass diese heute nur Fotokopien fassenden Altäre vielleicht einmal in den jeweils ersten beiden Seitenkapellen standen. Diese Altarbauten sind mit Abstand die kleinsten und würden so sinnvollerweise den Anfang einer jeweils immer größer werdenden Seitenaltarreihe gebildet haben können. Die originalen Nepomuk- und Erasmus-Altäre kamen bereits 1813 nach Neufra, von wo aus sie auf fragwürdigen Wegen nach Hochwang bei Günzburg (Erasmus-Altar) bzw. nach Horgenzell bei Ravensburg (Nepomuk-Altar) kamen.

Für alle weiteren Altäre, ab den vierten Seitenkapellen bis zum Hochaltar, wurde der Hohenzollersche Rokokomaler Andreas Meinrad von Au (1712-1792) beauftragt. Insgesamt fünf große Altarblätter mitsamt vier kleineren Oberblättern schuf er im ersten Halbjahr 1762. Mit beeindruckenden Fresken und Grisailen für St. Anna in Haigerloch sowie der Deckenausmalung in der dortigen Schlosskirche oder auch in St. Johann, der Stadtkirche Sigmaringens, machte er sich bereits einen ehrwürdigen Namen. Im Dienst des Fürsten Joseph Friedrich von Hohenzollern-Sigmaringen wirkte er fortan in der Funktion eines hohenzollerschen Hofmalers, dem dann nach seinem Rottweiler Auftrag u.a. die Deckenfresken der Seitenkapellen in der Klosterkirche Zwiefalten übertragen wurden.

Im Folgenden werden die einzelnen Altäre nun paarweise (nördliche und südliche Seitenkapelle) von Westen nach Osten beschrieben.



Der Heilige Wendelin (27)



Die Heilige Agatha (28)

In den ersten Seitenkapellen finden wir, wie schon erwähnt, keine Altäre mehr. In der Agatha-Kapelle ist der Treppenaufgang zur Empore eingebaut. Mit ihrem Martyrium gab Agatha als Heilige des frühen Christentums ein Beispiel dafür, welche innere Freiheit im Dienst und in der Nachfolge Christi erfahrbar ist und wurde zudem insbesondere als Patronin der Ammen und Hirtinnen angerufen. Der für die Hirten zuständige Volksheilige war Wendelin. Dass er offiziell nie heilig gesprochen wurde, tat seiner Popularität beim Kirchenvolk keinen Abbruch und war nicht einmal in einem ansonsten überaus gelehrten theologisch-dominikanischen Bildprogramm fremd.

Katharina-Altar (40) und Ursula-Altar (41)

Die Widmung der beiden folgenden Seitenkapellen ist gewiss daraus zu erklären, dass zum einen der Katharinen-Altar eine Bruderschaftsstiftung war – auf dem Bild ist auch der Heilige Crispin zu erkennen, der Patron der Rottweiler Schuhmacher – und dass zum anderen mit der Heiligen Ursula die Namensgeberin des Dominikanerinnenklosters in Rottweil geehrt werden sollte. So sind also die jeweils zweiten Seitenka-

pellen noch einmal Frauen gewidmet. Die wichtigste Quelle für die inhaltliche Darstellung dieser beiden Altarbilder, des Katharina-Altars in der zweiten nördlichen und des Ursula-Altars in der zweiten südlichen Seitenkapelle, ist die *Legenda Aurea*, das im Mittelalter äußerst populäre religiöse Buch aus der Feder des Dominikaners Jakobus de Voragine. Er sammelte die Lebensgeschichten der Heiligen und ordnete sie entsprechend dem Kirchenjahr. Unter dem Datum des 21. Oktobers finden wir die Erzählung „von der Heiligen Ursula und den elftausend Jungfrauen“: „Es gab in Britannien einen frommen christlichen König, Nothus oder Maurus mit Namen, der hatte eine Tochter, die hieß Ursula. Diese war so tugendhaft, so weise und schön, dass ihr Name weit im Land bekannt war. Auch vor den König von England, einen mächtigen Mann, der viele Völker unter seine Herrschaft gebracht hatte, war der Ruhm dieser Jungfrau gekommen. So sprach er, er wäre sehr glücklich, wenn er die Jungfrau seinem einzigen Sohn zur Frau geben könnte. Auch sein Sohn wollte dies. Darum sandten sie feierlich Boten zum Vater der Jungfrau, die um seine Tochter baten und große Dinge gelobten. Doch sollten sie ihm auch drohen, wenn sie ohne Zusage zurückkehren sollten. Der König von Britannien geriet darüber sehr in Furcht, denn er wollte seine Tochter, die an Christus glaubte, nicht einem Götzenanbeter zur Frau geben und meinte auch, dass sie niemals ihre Zustimmung dazu geben würde. Doch fürchtete er die Wildheit des [englischen] Königs. Aber der heiligen Ursula gab der Himmel in den Sinn, dass sie ihrem Vater riet, er solle in des Königs Bitte einwilligen, doch unter der Bedingung, dass der König und ihr Vater ihr zehn ausgewählte Jungfrauen zum Troste geben sollen und ihr und jeder Jungfrau tausend Mägde dazu. Dann sollte man Schiffe bereiten und ihr eine Frist von drei Jahren geben, um ihre Jungfrauschaft zu weihen. Währenddessen sollte der Jüngling sich taufen lassen und in den drei Jahren im Christenglauben unterrichtet werden.“ (Erich Weidinger Hg., *Legenda Aurea. Das Leben der Heiligen, Aschaffenburg 1986*, S. 446.)

Mit den bereit gestellten Schiffen pilgerten sie rheinaufwärts über Köln bis Basel. Dort ließen sie die Schiffe zurück und machten sich zu Fuß über die Alpen auf bis nach Rom. Papst Cyiacus empfing sie dort mit

großen Ehren und Freude, denn – so die *Legenda Aurea* – er war selbst in Britannien geboren. Und weiter berichtet die „goldene Erzählung“: „In derselben Nacht wurde dem Papst von Gott offenbart, dass er mit diesen Jungfrauen das Martyrium erleiden sollte. Das verschwieg er und taufte alle Mägde, die noch ungetauft waren. Da es ihm an der Zeit erschien, eröffnete er in einer großen Versammlung seinen Plan, mit den Jungfrauen mitzusegeln und zeigte sich vor allem Volk in Amt und Würden. Er hatte ein Jahr und elf Wochen [lang] als der 19. Papst nach dem heiligen Petrus die Kirche regiert. Das verurteilten alle, besonders die Kardinäle, denn sie glaubten, er sei nicht klar bei Sinnen, dass er die päpstliche Würde aufgeben wollte, um hinter einigen unsinnigen Weibern herzulaufen. Er aber ließ sich nicht davon abbringen, sondern setzte einen heiligen Mann mit Namen Ametos an seiner Statt zum Papst ein. Aber weil er den apostolischen Stuhl gegen den Willen des Klerus verließ, wurde sein Name aus der Zahl der Päpste getilgt.“ (Ebd.)

Diese Episode in der Ursula-Legende wäre eine eigene Würdigung wert, zeigt sie doch eine erstaunlich kritische Prüfung des Petrusamtes und macht auf ihre Art deutlich, worin allein das Vorbild in der Nachfolge Petri bestehen sollte. Doch weiter erfahren wir über diesen Papst Cyriacus, der sein Amt zugunsten einer konsequenten Nachfolge Christi bis zur Aufgabe seines Lebens abgab, im Zusammenhang dieser Erzählung nichts. Das angekündigte Martyrium jedenfalls traf Ursula und die mit ihr reisenden Jungfrauen und Mägde bei der Ankunft in Köln. Die Stadt war damals von den Hunnen belagert. Sie verübten ein schlimmes Massaker am Ufer des Rheins und als schließlich nurmehr Ursula übrig war, wollte der Hunnenfürst die schöne Britannin Ursula zur Frau nehmen. Sie weigerte sich standhaft und wurde daraufhin von dem Hunnen mit einem Pfeil getötet.

Johann Achert hat 1711 dieses Martyrium ins Bild gesetzt. Wollte man all die darauf abgebildeten Menschen zählen, man würde sich wohl immer wieder verzählen. Je länger man darauf schaut, desto mehr Menschen und Gesichter entdeckt man. Da noch ein Kopf, dort noch ein Gesicht. Grob lassen sich Männer von Frauen unterscheiden, links die Männer, rechts die Frauen, links die Bösen und rechts die Guten. Und



in der Mitte, die Person, auf die sich alles konzentriert: die anmutige, nicht prunkvoll, aber doch prächtig gekleidete junge Ursula. Sie trägt ein blaues, marienfarbenes Kleid, in der Hüfte durch einen roten Stoffgürtel gebunden und über ihre Unterarme hängt wallend ein goldoranges Manteltuch. Ihre einem Gebets- oder Segensgestus gleichenden geöffneten Arme und Hände lenken unseren Blick auf den sie treffenden Pfeil, den sie zudem gleichsam mit dem Daumen und dem Mittelfinger ihrer rechten Hand festhält. Sie selber nimmt derweil schon die Würdezeichen ihrer Heiligkeit in den Blick. Ein ihr in Körpergröße fast entsprechender Engel hält ihr einen Lorbeerkranz und eine Märtyrerpalme entgegen. Er ist begleitet von vielen kleineren Engeln, die weitere Kränze und Palmzweige bereit halten, für all die anderen, die von Pfeilen getroffen oder ins Wasser gestürzt ihr Leben lassen müssen.

In der Ursula-Geschichte wie in so vielen anderen Erzählungen von Heiligen, die aus der Zeit der Alten Kirche besonders verherrlicht wurden, spielt das Motiv der Jungfräulichkeit eine ganz entscheidende Rolle. Hier ereignet sich für alle anschaulich das Ringen zwischen den vermeintlichen Herren dieser Welt und dem Herrn der Herrlichkeit. Aus der Sicht der Heiligen betrachtet geht es um die Frage, an wen sie sich binden, woran ihr Herz hängt. Jacobus de Voragine erzählt geschickt von der Macht der weltlichen Herrscher, von ihrer Hinterlist und ihrem Eigensinn, aber all dem steht eine konsequente, an biblischen Leitgedanken ausgerichtete Nachfolge Christi gegenüber. Mit der Ursula-Legende steht einmal mehr die Glaubenstreue auf dem Spiel, um deretwillen man nicht einmal den Tod zu fürchten hat. Solche Beispiele waren für die Verkündigung und für das Selbstverständnis der Dominikaner von besonderem Interesse, galt ihr wesentliches Ziel doch der Treue gegenüber dem wahren Glauben. Sie verstanden sich durch Christi Ruf bestellt als des Herrn Hüter in dieser Welt. Die Viten der Heiligen Ursula und der Heiligen Katharina von Alexandrien passen ebenso zu diesen Grundüberzeugungen wie die des Heiligen Erasmus bzw. des Heiligen Nepomuk oder die des Heiligen Sebastian. Sie alle traten mit ihrem Leben für ihren Glauben ein und wurden unter der Schar der vielen Märtyrer von den Dominikanern als herausragend lehrreiche Beispiele ausgewählt.

Hauptblatt des Ursula-Altars, Johann Achert, 1711. (41)

Nepomuk-Altar (38)

Besonders beliebt und deshalb auch mit seiner Lebensgeschichte bekannt, war sicherlich damals schon der Heilige Nepomuk. Gerade zweieinhalb Jahrzehnte bevor unsere Kirche barockisiert wurde, sprach der Dominikanerpapst Benedikt XIII., der auf dem Oberblatt des Nepomuk-Altars dargestellt ist, Johannes Welflin von Pomuk heilig. 1721 wurde er selig gesprochen, 8 Jahre später als Heiliger kanonisiert. Er war damals in einer Weise populär, die herausragte aus der üblichen Heiligenverehrung, was dazu führte, dass sein Bildnis nicht nur im sakralen Raum schnell Eingang gefunden hat, sondern auch an Brücken oder profanen Gebäuden. Der Rottweiler Barockmaler Johann Achert widmete ihm ein erstes Altarbild, datiert auf das Jahr 1723, für einen Seitenaltar der Ruhe-Christi-Kirche. Unser Bild dürfte möglicherweise eines der letzten Achertschen Bilder sein, wurde doch Nepomuk nur ein Jahr vor Acherts Tod heiliggesprochen, 1729.

Nach der Legende, die zur Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk führte, ging seinem Martyrium ein Streit mit dem Prager König Wenzel voraus. Nepomuk weigerte sich wiederholt, dem Ansinnen des böhmischen Königs nachzukommen und also das Beichtgeheimnis zu brechen. Demnach hat der Priester dem König nicht preisgeben wollen, was dessen von Wenzel der Untreue verdächtige Frau ihm anvertraut hatte. Deshalb ließ Wenzel ihn foltern und anschließend von der Prager Karlsbrücke ins Wasser werfen. Die Königin aber fand durch die Erscheinung von fünf Sternen auf der Moldau den Leichnam. Jeder Stern steht für einen Buchstaben des lateinischen Wortes TACUI = Ich habe geschwiegen.

Johannes Nepomuk hat geschwiegen und blieb damit ein vorbildlicher Hüter des Beichtgeheimnisses. Er widerstand König Wenzel. Sein biblischer Namensvetter Johannes der Täufer widerstand gleichfalls einem König, dem Herodes, jedoch in diesem Fall nicht mit Schweigen, sondern mit Reden. Er wandte sich gegen den von Herodes vollzoge-



*Hauptblatt des Nepomuk-Altars,
Fotokopie des Originals von Johann Achert. (38)*

nen Ehebruch mit dessen Schwägerin Herodias. Auch er musste mit seinem Leben dafür bezahlen.

Auf Acherts Altarbild sehen wir den Heiligen Nepomuk in einem typischen Chorherrengewand als dominierende Figur. Über der schwarzen Soutane wirft ein weißes Rochett Falten, darüber wärmt ein Hermelin-Schulterüberwurf. Als Kopfbedeckung trägt Nepomuk ein Birett. Gleichfalls zur typischen Darstellung des Nepomuk gehört das in seinem linken Arm liegende Kruzifixus und der vor den geschlossenen Mund geführte Zeigefinger. Er wahrt das Beichtgeheimnis. Von uns aus gesehen im rechten Hintergrund gewährt uns der Maler einen Einblick in den Veitsdom und deutet die Beichtszene mit der Königin an, während auf der gegenüberliegenden Seite der König an einer Brüstung des Weges vom Hradschin zur Moldau lehnt und dem im Fluß ertrinkenden Johannes Nepomuk zuschaut. Er hatte ihn zuvor von der Karlsbrücke werfen lassen. Der dortige Fluchtpunkt für die



Papst Benedikt XIII., Oberblatt des Nepomuk-Altars. 1729 sprach der Dominikanerpapst den Johannes Welflin von Pomuk heilig. Das Kreuz mit drei Querbalken und die Taira mit drei Kronen weisen ihn unzweifelhaft als Papst aus (entgegen früheren Zuschreibungen).

und Komposition des ganzen Bildes wird gewissermaßen zum Endpunkt der irdischen Auseinandersetzung zwischen weltlicher und geistlicher Macht, zwischen Wenzel und Nepomuk. In unserem Altarbild umgeben den leidenden und sterbenden Nepomuk neun Sterne, vielleicht ein mario-logischer Verweis auf die Zuwendung

des Himmels. Wir finden mehrfach Sternenkranze um die Himmelskönigin Maria, hier mit 9 und ansonsten mit 12 Sternen: Möglicherweise als ein Zeichen dafür, dass die Mutter Gottes sich dieses so treuen Nachfolgers Christi annimmt und Fürsprache für ihn einlegt.

Erasmus-Altar (39)

Über 30 Köpfe zeigt das gegenüberliegende Altarbild in der dritten Seitenkapelle auf der Südseite und doch ist es vor allem ein Kopf, der sofort unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, der des Erasmus. Dieses Portrait ist auch im Vergleich zu allen anderen Köpfen unserer Altarbilder etwas ganz besonderes. Es ist das Gesicht eines älteren Mannes, aber noch keines Greises. Bart und Kopfhaar sind schon grauweiß, doch das Gesicht verrät eine eigentümliche Vitalität. Der Mund ist leicht geöffnet, die Augen sind nach oben gerichtet, die hohe Stirn spiegelt himmlisches Licht. Dieses Gesicht schaut über die Gegenwart hinaus. Dieses Gesicht ist voller Erwartung in einer spannungsvollen Mehrdeutigkeit, zwischen Staunen und Verstehen, zwischen Hoffen und Bangen, zwischen Dank und Bitte. Der Charakter der Momentaufnahme wird noch zusätzlich dadurch verstärkt, als ein Engel gerade im Begriff ist ihm die Mitra aufzusetzen und ein anderer Engel ihm eine Märtyrerpalme in seine rechte ausgestreckte Hand geben will. Die linke Hand des Erasmus ist auf dieser Kopie



Der Heilige Erasmus. Ausschnitt aus dem Hauptblatt des Erasmus-Altars.



nicht mehr zu sehen. Vielleicht hält er dort einen Bischofsstab. Doch das Zentrum dieses Bildes ist der Kopf des Heiligen und Bischofs. Und dessen Würde entspricht in aller erster Linie dieses besonders eindrückliche Portrait. Freilich kommt dann das ganze weitere episcopale Ornat hinzu, angefangen von der Kreuzifixkette bis hin zur Kasel, die die Würde des bischöflichen Amtes mit herrlicher Pracht unterstreicht. Dieses Gewand sowie die Körperproportion ist jenseits normaler menschlicher Maße und dies gilt hier durchaus im übertragenen und im eigentlichen Sinn. Die Größenverhältnisse stimmen nicht mehr, doch viel bedeutsamer ist eben, dass Erasmus tatsächlich die Verbindung von der Erde zum Himmel darstellen kann. Mit beiden Beinen auf der Erde stehend reicht er mit seiner Körpergröße ähnlich wie der hinter ihm erkennbare Baum bis in den Himmel, ins Reich der Engel, der Boten Gottes. Er überwindet die Qual der Erde, ihre Boshaftigkeit und Dunkelheit. Unter den vielen ganz dem Bösen verhafteten Gestalten auf Erden ragt er einzigartig heraus, selbst die ausgereckte Lanze eines Schächers erreicht nur seine Hüfte. Diese Höhe ist denn auch gewissermaßen die Horizontlinie. Die Faltenwürfe des Gewandes lassen im Gegenüber zur erkennbaren Landschaft und Burgarchitektur in der linken Bildhälfte gleichsam an eine fortgesetzte, abstrahierte, idealisierte Landschaftsmalerei denken. Die Kordeln seiner Albe setzen die Horizontlinie fort, und just bis auf diese Höhe hängt auch das Kreuzifix. Hier hat der Gekreuzigte seinen Platz, auf dieser Höhe zwischen Himmel und Erde.

Ihm gegenüber sehen wir das Martyrium des Erasmus, der in einem Kessel mit kochendem Wasser stehend gar noch davon übergossen wird. Es sieht so aus, als ob eigens für diese Folter das weithin sichtbare Flachdach eines Kerkers aufgesucht wurde, so dass möglichst viele Menschen dies sehen und sich gar daran beteiligen konnten. Nicht weniger brutal ist die zweite Folter inszeniert, direkt vor diesem Kerker wird dem Erasmus bei lebendigem Leib sein Gedärm aus dem Leib

Der Erasmus-Altar mit Szenen des Martyriums und im Oberblatt einer Erzählung von Erzbischof Antoninus von Florenz. (39)

gezogen. Er ist an das Gestell der Seilwinde so mit seinen Armen angebunden, als wenn er an einem Kreuz hinge. Halbnackt, halbsitzend, doch mit zuversichtlichem Blick nach oben. Würde man eine Blicklinie einzeichnen, man träfe wieder auf das Kreuzifix.



Oberblatt des Erasmus-Altars (39), Antoninus von Florenz wiegt Früchte und den Dank gegenüber Gottes ab. Das „Deo gratias“ hat ein deutlich höheres Gewicht.

Deo servire regnare est –
Gott dienen, ist herrschen!

So lautet der Leitspruch des Antoninus von Florenz (1389 - 1459), den wir auf dem Oberblatt des Erasmus-Altars mit der Waage in der Hand sehen. Auf der einen Waagschale liegen jene Früchte, die der im Hintergrund erkennbare Bauer dem Antoninus brachte, in der anderen Schale ein papierenes Spruchband, das ganz offensichtlich schwerer wiegt als die Früchte. Nach einer Legende dankte Antoninus für die Äpfel mit einem schlichten „Vergelt's Gott“, was den Bauer jedoch nicht wirklich befriedigte. Daraufhin schrieb Antoninus auf einen Zettel „Deo gratias“ und wog den Dank gegen die Früchte auf und siehe da, der Dank wog schwerer. Später wurde aus den Äpfeln sinnbildlich die Sünde der Welt, gegenüber denen die Gnade Gottes von immer noch größerem Gewicht ist.

Die Botschaft dieses Bildes ist leicht zu verstehen. Johann Achert hatte zudem über die thematische Vorgabe hinaus Freude an den Früchten, die hier in diesem Korb nicht nur aus Äpfeln bestehen. Es ist eine bunte Mischung, so bunt wie unser Leben. Was auch immer wir als Früchte unseres Lebens in die Waagschale legen können, die Gnade Gottes wiegt schwerer.

Die Botschaft dieses Bildes ist leicht zu verstehen. Johann Achert hatte zudem über die thematische Vorgabe hinaus Freude an den Früchten, die hier in diesem Korb nicht nur aus Äpfeln bestehen. Es ist eine bunte Mischung, so bunt wie unser Leben. Was auch immer wir als Früchte unseres Lebens in die Waagschale legen können, die Gnade Gottes wiegt schwerer.

Antoninus ist hier als Dominikaner gekleidet und mit einem Pallium ausgezeichnet. Das Pallium ist ein weißes Wollband mit sechs schwarzen Kreuzen, fünf für die Wundmale Christi und eines als Zeichen für die je persönliche Nachfolge: Nur Metropolitane, also Erzbischöfe und dem Papst ist das Pallium vorbehalten. Antoninus durfte es als Erzbischof von Florenz tragen.

Dominikus-Altar (36) und Thomas-Altar (37)

Weit berühmter als der Dominikaner-Erzbischof Antoninus oder der Dominikaner-Papst Benedikt XIII. waren und sind die beiden Ordensleute, denen das nächste Seitenkapellenpaar gewidmet ist, auf der Südseite der Heilige Thomas von Aquin und auf der Nordseite der Ordensgründer selber: Dominikus.

Letzterer begegnet dem Betrachter auf einem Bild im Bild. Das Bild, das Dominikus zeigt, nimmt im Bild ein weiterer Dominikaner in Empfang, überreicht von Maria, der mit einem Sternenkranz ausgezeichneten Gottesmutter. Ihr zur Seite stehen vom Betrachter aus gesehen links Katharina von Alexandrien und rechts Maria Magdalena. Letztere begegnet uns hier als Zeugin von Reue und Buße im Angesicht der Vergänglichkeit. Ein Totenkopf liegt auf ihrem linken Arm, dessen Hand zu dem vor dem Bild knieenden Dominikanerbruder weist. Mit ihrer rechten Hand hält sie sowohl das Dominikus-Bild als auch ein Kreuz. Sie wurde schon in der Alten Kirche immer wieder mit der namenlosen Sünderin aus Lukas 7 identifiziert: „Und siehe, eine Frau war in der Stadt, die war eine Sünderin. Als die vernahm, dass er zu Tisch saß im Haus des Pharisäers, brachte sie ein Glas mit Salböl und trat von hinten zu seinen Füßen, weinte und fing an, seine Füße mit Tränen zu benetzen und mit den Haaren ihres Hauptes zu trocknen, und küsste seine Füße und salbte sie mit Salböl. Und nach einem Disput mit Simon dem Pharisäer spricht Jesus zu ihr: Dir sind deine Sünden vergeben. Da fingen die an, die mit zu Tisch saßen, und



Oberblatt Dominikus-Altar, Während ein Engel Salböl abfüllt, hält ein anderer Dominikusbilder bereit.

sprachen bei sich selbst: Wer ist dieser, der auch die Sünden vergibt? Er aber sprach zu der Frau: Dein Glaube hat dir geholfen; geh hin in Frieden!“

Nicht von ungefähr halten auch die Engel im Oberblatt demnach ein Salböl-Gefäß und füllen daraus kleinere Fläschchen. In der Hand des obersten Engels flammt ein Öllämpchen. Maria Magdalena, die reuige Zeugin des Glaubens ist Vorbild und Aufforderung zugleich, unser Leben im Glauben ihr nachzubilden, so wie dies auch Dominikus getan hat, dessen Vorbild gleich mehrfach von den Engeln im eigentlichen Sinn vorgehalten wird. Einer hält gleichsam Fotokopien des Dominikusbildes in seinen Händen.

Warum nun dieses Bild im Bild, auf dem Hauptblatt? Die Geschichte dieses Bildes greift eine wundersame Begegnung im Dominikanerkonvent von Soriano in Kalabrien auf. Am frühen Morgen des 15. September 1530 schließt dort Bruder Lorenzo die Kirche auf und will für die Vigil die Kerzen entzünden, als ihm plötzlich drei Frauen erscheinen: Maria, Katharina und Maria Magdalena: Maria fragt ihn nach einem Bild des Dominikus, nach dem Vorbild dieser Brüder. Doch Lorenzo hat keines. Da überreichen sie ihm dieses Bild mit dem Auftrag, es über dem Altar aufzuhängen. Lorenzo macht sich auf, erzählt alles seinen Mitbrüdern, doch als sie anschließend in die Kirche kommen, ist sie leer und in der Aufregung vergessen sie natürlich auch das merkwürdige Bild des heiligen Dominikus über dem Altar aufzuhängen. Da erscheint dem Superior des Konvents

Hauptblatt des Dominikus-Altars, von Andreas Meinrad von Au, 1762. (36) Maria, begleitet von Katharina von Alexandrien (links, mit einem Teilstück des Holzrades an ihren Füßen als Zeichen ihres Martyriums) und Maria Magdalena (mit Kreuz und zur Buße mahnendem Totenkopf): Die drei Frauen überreichen dem Dominikanerbruder Lorenzo ein Bild des Heiligen Dominikus.

in der nächsten Nacht noch einmal eine der Frauen, gibt sich als die heilige Katharina von Alexandria zu erkennen und bittet ihn erneut das Bild aufzuhängen, das sie in der Nacht zuvor mit der Allerseligsten Jungfrau und Maria Magdalena Fra Lorenzo übergeben hätte.

Aus dieser Erzählung also gewinnen wir die Antwort auf die Frage nach dem Bild im Bild: Ohne Bilder verlieren wir die Vorstellung, ohne wirkliche Bilder verlieren wir die Vorbilder.

Ganz dieser Einsicht entsprechend war es den hiesigen Dominikanern ebenfalls wichtig, den Gläubigen auch den bedeutsamsten Lehrer der Kirche überhaupt vorzustellen, Thomas von Aquin (37) mit Sonnenkette, einer Taube und anderen Zeichen, zum Beispiel Büchern: Bei keinem anderen Heiligen ist das Attribut der Bücher so unverzichtbar wie bei Thomas, bei keinem so angebracht wie bei ihm. Er hinterließ ein Werk von einmaligem Umfang. Man kann errechnen, dass er durchschnittlich rund 12 Seiten an jedem Tag seines Lebens produzierte. Heute halten wir es für eine durchaus wahrheitsgemäße Auskunft, die schon aus dem 13. Jahrhundert selber überliefert wurde, nach der Thomas bis zu vier Sekretären gleichzeitig diktierte. Er war mit einer nahezu übermenschlichen Schaffenskraft gesegnet: der „Doctor Angelicus“, ein Ehrentitel, der sich nicht allein auf seine herausragende Angelologie, seine Lehre von den Engeln, bezieht, sondern durchaus auch in dieser Dimension verstanden werden kann: Er war ein Bote Gottes von außergewöhnlicher, fast überirdischer Kraft. Er führte die Theologie auf eine Höhe der Gottes- und Welterkenntnis, aus allem frühmittelalterlichen Dunst hinauf in die Klarheit des Denkens, so sehr, dass ihm später selbst das Symbol der Sonne umgelegt wurde.

Dass jedoch nur im göttlichen Licht das Licht des thomasischen Denkens sich entfalten konnte, das zeigt Meinrad von Au auf diesem Bild durch die im Licht schwebende Taube als Symbol des Geistes Gottes. Und so fällt ein Lichtstrahl von der Taube hier direkt auf den Federkiel des Thomas, hin zur Hand, die diesem dann gleichsam durch den Geist Gottes geführt wird. Nur so, durch den Geist Gottes, brennt die

Hauptblatt des Thomas-Altars, von Andreas Meinrad von Au, 1762.



Fackel des Glaubens und der Erkenntnis, womit ein Symbol des Oberblatts angesprochen ist. Das zweite dort erkennbare Zeichen, die Kette, verweist auf ein wichtiges Werk des Thomas, die „Catena aurea“, die goldene Kette, ein Evangelienkommentar, in dem er die wichtigsten Auslegungstraditionen der altkirchlichen Väter zu den Evangelien zusammenstellte. Sie sind die goldene Kette, an der er seine eigene schriftliche Produktion anknüpfen konnte, symbolisiert durch die beschriebenen Blätter. Seine Leidenschaft galt ganz und gar dem Studium und dem wissenschaftlichen Schreiben, weshalb er auch den ihm angetragenen Bischofsstuhl von Neapel ausschlug. Die auf dem Boden liegende Mitra erinnert an diese Ablehnung.

Wenn bis dahin in Thomas ein auch uns heutigen Zeitgenossen nach wie vor positiv beeindruckender Kirchenlehrer auf diesem Bild gegenübersteht, so muss im Blick auf den Bildvordergrund tatsächlich auch von dunklen Seiten geredet werden. Zu sehen ist da nämlich eine am Boden liegende Männergestalt mit entblößtem Oberkörper, um deren Kopf sich eine Schlange windet. Sie stellt das genaue Gegenteil zum hochaufgerichteten, im Licht triumphierenden Thomas dar. Der Hintergrund dieses Gegenübers war der seitens der Kirche reklamierte geistig-geistliche Triumph gegenüber der Philosophie des Averroes, der doch seinerseits die antike Philosophie des Aristoteles im Zusammenhang eines islamischen Gottes- und Weltverständnisses reflektierte. Mit diesem Bild des Meinrad von Au soll nun die Botschaft deutlich werden, dass der Lehrer der Kirche den Sieg davonträgt und er seinen Gegner entblößt. Und nicht nur das, auch die „Heiden“ insgesamt haben keine Zukunft. Was Thomas in seiner „Summa contra Gentiles“ philosophisch argumentativ darzustellen versucht, das drückt der Maler mit seinen Mitteln am linken Bildrand aus, wo wir eine Frau sehen, die sich mit der Hand vor ihren Augen gegen das von Thomas ausgehende gleißende Licht schützen muss, und wo vor ihr ein Kind mit verbundenen Augen sowie einem Bogen mit nurmehr einem gebrochenen Pfeil eine deutliche Botschaft symbolisiert: Den Heiden ist jede Orientierungsmöglichkeit und jede Zukunft genommen. Weder Frau noch Kind können noch etwas ausrichten angesichts der trium-



Hauptblatt des Thomas-Altars (Ausschnitt): Averroes liegt am Boden, besiegt durch die Theologie des Thomas. (37)

phierenden Kirche in Gestalt ihres Lehrers Thomas. Kaum ein Bild im Reigen der Bilderwelt der Predigerkirche zeigt deutlicher, wie wichtig es ist, dass wir die Botschaft der Bilder zunächst als Ausdruck ihrer Entstehungszeit wahrnehmen und dann diese Bildbotschaften durchaus auch im Zusammenhang mit heutigen Einsichten überdenken müssen. Sie unreflektiert wieder- und weiterzugeben, kann nicht im Sinn heutiger Betrachter sein.

Und noch einmal leiden um Christi willen

Nach den Martyrien der Heiligen Agatha, Katharina und Ursula sowie den schrecklichen Leiden des Heiligen Erasmus begegnet dem Betrachter auf dem vordersten rechten Seitenaltar (35) einmal mehr ein qualvolles Martyrium. Sebastian, ein römischer Offizier, wird nackt und bloßgestellt von den Pfeilen numidischer Bogenschützen, die im Dienst des Kaisers Diokletian stehen, durchbohrt, weil er sich treu zum christlichen Glauben bekannte. Sein Leib wurde verwundet, so dass er eigentlich hätte sterben müssen. Allein, er überlebte, was den Kaiser später dazu veranlasste, ihn auf dem Palatin in Rom zu Tode peitschen zu lassen. Als im späten 7. Jahrhundert in Pavia eine Pestepidemie wütete, brachte man eine Reliquie des Heiligen Sebastian in die Stadt, die scheinbar Wunder wirkte. Immer wieder galten daraufhin die sog. Sebastianspfeile als Schutz gegen die Pest.

Unter anderem als Kämpferin gegen die Pest wurde auch die Heilige Katharina von Siena verehrt, die wir auf dem Oberblatt unseres Altars sehen. Sie verschrieb sich schon als Mädchen dem Predigerorden, sehr zur Enttäuschung ihrer Eltern, die sie gerne verheiratet hätten und die zuvor schon mehrere Kinder an die Pest verloren hatten. Katharina kümmerte sich im Auftrag ihres Ordens um die Pflege der Kranken und steckte sich später selber mit der Pest an. Wenige Monate nach dem Ausbrechen dieser Krankheit empfing sie die Wundmale Christi beim Anblick eines Kruzifixus. In der Folge ernährte sie sich nur noch von der Eucharistie und litt weitere fünf Jahre unter schlimmsten Qualen ihrer Krankheit bis sie schließlich in der Peterskirche in Rom starb, mit dem Ruf nach dem Blut Christi auf den Lippen.

Die verheerende Gefahr der Pest drohte auch in Rottweil immer wieder und forderte zu bestimmten Zeiten ihre Opfer. Am Altar der Sebastiansbruderschaft wurde deshalb besonders um seine Fürsprache angesichts dieser Not gebetet. Jeweils am 20. Januar, seinem Gedenktag, brachte die Sebastiansbruderschaft eine besondere Kerzenspende und unterstützte so den hiesigen Konvent. Die Pest als ein verbindendes Thema im Hintergrund macht die Komposition dieses Altars ver-



*Oberblatt des Sebastian-Altars, von Andreas Meinrad von Au, 1762.
Die Heilige Katharina von Siena empfängt die Wundmale Christi. (35)*

ständig, zudem die Bedeutung der Schützen in der Stadt Rottweil. So war es keine Frage, dass auch nach der Barockisierung die in der Predigerkirche beheimateten Bruderschaften, allen voran natürlich die Rosenkranzbruderschaft, aber auch die Namen-Jesu-Bruderschaft und die Sebastiansbruderschaft mit eigenen Altären vertreten sein sollten.



Deckenvierpaß in der Namen-Jesu-Kapelle, von Joseph Wannenmacher, 1755.
Christusmonogramm IHS als Abkürzung für den Namen Jesu. (32)

„und hat ihm den Namen gegeben, der über allen Namen ist, damit im Namen Jesu sich beugen sollen aller derer Knie ...“ (Phil 2, 9f).

Dankbar ließen sich die Rottweiler auch schon Jahrzehnte vor dem Kirchenumbau am St. Annen-Tag (26. Juli) jeweils daran erinnern, dass „allhiesige Hochlöbl. Freye Reichsstatt Rotweil vor 100 Jahren innerhalb von 4 Tagen in dem Monat Julio das erste mahl berennet,

belageret, beschossen, gestürmet und widerumb von dem Feind verlassen worden“ war. So fasste es der Dominikanerbruder Joseph Labhart in seiner Predigt zum 100-jährigen Jubiläum des Wunders von der Augenwende zusammen und mahnt darausfolgend: „Erstlich müssen wir beflissen seyn, die Jesu, als unserem Geistlichen Sohn und Mariae, als unserer geistlichen Mutter schuldige Treu und Liebe unerbrochen zu halten, in und durch genaue Beobachtung alles dessen, worzu uns die in gegenwärtigem Gotts-Haus zu beyder sonderbahrer Ehr- und schuldiger Liebes-Erweisung auffgerichte zwey Löbliche Bruderschaften des Allerheiligsten Nahmens JESU und Marianischen Psalters oder des H. Rosenkranzes verbinden, ingedenck der Worten so beyde JESUS, und MARIA zuruffen: Legem meam ne derelinquatis, mein Gesatz solt ihr nit verlassen. Prov c. 4.V.2.“

(Joseph Labhart, *Fünffache Dancks-Erinnerung ...*, S. 10ff., in: *Saeculum Rottwilano-Marianum oder Hundert-jährig-Marianisches Jubel- und Danck-Fest ...*, Rottweil 1744.)

Um der „Fortpflanzung göttlicher Ehre“ willen sollte der Namen Jesu den Gläubigen also besonders vor Augen gestellt werden. Joseph Wannenmacher malt die den Namen Jesu repräsentierenden Buchstaben abgeleitet vom griechischen JESous. (32) Über dem mittleren Buchstaben H (= griech. Eta) hält der Engel das Kreuz als das Christuszeichen überhaupt. Darunter sind drei Engelsköpfe mit drei Pfeilen oder Nägeln zu erkennen, die einerseits an die Kreuzigung erinnern können, denn mit mindestens drei Nägeln wurde Jesus gekreuzigt, oder die andererseits auch in dominikanischer Tradition Symbole des Unheils sind, das Christus nun mit seinem Tod am Kreuz überwunden hat. Bei Martin Luther findet sich in einer Auslegung zu Lukas 19, 10 („Denn der Menschensohn ist gekommen, zu suchen und selig zu machen, was verloren ist.“) dazu eine interessante Bemerkung, die durchaus zu unserem Zusammenhang der Deckenbilder der Rottweiler Predigerkirche passt, zumal am oberen Ende des Bildes von der Übergabe des Rosenkranzes (4) der auferstandene Christus drei Pfeile in der Hand hält und Wannenmacher unter ihn Maria mit wehendem Mantel darstellte: „Es ist Abgötterei, daß man die Leute von Christus unter den



Mantel Marias weist, wie die Predigermönche getan haben. Die malten die Jungfrau Maria so: der Herr Christus hat drei Pfeile in der Hand, der eine die Pestilenz, der andere Krieg, der dritte teure Zeit, mit der er die Menschen strafen wollte; da hielt nu Maria ihren Mantel vor, damit die Menschen nicht getroffen würden.“ (Erwin Mülhaupt [Hg.], Luthers Evangelienauslegung, Bd. 2, Göttingen ⁴1973, S. 612.)

Ob die hiesigen Predigermönche um diese antimarianische Spitze Luthers gewusst haben, ist aus heutiger Sicht nicht zu sagen, wohl aber wird mit diesem Lutherzitat deutlich, dass selbst ein scheinbar so kleines Zeichen wie das der drei Pfeile damals Ausdruck kontrovers theologischer Positionen sein konnte und dass somit alle diese Bildwerke in erster Linie gleichsam illustrierte Theologie sein sollen.

*Hauptblatt des Namen-Jesu-Altars (34),
von Andreas Meinrad von Au, 1762.*

Personifikationen der vier (damals bekannten) Kontinente erweisen „dem Namen, der über alle Namen ist“ (Phil 2, 9) die Ehre. Links unten Europa (Kaiserin Maria Theresia trägt zum Zeichen ihrer Demut keine Krone und bringt stattdessen Zepter und Reichsapfel vor den Namen Jesu), darüber die Personifikation von Amerika mit Korallenschmuck und Perlenkette, im dunklen Hintergrund Afrika wohl mit einem Elfenbein und rechts vorne schließlich schwenkt der Repräsentant Asiens an drei langen Kettchen ein Räucherfaß, dem weißer und schwarzer Rauch entweicht. Der hinter ihm liegende Hund mag ein Zeichen der Treue auch seines Herrn (Asien) gegenüber dem Namen Jesu sein.

Ganz im Sinne des sogenannten Philipperhymnus sollen „alle Zungen bekennen, dass Jesus Christus der Herr ist“ und dieses Altarbild will ebendies zum Ausdruck bringen. Dass dabei Europa und Asien deutlich im helleren Vordergrund stehen, gar auf die Kaiserin der hellste Lichtschein fällt, war ebenfalls sicher sehr beabsichtigt, fordert aber bei uns heutigen Betrachtern auch eine kritische Wahrnehmung.

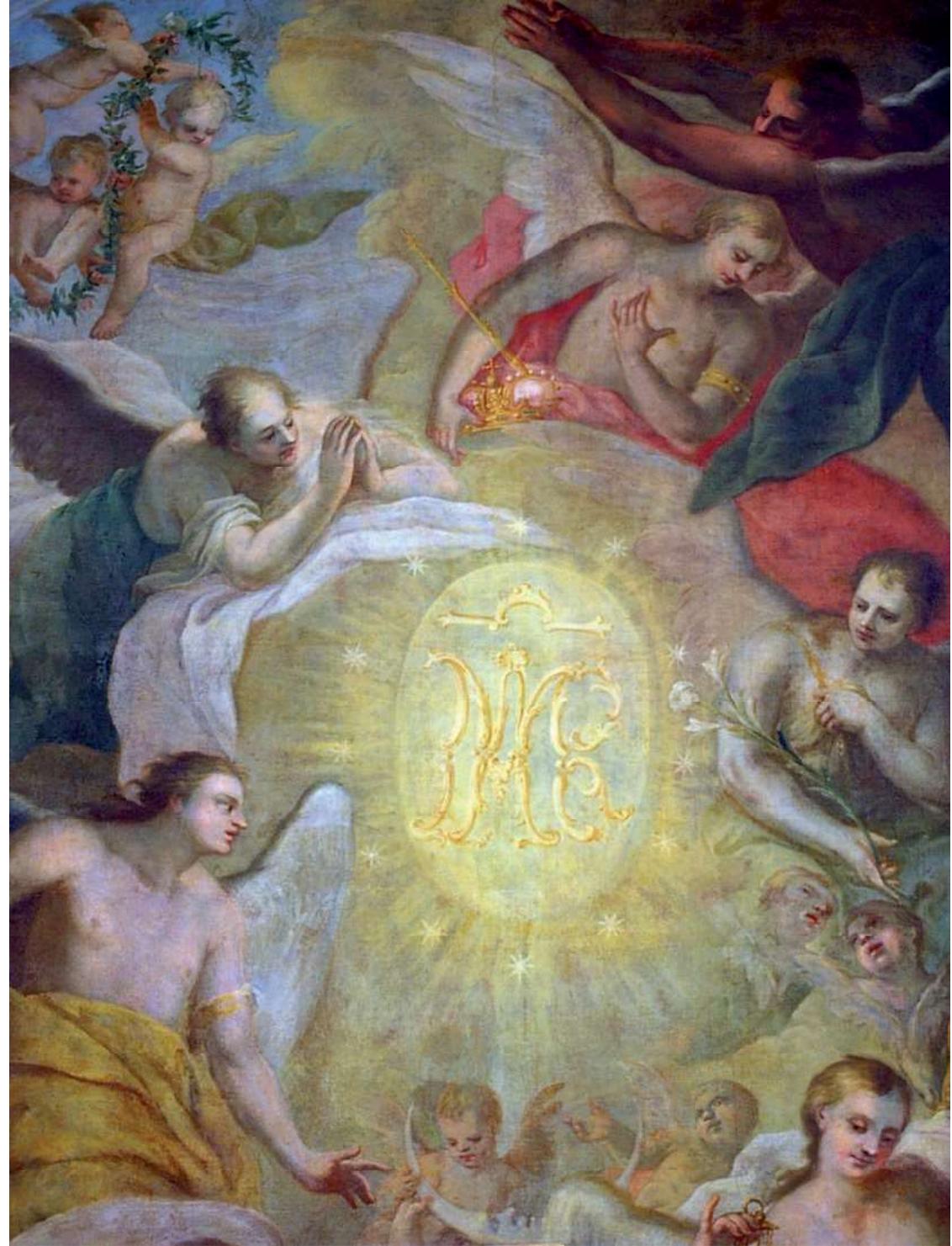
Unter dem Schutz Mariens, der Himmelskönigin

Die Predigt der Predigerkirche vernimmt der Betrachter auch vom Hochaltar aus (33), der mit seinem großen Altarbild vor allem eine Huldigung des Mariennamens sein will. Die ineinandergeschriebenen Buchstaben A und M stehen für das „Auspice Maria“ (unter dem Schutz bzw. Zeichen Mariens) und das zusätzliche R ist die Abkürzung für Regina (Königin). Krone und Zepter sind direkt über dem wie ein Sonnenlicht wirkenden Marienmonogramm zu erkennen, links darüber ein Gebinde aus Rosenzweigen und Blüten, rechts Lilien, beides Blumen, die ganz besonders mit Maria in Verbindung stehen. Um das Monogramm herum sind 12 Sterne und darunter eine Mondsichel mit Gesicht zu sehen, so dass hier unzweifelhaft Offenbarung 12,1 ins Bild gesetzt wurde: „Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen.“

Davor hatte das Gnadenbild seinen Platz, anstelle des kleinen barocken Kruzifixes, das seit den späten 1970er Jahren dort zu sehen ist. Die „Madonna von der Augenwende“ stand somit direkt über dem ganz in gold gefassten Drehtabernakel, der drei Nischen beherbergt, wahrscheinlich für ein Altarkreuz eine bläuliche, für das Ciborium (Gefäß für die konsekrierten Hostien) eine rötliche und für die Monstranz eine goldene. Der heute gewöhnliche Anblick zeigt die goldene Nische mit ihren Gravuren von Ähren und Weintrauben, die auf die Bedeutung des Tabernakels als Ort der leiblichen Gegenwart Christi hinweisen.

Dieser spätbarocke Drehtabernakel ist in seinem Aufbau noch einmal eine Ableitung des Gedankens vom Heiligen Theater, stellt er doch so etwas wie eine Miniatur-Drehbühne da. Dass die Vorstellung einer theatralischen Szenographie auch den weiteren Altaraufbau bestimmt, das wird deutlich, wenn man den Gesamtaltar als Bühne begreift, die sich vollständig in den Zusammenhang der Raumschale des Chorraums einfügt. Der Altar verbindet sowohl die beiden Seitenwände

Ausschnitt aus dem Hochaltarbild: Verherrlichung des Marienmonogramms, Andreas Meinrad von Au, 1762. (33)





Spätbarocke „Altarbühne“, mit Zugängen links und rechts der Mensa mit dem goldenen Drehtabernakel.

als auch Boden und Decke. Er teilt den Chorraum, so dass durch die Kollonadenarchitektur links und rechts des Altarblattes das Ostlicht hindurchkommt und dann umso mehr das Gnadenbild in der Gegenlichtwahrnehmung numinos wirken lässt. Durch eingebaute Türen links und rechts der Mensa konnte von den Zelebranten die „Bühne“ des Altarraums betreten werden. Über diesen Zugängen sind bis heute links Petrus und rechts Paulus als Ganzkörperskulpturen zu sehen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit standen vor den mittleren Säulenpaaren eine Katharina-Skulptur und jene Dominikus-Darstellung, die heute auf

der Altarmensa der Sakristei steht. Wann und wie die Katharina-Figur abhanden kam, lässt sich nicht rekonstruieren, es lässt sich nur vermuten, dass ein im Hochaltar alleingelassener Dominikus vor allem aus ästhetisch-symmetrischen Gründen nicht für gut befunden wurde und deshalb seinen

neuen Standort in der Sakristei bekommen hat. Im Auszug über dem Altarblatt ist zentral eine Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit zu sehen, die eine berührende Begegnung von Vater und Sohn zeigt. Zusammen tragen sie die Zeichen der göttlichen Herrschaft, der Sohn hält ein Zepter in seiner Rech-



Über der Dreifaltigkeit die christlichen Tugenden, Hoffnung = Anker, Glaube = Kreuz, Liebe = flammendes Herz.

ten, der Vater umschließt mit seiner Linken eine auf seinem rechten Knie aufliegende Krone. Umgeben werden Vater, Sohn und Heiliger Geist von drei nur wenig kleineren Engeln, deren Attribute die christlichen Tugenden zeigen, links ein die Hoffnung symbolisierender Anker, rechts ein die Liebe darstellendes flammendes Herz und in der Mitte ganz an der obersten Stelle des Altars ein Kreuz als Zeichen des Glaubens. Die Oberfläche dieses Kreuzes ist leicht geriffelt, so dass der blattgoldene Überzug auch noch das schwächste Kerzenlicht im Altarraum beeindruckend reflektiert.

In der Nachfolge von Petrus und Paulus

Schon beim Anblick des faszinierenden Gesten- und Bewegungsreichtums all der vielen geschnitzten Putti und der in Lebensgröße geschnitzten Engel, an und auf den Altären, wächst das Interesse an der Herkunft der skulpturalen Ausstattung. Leider können wir die Skulpturen im Hochaltar, am Namen-Jesu-Altar und am Sebastians-Altar sowie an der Kanzel nicht sicher einem Bildschnitzer zuschreiben, weder die beschwingten Putti, die mit ihrem singenden Gestus den Betrachter gleichsam zum Gotteslob animieren wollen, noch die besonders berührenden und nicht nur durch ihre weiße Fassung beruhigenden, ja geradezu kontemplativ anmutenden Predigerfiguren. Der frühere Rottweiler Stadtarchivar und hervorragend ausgewiesene Kenner der Sakralkunst Rottweils und der ganzen Region, Dr. Winfried Hecht, vermutet zusammen mit Michael Reistle (*Joseph Wannemacher, ein schwäbischer Kirchenmaler des 18. Jahrhunderts und sein Verhältnis zum Bildhauer Wenzinger, St. Ottilien 1990, S. 232-237.*) die Autorschaft in der Werkstatt Johann Christian Wenzingers (1710-1797). Neben Stilvergleichen sprechen hierfür vor allem die über den gemeinsamen Auftrag in St. Gallen während der Jahre 1757-60 entstandenen Verbindungen. Der zunächst beruflichen Zusammenarbeit folgte dann im Oktober 1758 auch Wenzingers Übernahme des Patenamtes für Wannemachers Tochter Maria Anna, so dass eine entsprechende Vermittlung Wannemachers für ein Engagement Wenzingers sehr naheliegend erscheint. Eine zweite einigermaßen plausible Zuschreibungsvariante bezieht sich auf Johann Georg Weckenmann (1727-1795), der insbesondere in St. Anna in Haigerloch zusammen mit Andreas Meinrad von Au tätig war und als Hohenzollerscher Hofbildhauer etliche Aufträge in der Region erhielt (Hechingen, Oberndorf, Zwiefalten u.a.). Für den Hochaltar von St. Johann in Sigmaringen schuf er die Apostelfürsten Petrus und Paulus. In der Predigerkirche sind neben der Kanzel ausschließlich an den von Andreas Meinrad von Au gemalten Altären Skulpturen angebracht, so dass auch hier eine Beziehung zwischen Maler und Bildhauer gegeben gewesen sein mag. So muss denn die Antwort auf die Frage nach der



*Petrus Martyr,
linke Predigerfigur am
Namen-Jesu-Altar. (34)*

Autorschaft der skulpturalen Ausstattung der Predigerkirche bis auf Weiteres noch unentschieden bleiben.

Keineswegs unklar sind die Gedanken, die zur Auswahl gerade dieser Figuren führten. Für den Hochaltar ist mit Petrus und Paulus als den Kirchenpatronen ohnehin schon ein besonderer Bezug zum Kirchenraum gegeben. Doch sind diese beiden Apostel ja auch gleichsam die urchristlichen Prediger überhaupt. In ihrer Tradition sah sich beispielsweise ein Petrus von Verona, der für seine Überzeugung mit seinem ganzen Leben eintrat und am 6. April 1252 den Märtyrertod starb.

Als päpstlicher Gesandter und überaus begabter Prediger trat er gegen die Katharer auf und zog deren Hass auf sich, so dass bei einem Attentat seine Stirn durch einen Schwerthieb schwer verletzt wurde. Noch mit seinem eigenen Blut soll der sterbende Petrus Martyr

das Wort „Credo“ auf die Erde geschrieben haben. Der Dominikaner Jakobus de Voragine schrieb zur Zeit, als das hiesige Dominikanerkloster gerade gebaut wurde, in der *Legenda Aurea* die Vita des Petrus und versäumte nicht zu betonen: „*Er war ein Märtyrer, weil er sein Blut für die Verteidigung des Glaubens vergoß ... Er war auch ein Lehrer, denn mitten in seinem Leiden lehrte er den wahren Glauben, als er mit lauter Stimme das Glaubensbekenntnis sprach.*“ Dieses „Credo in unum deum“ ist auf dem Sockel unserer Altarskulptur zu lesen. Ansonsten begegnet uns Petrus Martyr hier schlicht als Dominikaner mit Rosenkranz in der einen Hand und einem Strahlenkranz als Zeichen seiner Heiligkeit. Er steht zusammen mit der rechten Figur, Heinrich Seuse, im Zusammenhang des Namen-Jesu-Altars für die Verehrung des Namens Jesu in aller Konsequenz, so dass auch das Aushalten und Be-

Autobiografische Notizen, um 1362.

Heinrich Seuse suchte vorbildlich – so die Überzeugung der hiesigen Dominikaner – nach dem richtigen Umgang mit dem Leiden. In seiner Autobiografie schrieb er von sich in der dritten Person:

„Zuerst, wenn ein Leid auf ihn fiel, gedachte er bei sich: Ach Gott, wann wird dies Leiden zu Ende sein, daß ich davon befreit bin! Da erschien ihm am Tage Mariä Lichtmeß das Jesuskind, tadelte ihn und sprach: Du verstehst noch nicht zu leiden, ich will dich lehren. Sieh, wenn du leidest, sollst du nicht auf die Beendigung des gegenwärtigen Leidens schauen, indem du denkst, seiner ledig zu werden. Du sollst dich derweilen, während ein Leiden andauert, darauf vorbereiten, ein zweites Leiden geduldig anzunehmen: das gehört dazu. Du sollst dich wie ein Mädchen verhalten, das Rosen pflückt; bricht sie eine Rose vom Strauche ab, so genügt ihr das nicht, sie nimmt sich vor, noch mehr zu pflücken. So tu auch du: Bereite dich darauf vor, daß, wenn ein Leiden ein Ende hat, dir geschwind ein anderes begegnet.“ (Hofmann, Georg (Hg.): Heinrich Seuse, Deutsche mystische Schriften, Düsseldorf 1966, S. 68.)

Und wenig später erzählt er von einer Gottesfreundin, ausgerechnet namens Anna. Und ebenfalls kaum zufällig, dass aus den Amphoren links und rechts neben dem Oberblatt Rosen herausranken. Diese Anna kannte ihn – Seuse – noch nicht. Da „trieb Gott sie innerlich an, ihn kennenzulernen. Einstmals ward sie entrückt, und in der Erscheinung vernahm sie die Worte, sie solle dahin kommen, wo der Diener sich aufhielt und ihn besuchen. Sie antwortete: Ich werde ihn unter den vielen Brüdern nicht erkennen. Da sprach die Stimme: Er ist unter den anderen leicht herauszufinden; er trägt einen grünen Kranz um sein Haupt, der ist ringsum abwechselnd mit roten und weißen Rosen besetzt, wie ein Rosenkranz; die weißen Rosen versinnbildeten seine Lauterkeit, die roten seine Geduld in mannigfachem Leiden, das er ertragen muß. Und wie das goldene Kreisrind, womit man den gemalten Heiligen das Haupt umgibt, ihre ewige Seligkeit bedeutet, die sie in Gott besitzen, so versinnbildet der rosenfarbene Kranz die mannigfachen Leiden, die die lieben Gottesfreunde ertragen müssen, während sie noch in dieser Zeitlichkeit Gott in ritterlicher Übung dienen. Darauf führte sie der Engel in der Erscheinung dahin, wo der Diener sich aufhielt, und sie erkannte ihn rasch an dem rosenfarbenen Kranz, den er ums Haupt trug.“ (Ebd., S. 73f.)



Heinrich Seuse, rechte Predigerfigur am Namen-Jesu-Altar. (34)

stehen in äußersten Leidenserfahrungen zum Glaubenszeugnis wird, ob im Fall vorbildlicher Einzelner oder im Fall einer leidgeprüften Stadtgemeinschaft, wie bei der Rottweiler Bürgerschaft im Jahr 1643, als am St. Annentag ein erstes Hoffnungszeichen wie ein Beleg für die Wahrheit des eigenen Glaubens verstanden wurde.

Beide Ordensgrößen glaubten sozusagen „bis aufs Blut“. Seuse ritzte sich den Namen Jesu in seine Brust bis sein Blut floss. In einer autobiographischen Auskunft zu diesem Geschehen schließt er mit dem Gebet: „O Herr, ich bitte dich, dass du es vollbringest und dass du dich nun fürbaß in den Grund meines Herzens drückest und deinen heiligen Namen in mich also zeichnest, dass du aus meinem Herzen nimmermehr scheidest.“ Seuse blieb in unserer Region als der Leidensmystiker vom Bodensee in Erinnerung. Sein „Büchlein von der Ewigen Weisheit“ war im Mittelalter vielfach verbreitet.

Die Predigerskulpturen

Die Themen des leidgeprüften und im Leid bewährten Glaubenszeugnisses zum einen, aber auch einer damit eng verbundenen Marienfrömmigkeit zum anderen begegnen uns ebenfalls bei den Figuren des rechten Seitenaltars, bei dem interessanterweise erst 1931 heiliggesprochenen Albertus Magnus und dem Heiligen Hyazinth. Hinzu kommen bei diesen beiden noch weitere inhaltliche Verknüpfungen zur Geschichte unserer Kirche, im Falle Alberts sein Eintreten für den Kirchbau 1268 (siehe Seite 16) und bei Hyazinth die Erfahrung einer wundersamen Rettung. Albertus Magnus wurde 1254 zum Provinzial der Dominikanerprovinz Teutonia gewählt, ein Amt, das ihn im Westen Europas von Kloster zu Kloster führte, ähnlich wie im Osten Hyazinth als Ordensprovinzial tätig war. Im Jahr 1228 begab sich Hyazinth als Vorsteher der Ordensprovinz Polonia im Zuge einer beabsichtigten russischen Missionierung nach Kiew und gründete hier jenes Kloster, mit dem die Legende verbunden ist und der der Heilige Hyazinth seine klassischen Attribute verdankt, insbesondere die Muttergottesfigur in seinem Arm. Als eines Tages die Tartaren in



*Hyazinth,
rechte Predigerfigur am Sebastian-Altar. (35)*

die Stadt am Dnjepr einfielen, steckten sie alsbald auch das Dominikanerkloster in Brand. Hyazinth jedoch wollte unbedingt noch die Monstranz retten und rannte in die brennende Kirche. Als er sie schon wieder verlassen wollte, rief ihm die Muttergottes zu, er möge sie doch nicht vergessen. Er kehrte daraufhin noch einmal zurück und nahm die Muttergottes in den anderen Arm. Als er fürs Erste glücklich den Dnjepr erreichte, folgte ihm jedoch die Horde der Tartaren auf dem Fuß, so dass er seinen Mantel nahm und ihn über das Wasser legte, wie eine Brücke, über die er an das andere, rettende Ufer gehen konnte. Diese und andere Wunder erzählte man sich bald von Hyazinth. Kurz nach seinem Tod am 15. August 1257 – das überlieferte Datum dürfte kaum zufällig sein, ist doch der 15. August der Tag der Himmelfahrt Mariens – bald nach diesem ganz Krakau bestürzenden Tod, wurde er als „Wundertäter des Jahrhunderts“ bezeichnet. Unsere Skulptur zeigt den Heiligen im Ordenshabit und mit priesterlicher Stola. Sie erinnert an den Predigermönch und Domkanoniker. Zudem hält er eine Marienstatue im Arm, die ihrerseits wiederum das Jesuskindlein mit ihren Armen umschließt. In dessen linker Hand liegt ein Apfel, als Zeichen dafür, dass der Gottessohn die Sünde der Welt auf sich nimmt und an unserer Stelle trägt.



*Maria mit dem Jesuskind
(Ausschnitt),
am Sebastian-Altar.*

Die Predigerskulpturen

Mit welcher Konsequenz der Sohn Gottes den ihm zugedachten Weg ging, das wird mit dem Kruzifixus auf dem Baldachin der Kanzel im wahrsten Sinne des Wortes zum übergeordneten Thema aller Predigt: Die vier Evangelisten überliefern die entsprechenden Erzählungen und Berichte, weshalb ihre Attribute (Engelsgesicht = Matthäus, Löwe[nkopf] = Markus, Stier[kopf] = Lukas und Adler = Johannes) den Baldachinkranz schmücken. Und in ihrer Nachfolge bemühen sich Prediger über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg, immer wieder neu, das Licht des Evangeliums weiterzugeben. Stellvertretend sehen wir den schreibenden Thomas von Aquin am Kanzelkorb sitzen, ausgewiesen durch die Sonnenkette. Der „Doctor angelicus“ hält seine Feder einem Zepter gleich, so wie die beiden ihn begleitenden Engel. Und auch der Engel auf dem Baldachin hält zeptergleich ein Instrument der Verkündigung. Das Neue Testament weiß vom Schall der Posaune bei der Auferstehung von den Toten: „Wir werden alle verwandelt werden; und das plötzlich, in einem Augenblick, zur Zeit der Posaune. Denn die Posaune wird erschallen und die Toten werden auferstehen unverweslich“ (1. Kor 15, 51f). Schließlich sind es auch Posaunen, deren Töne beim Jüngsten Gericht zu vernehmen sein werden. Es ist der von Engeln geblasene Schall der Posaunen, der Zeichen am Himmel und auf der Erde auslösen wird, ehe dann die siebte Posaune die unüberbietbare Botschaft anstimmt: „Nun gehören die Reiche der Welt unserem Herrn und seinem Christus, und er wird regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit.“ (Offb 11, 15) Dieses Motiv des Posaune blasenden Engels griff im übrigen auch Albertus Magnus auf seinem Siegel auf. So sind in der Ausstattung der Kanzel die beiden wichtigsten dominikanischen Kirchenlehrer präsent, Thomas für alle ganz offensichtlich, Albertus für die kundigen Dominikaner über eine Gedankenbrücke. Beide sind die geistigen und geistlichen Autoritäten, von denen alle späteren Brüder des Predigerordens lernen sollten, wobei dann keiner ohne das Wirken des Heiligen Geistes von der Kanzel reden sollte. Bei allem menschlichen Bemühen, sollte über dem Kopf des Predigers stets die Taube die Gegenwart des Heiligen Geistes symbolisieren.

