



360-Grad-Panorama-Aufnahme aus dem Zentrum «Southern Plaza» des «Festival Theatre Centres» in Adelaide aus dem Jahr 2007. Rechts der Bildmitte das Festivalzentrum, davor die Stufen hinab zur «Festival Theatre Plaza». Links der Bildmitte das markante Gebäude des Bahnhofs Adelaide. Im Vordergrund hier die die «Southern Plaza» gestaltende «Stadtikonographie» Hajeks, vor dem Bahnhof der «Schlot».

Johannes H. Voigt

## Kunst aus Stuttgart – made in Australia

Otto Herbert Hajek gab dem Festspielplatz  
in Adelaide Sinn und Gestalt



Der Stuttgarter Bildhauer Otto Herbert Hajek suchte in globalen Horizonten die Auseinandersetzung seiner modernen Gegenwart mit historischem und kulturellem Erbe. Hier 1973 im Zentrum seines Werks im australischen Adelaide.

Der Bildhauer Otto Herbert Hajek (1927–2005) hat in keiner anderen Stadt so viele «wegweisende» Spuren hinterlassen als in Stuttgart. Dennoch ist er durch seine Teilnahme an zwei documenta Ausstellungen in Kassel und als Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes (1972–1979) weit über den schwäbischen Raum hinaus bekannt geworden. Seine Arbeiten fanden und finden weiterhin in vielen Ländern große Beachtung. Mit seinen Werken und seiner Lehre an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe war er Wegweiser für eine ganze Generation junger Künstler. Er war von seiner Auffassung und Gestaltung her gesehen «radikal modern» und weltoffen. Ein Künstler hatte seiner Meinung nach stets einen gesellschaftlichen Auftrag mit seinem Werk zu erfüllen. Eine solche Möglichkeit wurde ihm in Australien geboten, als Adelaide, die Hauptstadt Südaustraliens, ihm das Projekt anvertraute, deren Festival Plaza zu gestalten. Die australische Gesellschaft war zu jener Zeit mit dem revolutionären Protest der Aborigines (Ureinwohner) konfrontiert, die eine Wiedergutmachung und Gleichstellung mit der herrschenden weißen Gesellschaft verlangten.

1973 wurden zwei bedeutsame Bauwerke in Australien ihrer kulturellen Bestimmung übergeben. Das eine fand nach einer Phase inneraustralischer Kritik eine weltweite Aufmerksamkeit, das andere,



flexibel in seinen Dimensionen, löste inneraustralisch erst nach seiner Fertigstellung besonders in Südastralien in den Medien Diskussionen aus. Die Rede ist von dem Opernhaus in Sydney und der Festival Plaza in Adelaide. Beide setzten Zeichen in Australiens Umbruchphase. Die australische Gesellschaft «entdeckte» damals die Ursprünge der australischen Kultur bei den Aborigines. Was damals einsetzte, war nichts anderes als ein Bemühen, eine Verbindung zu den Ureinwohnern und ihrer noch lebenden, aber bedrohten Kultur zu finden.

*Die 1970er-Jahre – Herkunft, Gegenwart und Zukunft:  
Australiens gesellschaftliche und kulturelle Revolution*

Anstöße dazu kamen teils von innen, teils von außen. Da brachte der Protest gegen den Vietnamkrieg, in den sich auch Australien hatte hineinziehen lassen, Massen auf die Straße, da öffnete die amerikanische Civil Rights Movement die Augen der Australier auf den inneraustralischen Rassismus, da weckte der Freiheitskampf in Südafrika den Protest der Aborigines. Waren die europäischen Einwanderer etwas anderes als Eroberer, die sich in zwei Jahrhunderten wie Herren im eigenen Land aufführten, in dem die Aborigines nichts zu suchen hätten?! Aber gerade sie, die ersten Australier, waren 40 oder 50.000 Jahre früher gekommen und hatten dem Kontinent ihren Stempel aufgedrückt. Den Europäern standen sie im Wege. Sie galten als Störenfriede, Unerwünschte, Ausgestoßene im eigenen Land.

Australiens kulturelle Wandlung war mehr als eine Reorientierung, sie war eine Revolution, auch eine längst überfällige. Die eingewanderten mehr oder weniger «Weißen» wurden plötzlich gewahr, dass die ins Abseits gedrängten Aborigines Träger einer zig-Jahrtausende alten Kultur waren. Hier fand man Australiens Eigenart, und nicht in seinem über-

mäßigen Beitrag zu den zwei Weltkriegen, der die Gesellschaft «erwachsen» gemacht haben sollte. Der australischen Gesellschaft wurden die Augen zu einer so eigenartigen wie großartigen Kultur, der ältesten und noch lebenden in der Welt, geöffnet. Man erkannte auch, dass deren kulturelle Überlieferung bedroht war. Bis dahin war die Kultur der Aborigines wenig mehr als eine Sache von Wissenschaftlern und Missionaren gewesen. Sie hatte ein schattenhaftes Dasein in Naturkunde-Museen und ihren Sammlungen geführt. Zur «hohen Kunst» gehörten die überlieferten und noch entstehenden Kunstwerke – Malereien und Skulpturen – nicht. Ihr Platz blieb bis Anfang der 1970er-Jahre neben uralten Werkzeugen wie Steinbeilen und Bumerangs bei Schöpfungen der Natur, typisch australischen Tieren und Pflanzen.

Wer Australien in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts besuchte, fand die dortige Kunstwelt von einem Tag zum andern gewandelt. Werke von Aborigines waren über Nacht aus den Naturkunde-Museen verschwunden. Wiederzufinden waren sie in Ausstellungsräumen von Kunstmuseen und -galerien Seite an Seite der «westlichen Kunst». Künstler und Werke der Aborigines wurden aus ihrer Anonymität oder bloßen Stammeskunft herausgerissen. Die Aborigines, Maler und Bildhauer, hatten plötzlich Namen, Geburtsort und ihren individuellen Arbeitsstil. Ausgestellt in Kunstsalen fanden ihre Werke internationale Anerkennung. Auf Ausstellungen in New York erhielten sie die Weihe großer Kunst. Die Kultur der Ureinwohner war in der internationalen Kunstwelt «angekommen».

Die bislang westlich orientierte Kultur Australiens sah sich herausgefordert. Waren es nicht große Bauwerke, die man bisher als Errungenschaft gepriesen hatte, sei es das War Memorial in Canberra



Blick 1973 von oben auf die «Festival-Plaza». Links unten Hajeks «Höcker-Landschaft». Heute leidet der Platz unter Vernachlässigung. Er wurde von der Bevölkerung nie so recht angenommen.

oder der Shrine of Remembrance in Melbourne? Sie imponierten in ihrer Monumentalität, waren sicherlich architektonische Meisterleistungen, waren aber im Kern keine Zeugnisse einer eigenständigen australischen Kultur. Wo gab es ein australisches Werk, an dem eine Verbindung zur Welt der Aborigines erkennbar war? Nach dem Zweiten Weltkrieg richtete sich der Blick auf Sydney, Australiens größte Metropole, dann auf Adelaide, das sich seit 1960 mit seinen alle zwei Jahre stattfindenden Adelaide-Festivals einen über den Kontinent hinausreichenden Ruf als Kulturstadt erwarb. Es waren zwei Europäer, die in diesen Städten den Versuch einer Annäherung ihrer Kunst an die naturverbundene Welt der Australier machten: in Sydney war es der aus Kopenhagen stammende Jörn Utzon, in Adelaide der in Stuttgart lebende Otto Herbert Hajek.

*Inneraustralischer und internationaler Wettbewerb: Hajeks Kunst als Beitrag gesellschaftlicher Selbstverständigung*

In Sydney wurde nach dem Zweiten Weltkrieg ein Opernhaus an prominenter Stelle als kulturelles Zentrum gewünscht, das lange geplant und kritisiert und schließlich gebaut wurde. Die Natur herausfordernd wurde die Oper auf einer Landzunge im Port Jackson errichtet. Ihr Dach ragt riesigen Muschelschalen gleich, wie von vorsintflutlichen Wesen

geschaffen, aus dem Wasser. Bei ihrem langsamen «Herauswachsen» aus dem Meer wurde das Gebäude mit Spott und Hohn überschüttet. Als dann auch die Kosten explodierten, nahm die Kritik der Öffentlichkeit konkrete und verletzende Formen an.

Die Oper in Sydney war noch nicht eingeweiht und die Kritik auf einem Höhepunkt, als auch Adelaide mit einem Großprojekt die australische Kunst- und Kulturwelt aufrüttelte und gleichfalls eine öffentliche, wenn auch weniger laute Diskussion vom Zaune brach. Eine solche, zum Teil verletzende Kontroverse ging seinem Schöpfer, dem in Stuttgart lebenden Otto Herbert Hajek, nicht gegen den Strich. Im Gegenteil, Hajek sah die moderne Kunst notwendigerweise immer auch mit einer öffentlichen Auseinandersetzung verbunden. Seine unkonventionelle Gestaltung der Festival Plaza verlangte geradezu eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft.

Die beiden Projekte – die Oper in Sydney und die Festival Plaza in Adelaide – wurden von den Zeitgenossen und den jeweiligen Protagonisten als Konkurrenzwerke gesehen und gewertet: zeitlich und inhaltlich, nach dem Zweck und nach den Kosten. So heißt es in einem früheren Vergleich: *The (Festival) Centre was completed for \$ 21 million. In comparison, the Sydney Opera House, also completed in 1973, cost \$ 102 million.* (Das (Festival) Centre kostete am Ende 21 Millionen Dollar. Das Opernhaus in Sydney kos-

tete 102 Millionen Dollar.) Beide Künstler, Utzon und Hajek, schufen Werke, in denen das «eigentliche Australien», seine Natur, seine Aborigines, erkennbar sein sollte. Im Gegensatz zu Hajek war Utzon kein Mann vieler Worte, richtiger gesagt: Seine Werkauffassung verlangte nicht die ergänzende Erklärung durch den Künstler und eine Auseinandersetzung über dessen Ziele.

Utzon ging in Sydney seinen Weg, ohne sich viel und lange um die wachsende Kritik in Politik und Öffentlichkeit zu kümmern. Als Besserwisser jedoch begannen, ihm in den Kern seines Werkes hineinzupfuschen, das Opera Theatre in den kleineren Saal zu legen und die Concert Hall in den größeren, und so auch die ausbalancierte Akustik zu missachten, und schließlich noch über die steigenden Kosten zu mäkeln, da warf Utzon den Auftraggebern die Kelle vor die Füße. Er kaufte sich ein einfaches Flugticket zurück nach Kopenhagen. Eine Freikarte zu einer Opernaufführung wollte er von seinen Kritikern nicht geschenkt haben. Sydney erhielt das originellste Opernhaus der Welt, verlor aber seinen Meisterarchitekten. Jörn Utzon hat nie wieder australischen Boden betreten, also auch keinem musikalischen Meisterwerk in dem Opera Theatre oder in der Concert Hall gelauscht.

*Hajek in Adelaide: Eine Begegnung der westlichen Moderne mit der alten Kunst der Aborigines*

Anders als Jörn Utzon ging Otto Herbert Hajek in seiner Kunstauffassung davon aus, dass ein Werk eine gesellschaftliche und politische Auseinander-



*Hajek war diplomatisch begabt und beredt. Hier im Gespräch mit dem englischen Königspaar, den Ehrengästen der Festival-Zentrums-Einweihung.*



*Die Oper am Meer: Sydneys Opernhaus.*

setzung verlangt. Eine sozusagen naive oder spontane Sicht- und Deutungsweise, mit der Betrachter die Oper in Sydney bewerten und «schön» finden können, gab es für Hajek nicht. Mit einfachen Werkstoffen – Metall, Beton und Elementarfarben – schuf er ein Werk, das sich aus der gesellschaftlichen und kulturellen Lage des Landes erklären ließ.

Dafür brauchte Hajek die Unterstützung inner- und außerhalb der engeren australischen Kunst- und Architektenwelt. Er fand sie in jener Umbruchzeit in der australischen Politik. Seine stärkste Stütze in einer interessierten, aber in ihrem Urteil hin und her gerissenen Öffentlichkeit war der Premier (Ministerpräsident) Südaustraliens Don Dunstan. Der relativ junge Dunstan war ein Hoffnungsträger der Labor Party, der die Modernisierung und Reorientierung der australischen Gesellschaft und die Einbeziehung der Aborigines förderte. Dunstan schaute sich in der sich wandelnden Welt um, machte Reisen und besuchte auch Stuttgart, wo er sich von der Kunst Hajeks und ihrem politisch-sozialen Gehalt überzeugen ließ. Was suchte Don Dunstan auf seinen Reisen? Er suchte eine Möglichkeit, in Adelaide einen Platz zu schaffen, auf dem sich die westliche Moderne mit der Jahrtausende alten Kunst der Aborigines treffen konnte. Das wurde kurz gefasst der «ideologische» Hintergrund von Hajeks Konzeption der Festival Plaza in Adelaide. Wie nicht selten in der Kunst gab es daneben ein ganz konkretes Problem, das einem genussreichen Opernbesuch im Wege stand und die Dimension des Werks von Hajek erklärt.

Was Hajek als Ursprung seines Werks nennt, ist bezeichnend für seine Denk- und Gestaltungsweise. Auf meine Frage, was ihn nach Adelaide verschlug, war seine Antwort kurz: ein Schlot. Um den Anblick von Autos auf dem Festplatz Adelaides zu vermeiden, hatten die Stadtväter die Karossen unter die



*Hajeks Werkgruppe «Farbwege» führt den Künstler zur großen geometrischen Form auch im öffentlichen Raum. Der stumpf abgeknickte «Hajek-Winkel» prägt in Gestalt und Dekor auch den Abluft-»Schlot« auf der Plaza in Adelaide.*

Erde verbannt. Dabei hatten sie nicht bedacht, dass sich dort gefährliche und den Operngenuß störende Auspuffgase entwickelten. Diese mussten einen Weg nach oben und draußen finden. Um solchen Fremdeinfluss von den Opern- und Theatersälen fernzuhalten, kam man auf die Idee, einen riesigen Schlot zu bauen, der die so unpassenden wie unerwünschten Gase an die frische Luft beförderte. Was der Gesundheit gut tat, erwies sich jedoch als Dorn im Auge. Der mehrere Meter hohe Schlot nun war ein Fremdkörper im kulturellen Ambiente der Festival Plaza. Um bei den Besuchern des Festplatzes nicht den Gedanken einer Giftschleuder aufkommen zu lassen, gab es nur eine Lösung: dessen kunstvolle Verkleidung, die seine eigentliche Bestimmung verbarg.

Eine «kleine Lösung», die lediglich den Schlot bemantelte, für die die Vertreter Adelaides plädierten, lehnte Hajek ab. Der Schlot müsste ganz natürlich aus seiner Umwelt herausragen, und deshalb komme nur eine große Lösung in Frage. Und das hieß, es musste der ganze umgebende Raum, etwas weniger als ein Hektar, in eine Festival Plaza einbezogen und gestaltet werden. Der Künstler stellte sich damit eine buchstäblich riesenhafte Aufgabe, architektonisch, bildhauerisch und malerisch. Hajek nannte das Werk die größte Skulptur der süd-

lichen Erdhalbkugel. Das gestaltende Grundelement, auf das Hajek zurückgriff, war die Form der Lego-Steine. Das Material, das er einsetzte, war Beton, die Farbgebung für Schlot und die ihn umgebenden Höcker waren Elementarfarben. Es stellen sich Fragen: Wie passte der Werkstoff Beton in die Welt der Aborigines? Nach Hajek war es der im Beton enthaltene Sand des Schlotmantels und der ihn umgebenden Höcker, auf den es ankam; denn durch ihn wurde eine Verbindung zu ihrem Jahrtausende alten Lebensraum hergestellt. Der im Innern des Kontinents liegende Wüstensand war von den Aborigines in den mindestens 40.000 Jahren eines unbrochenen Lebens unzählige Male durchwandert worden. Tausend-, ja millionenfach hatten sie darauf ihre Fußabdrücke hinterlassen. Sie galt es im Beton für die Gegenwart und künftige Zeiten zu konservieren. Es wurde mit einem Unternehmer vereinbart, den für den Beton benötigten Sand aus dem wüstenähnlichen Zentrum des Kontinents heranzufahren.

*Falscher Sand – Zivilisationsmüll statt Botschaften des Unberührten und Ursprünglichen*

Auf einer seiner Reisen nach Adelaide traf Hajek der Schlag, als er eine Handvoll des angefahrenen Wüstensands auf dem Bauplatz durch die Finger rinnen ließ. Er fühlte dabei, dass einige Objekte auf der Hand hängen blieben: Gummistücke wie von einem Ball oder einer Badekappe, eine zerbrochene Anstecknadel, eine Glasscherbe, vermutlich von einer Coca Cola-Flasche, und einige andere Dinge unklarer Herkunft. Sollten die Wüsten im Inneren



*«Platzmal» von Otto Herbert Hajek auf dem ehemaligen Kleinen Schlossplatz in Stuttgart, geschaffen 1969 in einer Aufnahme von 1973.*

*Die Höcker und der «Schlot». Mit seinen unverwechselbaren und weltweit realisierten «Stadtkonographien» wurde Hajek zu einem bedeutenden Wegbereiter moderner Kunst im öffentlichen Raum.*



Australiens schon so stark vom Abfall unserer gegenwärtigen Gesellschaft verseucht worden sein? Der Tourismus-Industrie wäre schon so manches zuzutrauen. Aber Hajek konnte und wollte es nicht glauben, und damit lag er richtig. Er schöpfte Verdacht: Der Sand war möglicherweise gar kein Wüstensand, der im Innern des Kontinents vor dem Einfluss der modernen Welt bewahrt geblieben wäre. Die Wahrheit kam nach intensivem Befragen des Unternehmers und der Lastwagenfahrer ans Licht. Der Sand, so fand er heraus, stammte vom Badestrand, vier Kilometer von der Festival Plaza entfernt.

War seine Absicht, die Fußindrücke der Aborigines zu erhalten, damit in den Wind geschrieben? Von den durch Hajeks Entdeckung ausgelösten internen Diskussionen ist kaum etwas über Adelaides Grenzen hinaus in die Welt gedrungen, auch nichts über die Konsequenzen, die für Hajek zur Echtheitsprobe eines Kunstwerks gehörten. Der angefahrene Sand wurde wieder dorthin gefahren, wo er aufgeladen worden war, und der bereits zu Höckern verarbeitete wurde sang- und klanglos von Pressluftschlämmern zerstückelt, um ihn auf einer Halde von Bauschutt verschwinden und im Laufe der Zeit wieder zu reiner Erde werden zu lassen. Alle mit falschem Sand gemachten Höcker mussten noch einmal geformt werden, und zwar nun mit garantiert echtem Wüstensand, von dem man ohne zu zögern sagen konnte, hierüber seien die Aborigines schon vor vierzigtausend Jahren geschritten, hier

liegen eingebettet und auf Dauer erhalten ihre Fußspuren auf tausendfachen Pfaden! Das wahrzumachen kostete zwar wertvolle Zeit im Wettstreit mit dem Opernbau in Sydney. Doch die Echtheit hatte höchste Priorität. Die rechtzeitige Entdeckung dieses Betrugs und seine unverzügliche Korrektur konnte der Öffentlichkeit zeigen, soweit sie davon erfuhr, dass in der Kunst die Frage der Echtheit eines Werkes eine prinzipielle ist, die Vorrang vor allen anderen Kriterien hat.

Den Aborigines gegenüber sollte das Werk in uneingeschränkter Offenheit ein Zeichen guten Willens setzen und in jener Umbruchszeit ein Beispiel für das Streben nach notwendiger Wiedergutmachung abgeben. Die Stadtväter Adelaides ließen den Sandwechsel ohne erkennbaren Widerstand mit einer Lastwagenkolonne ablaufen. Über inneraustralische Auseinandersetzungen ist über Adelaide hinaus wenig an die Öffentlichkeit gedrungen. Genauer wird nur eine Untersuchung an Ort und Stelle erbringen können. Die «Sand-Affäre» dürfte ganz im Sinne der Kunstauffassung Hajeks abgelaufen sein, wenn sie zu einem öffentlichen Aufschrei und heftigen, für Klarheit sorgenden Debatten geführt hätte. Da sie aber von den Stadtvätern unter den Teppich gekehrt wurde, blieb sie im Bereich eines ganz normalen Missverstehens und büßte so ihren didaktischen Gehalt ein, den Hajek gerne mit seinen Werken verband.

Die Einweihung der Festival Plaza 1973 und mehr noch die Feier zum silbernen Thronjubiläum der

australischen Königin Elisabeth II. im Jahre 1977 waren Höhepunkte von Veranstaltungen auf der von Otto Herbert Hajek gestalteten Festival Plaza in Adelaide. Das Werk war dort und damals in aller Munde, gelobt und kritisiert. Die von Legosteinen inspirierten Höcker auf dem Platz wurden von losen Zungen als Panzersperren böswillig paraphrasiert. Die Fürsprecher des Werkes verloren im Laufe der Zeit an Anhängern und Kraft. Es half nicht, dass Hajek der australischen Königin und ihrem nachdenklich gestimmten Gemahl Prinz Phillip in aller Öffentlichkeit das Werk und seinen tieferen Sinn erläuterte, als das königliche Paar seine von Volkstanzgruppen belebte Festival Plaza besuchte. Im Laufe der Jahre wuchs die Schar der Kritiker. Mit dem Abgang des fortschrittlich denkenden und moderner Kunst aufgeschlossenen Ministerpräsidenten Don Dunstan verlor das Werk seinen stärksten und verständnisvollsten Fürsprecher.

Dennoch bleibt die Frage: Warum büßte das Werk Hajeks in Adelaide im Laufe der Zeit seine wegweisende Kraft ein? Hajek fand bei allem Bemühen keinen direkten Zugang zu den Problemen der in ihren Vorstellungen aufgewählten australischen Gesellschaft. Um es direkt zu sagen: Er war und blieb Außenseiter, was nach seinem Selbst- und Kunstverständnis nicht sein durfte. So fand sein Bestreben, die Aborigines mit symbolischen Formen und ihnen geläufigen Farben zu unterstützen, keinen Widerhall. Aber auch in der urbanen australischen Gesellschaft blieb seine Kunstauffassung unverstanden. Die von ihm gewünschten Diskussionen scheiterten nicht zuletzt an der Sprache. Ein Echo blieb aus. Der weitere «Ausbau» seines Werks im Festspielbereich

Adelaides lief auf eine teilweise und sukzessive Zurückführung auf einen Kernbereich hinaus. Der Schlot blieb «ummantelt» bestehen, auch ein Teil der diesem «zugeordneten» Höcker. Die so größtmäßig reduzierte Form fordert keinen Kritiker mehr heraus. Sie ist fester Bestandteil im Gebäude- und Kulissenensemble der Adelaide Festival Area. Der Schlot, nunmehr eine vorbildliche Einrichtung bei zunehmender Luftverschmutzung, übt seine Aufgabe weiterhin unter dem Deckmantel von Otto Herbert Hajeks farbigem Beton aus. Besucher der Oper während der Festspiele in Adelaide atmen hier eine ebenso saubere Luft wie in der vom Hafenvind umwehten und vom Meerwasser umspülten Oper in Sydney.

#### LITERATUR

Otto Herbert Hajek: Lebensraum Stadt – und Kunst. Stuttgart 1988.

Don Dunstan: Felicia. The Political Memoirs of Don Dunstan. Melbourne 1981.

Chris Grebing: Chancen, Möglichkeiten und Grenzen von Kunst im Unternehmen. Eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der «Kunstumzingelung» von Otto Herbert Hajek an der Sparda Bank in Stuttgart. Tübingen 2010.

Johannes H. Voigt: Australia-Germany. Two Hundred Years of Contacts, Relations and Connections: Mit einem Vorwort von Bundespräsident Richard von Weizsäcker. Bonn 1987. Johannes H. Voigt: Australien. München 2000.

Johannes H. Voigt: Geschichte Australiens und Ozeaniens. Köln, Weimar, Wien 2011.

Deklamieren am Wetzstein. Nach den Entwürfen eines Deutschen wird in Australien eine riesige Kunstlandschaft erbaut, in: Der Spiegel, 10. 1. 1977.

Die Anregung zum Aufsatz kam von Professor Dr. Eckart Olschhausen, in dessen «Nachsemester Akademie» der Universität Stuttgart der Verfasser am 24. 7. 2014 einen Vortrag zu diesem Thema hielt

## Rottweil – zwischen Geschichte und Moderne



dominikanermuseumrottweil  
drei epochen. ein ort.

Tel.: 0741 / 7662 | [www.dominikanermuseum.de](http://www.dominikanermuseum.de)

Stadt  Rottweil  
Die älteste Stadt Baden-Württembergs

Tel.: 0741 / 494-280 | [www.rottwiel.de](http://www.rottwiel.de)