

## Raimund Waibel Museen des Landes: Das Diözesanmuseum Rottenburg

Keine europäische Kunstepoche, der Barock eingeschlossen, war wie die Spätgotik geprägt von einem fast widersprüchlichen Nebeneinander von einfühlsamer Innerlichkeit und krassem, manchmal erschütternd brutalem Realismus. Die Wende vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit um 1500 darf als eine zerrissene Zeit gelten. Die Gesellschaftsformen des Mittelalters – und mit ihr die mittelalterliche Weltanschauung – gingen verloren, der Horizont im Profanen weitete sich, ein neues Weltbild entstand, von dem auch die Theologie nicht verschont bleiben konnte. Der geistige und materielle Umbruch fand auch Niederschlag in der Kunst: In Italien hatten die Künstler die Natur entdeckt, auch den Menschen, seine Natürlichkeit und Individualität, die Niederländer wandten sich nicht nur der äußerst exakten Wiedergabe der Dinge an sich zu, sondern insbesondere auch der Darstellung seelischer Reaktionen, wir würden heute sagen der Psychologie.

Die Umwälzung in der Kunst war von solcher Intensität, ja Radikalität, daß die alten Bildwerke bald nicht mehr nur als religiös inkorrekt, sondern jahrhundertlang als regelrecht unschön, als schlecht und minderwertig galten. Mag der Bildersturm der Reformationszeit noch einem eigentlich revolutionären, ideologischen Impetus entsprungen sein – der Wert der liturgischen Bilder des Mittelalters lag ja ohnehin nicht im Ästhetischen, sondern in ihrer religiösen Aussagekraft –, so läßt sich der massenhafte Verlust mittelalterlicher Kunst zur Zeit des Barock bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein vor allem mit dieser neuen ästhetischen Sicht erklären. Noch 1803 ging der Hochaltar des vom neuen württembergischen Landesherrn säkularisierten Wengenklosters in Ulm, ein Meisterwerk mittelalterlicher Altarkunst, verloren, als er gleichsam als Sperrmüll meistbietend zum Brennholzwert verkauft wurde.



Blick in den Hauptausstellungsraum im Erdgeschoß der ehemaligen Karmeliterklosterkirche.





Mantelteilung des  
hl. Martin, ober-  
deutscher Meister,  
um 1440.

*Am Anfang stand ein begeisterter Sammler:  
der katholische Pfarrer und Kirchenrat Dr. Dursch*

Die Erschütterung der Französischen Revolution und der napoleonischen Ära, der Untergang des Ancien Régime, ließen freilich viele Gebildete auf der Suche nach einer angeblich «guten alten Zeit» auch wieder rückwärts blicken und nicht nur die Geschichte, sondern auch die mittelalterliche Kunst neu entdecken. In der Romantik träumte der preußische Kronprinz und spätere König Friedrich Wilhelm IV. von einer Wiederbelebung des mittelalterlichen Feudalstaats, sammelten die Brüder Grimm Sprachdenkmäler und die Brüder Boisserée romanische und vor allem gotische Kunst. In Württemberg tritt uns ein katholischer Landgeistlicher, später Stadtpfarrer in Rottweil und württembergischer katholischer Kirchenrat, als unermüdlicher Sammler mittelalterlicher Kunst entgegen: Dr. Johann Georg Martin Dursch (1800–1881). Der unermüdlichen Sammlertätigkeit dieser singulären Gestalt, sei-

ner Suche in Pfarrhäusern, auf Dachböden und Rumpelkammern, verdankt die Kunstgeschichte des Landes die Rettung unzähliger, vor allem gotischer Kunstwerke und die Existenz zweier bedeutender Museen: die «Sammlung Dursch» des Württembergischen Landesmuseums in Rottweil und das Diözesanmuseum in Rottenburg.

Dursch war immer wieder gezwungen, Teile seiner Sammlung zu verkaufen, um weitere Kunstwerke zu erwerben. Bereits 1851 hatte König Wilhelm I. seine Skulpturensammlung angekauft, nachdem die Regierung des Schwarzwaldkreises der Stadt Rottweil diese «unnütze», den Grundstock, also das Gemeindevermögen angreifende Ausgabe untersagt hatte, und schenkte sie der Stadt. 1861 war es Bischof Josef von Lipp, ein Freund Durschs aus den Studententagen, der von Dursch 72 Tafelbilder mit Mitteln aus seiner Privatschatulle erwarb und damit die Hauskapelle sowie diverse Privatgemächer im bischöflichen Palais in Rottenburg ausstattete. Das erste Inventar trägt das Datum 1862. Im Laufe der Zeit wechselte



zwar das eine oder andere Werk seinen Standort – der herrliche Gnadenstuhl des Meisters von Meßkirch etwa hing zeitweilig über dem Schreibtisch von Bischof Joannes Baptista Sproll, dem mutigen Nazi-gegner, doch erst heute ist die Sammlung einem breiteren Publikum zugänglich, wenn auch schon in den letzten Jahrzehnten Teile des Kunstschatzes nach Voranmeldung zu besichtigen waren.

Die Tafelbilder der Sammlung Dursch stellen den Grundstock – und unter kunsthistorischen Gesichtspunkten betrachtet ohne Zweifel den bedeutendsten Teil – des heutigen Diözesanmuseums dar. Doch in zwischen war den bischöflichen Beständen noch so manches andere Werk zugewachsen: liturgisches Gerät und Paramente, Schnitzwerke von Heiligenstatuetten bis zum Rokoko-Beichtstuhl, vor allem aber Zeugnisse des Volksfrömmigkeit, etwa Wallfahrtsmedaillen, Rosenkränze, Krippenfiguren und Votivbilder. Dies stellt, für sich betrachtet, ein rechtes Sammelsurium dar. Hinzu kommt, daß im Zuge der Wiederentdeckung der Gotik zur Zeit der Romantik Flügelaltäre oft auseinandergerissen, die Tafeln einzeln verkauft, die Vorder- und Rückseiten der Flügel gar durch Spaltung voneinander getrennt wurden. Wenige Altäre blieben als Ganzes erhalten, die Einzelteile finden sich heute in Museen in aller Welt.

*Bildinhalte liefern roten Faden der Gliederung –  
Zum Auftakt: der heilige Martin teilt seinen Mantel*

Die Ausstellungskonzeption für das 1996 eröffnete Diözesanmuseum stellte den ehemaligen Kustors Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg und seit 1992 dessen Nachfolger Diözesankonservator Wolfgang Urban vor nicht geringe Probleme. Eine Präsentation unter rein kunsthistorischen Gesichtspunkten konnte die Sache eines Bistums nicht sein, sind die Werke doch vor allem auch Zeugnisse des Glaubens und nach wie vor Träger religiöser Botschaft. Doch gerade diese wird heute von immer weniger Menschen verstanden, sogar grundlegende Episoden der Heilsgeschichte sind heute nicht mehr in dem Maße Allgemeingut, wie es bis vor wenigen Jahrzehnten noch der Fall gewesen sein mag. Andererseits drücken sich im Wandel der Motive auch neue theologische Impulse aus, die zum Verständnis der Kunstwerke vermittelt sein wollen. Die Lösung des Problems: «Wie präsentiere ich diese Kunstsammlung?», ähnelt der sprichwörtlichen Quadratur des Kreises.

Doch was den Mathematikern verwehrt bleiben muß, wurde im Diözesanmuseum in Rottenburg auf eine – im Nachhinein betrachtet – ebenso verblüffend einfache wie geniale Art gelöst. Indem die Iko-



*Dreifaltigkeit, sogenannter «Gnadenstuhl», Meister von Meßkirch, um 1540.*

nographie, also die Bildinhalte, mithin der Glaube, in den Vordergrund der Präsentation gerückt wurde, indem die Tafelbilder nach Motiven differenziert wurden – einsetzend mit der Empfängnis der heiligen Anna und damit der Geburt Mariens und über die Heilsgeschichte bis zum Kreuztod Christi sich fortsetzend – konnte man die Tafeln innerhalb der Motivgruppen – etwa der «Verkündigung» oder der «Heimsuchung» – kunsthistorisch chronologisch von der reifen Gotik bis zur Renaissance ordnen. Weil die Motive thematische museale Einheiten bilden, ermöglicht dies zuerst eine ikonographische Betrachtung, aber zugleich auch tiefe Einblicke in Motiv- und Stilwandel und damit in sich wandelnde theologische Auffassungen. Der Heilsgeschichte folgen dann die Heiligen, ihre Viten und Legenden, diesen Andachtsbilder und schließlich die mit ihnen eng verbundenen Zeugnisse der Volksfrömmigkeit.

Diesem klug durchdachten und den Besucher durch das Museum begleitenden Leitgedanken ist – einem konzerteröffnenden Paukenschlag gleich –



eine der großen Kostbarkeiten des Museums vorangestellt. Bereits im Kassenraum vermag der Besucher durch die Glaswände zum eigentlichen Ausstellungsraum ein ihn gleichsam grüßendes, zum Besuch des Museums einladendes Tafelbild des seinen Mantel teilenden heiligen Martin wahrzunehmen.

Die um 1440 entstandene Tafel gilt seit jeher als wertvollstes Bild der Sammlung, wohl weniger in materiellem denn vor allem in ideellem Sinne, ist der Heilige doch der Schutzpatron des Bistums und damit zugleich auch der Kunstsammlung des Rottenburg-Stuttgarter Diözesanmuseums. Aufmerksamen Besuchern wird freilich nicht entgehen, daß sich in dieser Altartafel bereits jener künstlerische Wandel andeutet, der wesentliche Teile der Sammlung prägt. Noch ganz mittelalterlich-gotisch, idealisierend und typisierend mutet die Bildkonzeption an, gleiches gilt für die Gesichter des hl. Martin und des den Mantel in den Wolken haltenden oder dem Heiligen reichenden Christus. Noch bewegen sich die Figuren vor und auf einem nur zurückhaltend gestalteten Hintergrund und Boden. Doch in der Körperhaltung – auch des Pferdes – drücken sich erste Anzeichen einer Hinwendung zu Körperhaftigkeit und natürlicher Bewegung aus, die perspektivische Pforte rechts scheint direkt aus der italienischen Malerei zu stammen, und das merkwürdig fratzenhafte Gesicht des von der Lepra gezeichneten Bettlers kündigt vom Willen des Künstlers, von ihm wahrgenommene Wirklichkeit abzubilden: Er gab unverkennbar die durch das lepröse Aufschwellen von Mund und Nase hervorgerufene «facies leonina», den «Löwenkopf» der Aussätzigen, wider.

Das Gesicht des Bettlers ist ein «eye-catcher», ein Blickfang ersten Ranges. Von ihm gleitet der Blick zum durchgeistigten Antlitz des Heiligen, von jenem zur Christusfigur in den Wolken, und so eingestimmt mag sich der Besucher dann dem ersten »Kabinett« der Ausstellung zuwenden, der zweiten südlichen Seitenkapelle der ehemaligen Karmelitenkirche in Rottenburg. In dieser 1806 profanierten Klosterkirche nämlich ist das Diözesanmuseum eingerichtet. Und nicht weniger als die Ausstellungskonzeption nötigt der jüngst erfolgte Umbau dieser Kirche dem Besucher Aufmerksamkeit ab.

*Im Rokokobau «Regaleinbau»  
für Museum und Bibliothek –  
In den Seitenkapellen Bilder zur Verkündigung*

Die Karmelitenkirche war, nachdem sie nach 1806 zunächst als Kaserne, die Kirche gar als Pferdestall genutzt worden war, zur Aufnahme von Wohnungen für die Domherren des damals aus Ellwangen

nach Rottenburg verlegten Generalvikariats bestimmt worden. Zwischendecken wurden eingezogen, die Gewölbe der Seitenkapellen ausgebrochen, Wohn- und Büroräume eingebaut, der Chor durch eine Mauer abgetrennt und als Hauskapelle für das in den Konventsgebäuden untergebrachte Priesterseminar genutzt. Diesem Zweck dient der ehemalige Chor übrigens noch heute. Im eigentlichen Kirchenschiff jedoch gingen mit dem modernen Umbau seit 1991 gewaltige Veränderungen vor sich. Der Stuttgarter Architekt Eckehard Janofske konzipierte in dem inzwischen von den Zwischengeschoßen befreiten Kirchenraum einen Einbau, der sowohl das Diözesanmuseum wie die große Diözesanbibliothek aufnahm. Freilich will dem unvoreingenommenen Betrachter die von Architektenseite vorgebrachte



*Stifterbild Ritter Georg von Ehingen aus dem  
«Kilchberger Altar», um 1480.*



Verkündigung an Maria, Außenseiten zweier Altarflügel, bayerisch-alpenländisch, um 1510.



intellektuelle Umschreibung des Einbaus als eines «Hauses im Haus» eher als Ausdruck jener heute offenbar notwendigen zwanghaften Paraphrasierung architektonischer Lösungen erscheinen. Treffender, doch keineswegs abwertend gemeint, erscheint da die Bezeichnung «geschlossenes Betonregal» – so Diözesankonservator Wolfgang Urban –, das man in den Kirchenraum gestellt habe.

Wie dem auch sei, der Einbau, ein enormes Gehäuse aus Beton, Stahl, Glas und Lochblech, wirkt überzeugend und durchaus angemessen. Der Vorwurf, die Karmelitenkirche sei damit modern verunstaltet worden, dürfte nicht nur an der Geschichte dieses 1747 errichteten Rokoko-Sakralbaus vorbeigehen, sondern auch an der Tatsache, daß der Einbau in funktionaler Hinsicht für Bibliothek und Museum außerordentlich günstige Vorausset-

zungen hinsichtlich Lichtverhältnissen und Raumgestaltung bietet.

Deutlich wird dies nicht zuletzt in den Seitenkapellen der Südwand, womit wir zum ikonographischen Rundgang zurückkehren. Dort finden sich unter anderen Meisterwerken vier Tafeln eines Verkündigungsaltars aus der Zeit um 1480 aus Kilchberg bei Tübingen. Die Tafeln sind überlebensgroß, sie waren also für eine Betrachtung aus einer gewissen Distanz geschaffen, sie brauchen Raum. Solche gotischen Flügelaltäre standen ja einst nicht versteckt in kleinen Andachtsnischen, sondern waren als Mittelpunkt großer Kirchenräume gedacht. Die Seitenkapellen gewähren nun den Raum, den diese Kunstwerke benötigen. Die Höhe der Kapellen bringt die Bildwerke zur Geltung, ein Zurücktreten in das ehemalige Kirchenschiff gewährt dem Besu-





Anbetung der Könige, oberrheinisch, um 1490.

cher die gewünschte Distanz. Zugleich aber profitieren die Bilder durch ihre Präsentation in einem zwar profanierten, doch noch unverkennbar sakralen Raum. Sie wirken weit weniger als in einem herkömmlichen Museumsbau zweckentfremdet; ein Umstand, der die Vermittlung der ikonographischen Aussage ganz wesentlich erleichtert.

Ein Vergleich mit weiteren Verkündigungsszenen in dieser und der folgenden Seitenkapelle verdeutlicht sowohl die Einheit des Motivs wie Wandlungen im Stilempfinden und Nuancen der theologischen Aussage. Tradiert werden etwa der weisende Gestus des Erzengels, die sich Maria nähernde Taube des Heiligen Geistes, aber auch als sprechende Hinweise gemeinte Symbole wie eine Vase mit einer oder mehreren Lilien, ein Regalbrett mit einem Salbgefäß, Medizinfläschchen und einem Kerzenständer zur Verdeutlichung der Mission Christi als Heils-, als Heilungsbringer und als Licht der Welt, dessen Kreuztod, Einbalsamierung, Begräbnis und Auferstehung aber bereits feststehen. Uns erscheint Maria teils in mittelalterlicher Manier noch demütig erschreckt, so doch auch auf einem – um 1480 wohl in Tirol – entstandenen Altarbild als sich zwar ergeben, aber auch freudig, ja fast wissend dem Engel zu-

wendend. Gerade diese Tafeln, für die Rogier van der Weyden als Vorbild angenommen wird, bergen eine Fülle von bildhaft-symbolischen Anspielungen. So einen Vogelkäfig, in dem ein Fasan und ein Eichelhäher als Sinnbilder des Hochmuts, der Eitelkeit und der Begehrlichkeit gefangen sind, auf dem aber ein Sittich (oder Papagei) sitzt, von dem Konrad von Würzburg (†1287) berichtete, sein Gefieder werde nie naß; mithin ein Hinweis auf die Unbeflecktheit Mariens und damit die Möglichkeit, durch den Glauben frei zu werden, die Verheißung des ewigen Lebens.

Ohnehin ist auffallend, wie breit das Spektrum der theologischen Aussagemöglichkeiten in jener Umbruchszeit ist, trotz der Tradition der Bildersprache und der Symbolik. Da erscheint die Verkündigungsszene auf einer Tafel noch ganz herkömmlich in einen sakralen Raum gesetzt, auf einer anderen unter einem Zelt – sicher als Anspielung auf Maria als das «gezelt», in das der Herr einkehren wird – in einem Garten, wie aus Grasnarbe und Plattenbelag deutlich wird, dem *hortus conclusus*, aus dem Hohenlied des Salomo im Alten Testament; freilich aber noch vor einem herkömmlichen Goldhintergrund, ohne den die Renaissance ankündigenden Ausblick



in die Landschaft. Diese wird dann sichtbar im Blick durch die Fenster zweier sich nun in einem bürgerlichen Wohnraum abspielenden Verkündigungsszenen; das Heilsgeschehen wird in den Alltag des spätmittelalterlichen Menschen hereingenommen.

*Neues Element: Blick für die Natur –  
Weitere Raumgruppen bis hin zur Passion Jesu*

Nur vorsichtig haben die Künstler es gewagt, die heiligen Personen in ein irdisches Ambiente zu integrieren, sie im künstlerischen Sinne der geistigen Welt zu entrücken, zu verweltlichen. Doch führt eine gerade Linie von jenem durch ein Fenster zu erhaschenden Blick auf die (Um-)Welt über die vor eine kulissenhafte Landschaft gesetzten Golgatha-Darstellungen schließlich zum Einfügen des Heilsgeschehens in eine nicht selten malerisch-phantastische Welt, wie dies ansatzweise, aber aufgrund der Liebe zum Detail ganz besonders eindrucksvoll in einer Anbetung der Heiligen Drei Könige von der Hand eines oberrheinischen Meisters um 1490 erkennbar wird. Ganz realitätsnah erscheinen da die Maserung und Rinde der frisch geschlagenen Birkenstämme, die das Dach des ruinösen Stalles zu Bethlehem tragen. Das Gesicht wenigstens eines der drei Könige scheint porträthafte Züge zu tragen, und in der Ferne erkennen wir nicht nur eine romanische Kirche, sondern auch eine Windmühle auf einem phantastisch überhängenden Felsen. Mit der Entdeckung der Natur fällt die Entdeckung der Technik zusammen.

Auch in den Tafeln des erwähnten Kilchberger Altars kann der aufmerksame Besucher leicht jenen sowohl stilistischen, also künstlerischen, wie theologischen Umschwung erkennen: Frappieren die Gesichter der beiden weiblichen Heiligen Barbara und Margaretha noch durch fast identische porzellanmaskenhafte, eben jene weibliche Heilige in der Gotik charakterisierende liebliche, eine höhere Welt meinende Gesichter, so sind jene des heiligen Johannes des Täufers und des heiligen Georg eindeutig individualisiert. Und wenn nicht alles täuscht, so zeigt das Antlitz des heiligen Georg, jenes auf der Tafel strahlend-schönen jungen Ritters, die nämlich, allenfalls etwas jugendlicheren Züge wie das Antlitz des vor ihm knienden Stifters des Altars: Georg von Ehingen († 1508)!

Sehr Verwandtes läßt sich unmittelbar daneben in der *Abweisung Joachims aus dem Tempel* von einem Marienleben aus Dietenheim an der Iller (1456) entdecken. Der Tempel ist zwar stilisierte Architektur pur, der Gestus wirkt noch gotisch steif, doch tauchen erste portraithafte Züge zutage, und zwar be-



*Abweisung Joachims im Tempel, Meister der Dietenheimer Marien Tafeln, Altartafel aus Dietenheim/Iller, Ulm, um 1460.*

zeichnenderweise bei einer untergeordneten, zuschauenden Person mit gelbem spitzem Hut, in dem der Künstler vermutet wird, ist in den Kragen seines Gewandes doch die Jahreszahl «MCCCCLVI» gestickt, also 1456. Und dennoch kommen in den Figuren – und dies ist etwas völlig Neues, aus dem flämisch-niederländischen Kunstkreis nach Süddeutschland Drängendes – emotionale, seelische Reaktionen zum Ausdruck, wie etwa im harten, aber eigentlich emotionslosen Gesicht des Hohepriesters oder in der zusammenzuckenden Melancholie des ob der Schmach, nach 20 Ehejahren kinderlos Gebliebener vom Gottesdienst nun ausgeschlossen zu werden, unzweifelhaft gekränkten heiligen Joachim.

Ähnliche Entwicklungen findet der Besucher in der den Verkündigungsszenen folgenden Motiveinheit der «Heimsuchung»; von jener alpenländischen Tafel, auf der die heilige Elisabeth vor einem Goldhimmel den Fortschritt der Schwangerschaft Mariens durch das Betasten ihrer Brüste prüft – einzigartig, aber noch völlig symbolhaft, realitätsfern, ist dabei das Erscheinen der beiden noch ungeborenen Kinder, des heiligen Johannes und Christi in Strahlenkränzen auf den Bäuchen der Frauen –, bis hin zu jener herrlichen Arbeit des Hans Süß von Kulmbach um 1519/20, eines Schülers oder Mitarbeiters von Albrecht Dürer: die heilige Elisabeth vor einer und zugleich doch integriert in eine Alpenlandschaft. Eine Arbeit, die engste Beziehungen nach Italien verrät. Und gerade in dem Spannungsfeld zwischen den Niederlanden und Italien ist die süddeutsche Kunst um 1500 ja angesiedelt.



Nach «Verkündigung» und «Heimsuchung» stehen folgerichtig die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, gefolgt vom Leben Jesu bis schließlich zum Kreuztod Christi – dieser repräsentiert in drei überlebensgroßen Golgathakreuzen der späten Renaissance (um 1610) an der modernen, das Kirchenschiff heute zum Chor schließenden Ostwand. Die Figuren Christi und der Schächer sind freilich etwas schwerfällige, fleischig-körperhafte, sich deutlich von der tiefsinnigen Eleganz der Spätgotik abhebende Skulpturen. Den Schlußakkord bilden zwei sogenannte «Grabchristi», lebensgroße hölzerne Repräsentationen des Erlösers, wie sie in mittelalterlichen Mysterienspielen am messesfreien Karfreitag in «Heilige Gräber» in den Kirchen – ein solches hat sich beispielsweise noch in der Krypta der ehemaligen Klosterkirche in Denkendorf erhalten – gelegt wurden.

Darstellungen vom Lebenswirken Jesu sind um 1500 recht selten. Es ist somit wenig verwunderlich, daß sie im Rottenburger Diözesanmuseum kaum – eine Ausnahme bildet etwa eine Auferweckung des Lazarus – vertreten sind. Allerdings ist auffallend, daß die andererseits in jener Zeit häufig und zwar mit aller Drastik dargestellte Passion, abgesehen von der Kreuzigung, ebenfalls selten ist. Es scheint, als habe der Sammler Dursch bei aller Kunstsinnigkeit und sicherem Erkennen guter Werke auch nach persönli-

chem Geschmack gesammelt. Die Deutlichkeit des brutalen Geschehens, wie sie spätgotische Künstler immer wieder abgebildet haben, einschließlich der obszönen Gesten der Henker und Foltersknechte, mag vielleicht seiner persönlichen, auch theologischen Sicht nicht entsprochen haben.

*In Vitrinen: Liturgische Geräte und Gewänder – Romanische Bronzekruzifixe von Weltrang*

Am Ende des Lebensweges Jesu angelangt, nutzte Diözesankonservator Wolfgang Urban die ikonographische Zäsur für ein Zwischenspiel. In einer großdimensionierten, besonders gesicherten Glasvitrine, einer Art gläsernem Tresor, vor der Ostwand des Kirchenschiffs sind kostbare Raritäten besonderer Art aufbewahrt: liturgische Geräte, darunter zwei barocke Meßkännchen, ein herrlicher Meßkelch von 1591 mit ziselierten Darstellungen des Manna-Wunders in der Wüste und des letzten Abendmahls über dem Wappen des Stifters Octavian Secundus Fugger sowie eine Monstranz, geschaffen um 1400.

Echte Raritäten von Weltrang stellen die beiden romanischen Bronzekruzifixe aus Wolpertswende (um 1150) und Amrichshausen (um 1130) dar, letzteres gehört zu den zehn bedeutendsten Bronzekruzifixen der Welt. Beide Arbeiten sind Dauerleihgaben der Kirchengemeinden an das Diözesanmuseum. Das auf den ersten Blick etwas unscheinbare Reliquar daneben stellt gleichwohl ebenfalls eine – nun kirchengeschichtliche – Sensation dar: Das Bleikästchen aus Ellwangen ist wohl das Gründungsreliquar des alamannischen Klosters, wie Wolfgang Urban nachzuweisen in der Lage zu sein glaubt, und wäre damit auf das Jahr 764 zu datieren.

Freilich wirken diese Schätze im Glastresor nach der Pracht der spätgotischen Malerei erst auf den zweiten oder dritten Blick. Eine hervorgehobene Präsentation etwa des Kruzifixes aus Amrichshausen, unterstützt durch gesonderte Aufstellung und spezielle Lichtführung, wäre sicherlich wünschenswert gewesen, doch dem stand wohl vor allem die Sicherung gegen Diebstahl im Wege. So führen denn diese Kunstschätze in der Regel ein eher weniger beachtetes Dasein, abgesehen von ihrer Wahrnehmung bei Museumsführungen. Auch die herrliche Ziselierung des Fuggerschen Meßkelchs bleibt aufgrund der Spiegelungen des Goldes dem Besucher verschlossen; es wäre schön, wenn ein gutes Foto – und ein Spiegel für die Rückseite – diese Arbeit dem Besucher nachdrücklich vor Augen führen könnten. Auch die dicht dabei ausgestellten liturgischen Gewänder, die Paramente, führen etwas ein Schattendasein. Obgleich ein erklärender Text ihre Einmaligkeit hervorhebt, ist der



*Kruzifix von Amrichshausen (Detail), Bronze feuervergoldet, um 1130.*





Martyrium des hl. Sebastian, Meister des Quirinus-Altars von Wimpfen um 1500. Die Tafeln stammen von einem Altar im ehemaligen geistlichen Ritterstift Wimpfen im Tal.

Laie mit der kunsthistorischen Bewertung von Paramenten in aller Regel heillos überfordert, nicht zuletzt, da ihm oft Vergleichsmöglichkeiten fehlen.

*Nordseite und Kirchenschiff:  
Heilige gemalt und geschnitzt*

Die Malerei aus dem Themenkreis «Leben Christi» stellt etwa die Hälfte der aus der Sammlung Dürsch auf uns gekommenen Tafeln dar und ist in den südlichen Seitenkapellen der Karmelitenkirche ausgestellt. Die Nordseite und das Kirchenschiff, das durch hohe, unpräzisierte weiße, teils längs zur Kirchenachse, teils quer dazu gestellte und eine Art offene Kabinette ausformende Stellwände unterteilt ist, nehmen die den biblischen und folgend den nachchristlichen Heiligen gewidmeten ikonographischen Einheiten auf.

Die nordöstliche Seitenkapelle ist ganz dem Leben der Gottesmutter Maria gewidmet, darunter

eine mit reichstem Goldbrokat, edelsteinbesetzten Kronen und pausbäckigen musizierenden Engeln schon fast barock anmutende prunkvolle Marienkrönung (oberdeutsch oder Nordschweiz, um 1520); eine weitere birgt allein fünf Tafeln mit Heiligenbildern von der Hand des berühmten, aber namentlich nicht bekannten Meisters des Quirinus-Altars in Wimpfen, in dem man schon den jungen Dürer sehen wollte. Die letzte Kapelle ist schließlich mit späteren, vor allem barocken Arbeiten bestückt, darunter einem «Guten Hirten» und einer – eine ikonographische Rarität! – Darstellung Mariens als «Gute Hirtin» von Joseph Wannemacher, jenem genialen Künstler, der auch in dem berühmten Bibliothekssaal des Klosters St. Gallen tätig war.

Im Rahmen der Heiligenbilder kommen nun vermehrt auch Holzplastiken zur Geltung: etwa die für die süddeutsche Kunstgeschichte wichtigen drei Holzfiguren der heiligen Barbara, des heiligen Mar-



tin und des heiligen Bischofs Theodul von Sitten, Frühwerke des später die Ulmer Altarproduktion beherrschenden Niklaus Weckmann, oder jenes anrührende Holzrelieffragment eines Brigida-Altars aus Neukirch bei Rottweil. Neun, wohl die Heilige als Fürbitterin anrufende Figuren führen dem Betrachter das Elend frühneuzeitlicher Siecher vor Augen: Männer, die am Kopf verletzt sind, an Krücken gehen oder den Arm in der Schlinge tragen, gleich zwei Aussätzige, also Leprakranke, mit den typischen Räschen, mit denen sie ihre Mitmenschen zu warnen hatten, schließlich ein Blinder, der von einem Knaben an einem langen Stock geführt wird, und ein «Fallsüchtiger», ein Besessener, mit einem Kreuz in der Hand und einer von einer Teufelsausreibung zeugenden Stola um den Hals. Eine Wöchnerin mit Säugling steht für die Kindsbettnöte, eine zweite Frau vielleicht für die Taubheit.

Kennzeichnend und unter kulturhistorischen Gesichtspunkten höchst interessant ist die Tatsache, daß alle Kranken zwar einen traurigen, vor allem aber einen demütigen, einen im eigentlichen Sinne «gottergebenen» Gesichtsausdruck tragen. Ein Auflehnen gegen das gottgewollte Schicksal, gegen die von Gott gebene Stellung in der Welt, sollte nicht Sache des mittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Menschen sein, und war es in aller Regel auch nicht.

*Erklärende Texte ermöglichen eigenen Rundgang – Andachtsbilder von ungemein zarter Innigkeit*

Ein aufmerksames, forschendes und reflektierendes Betrachten der Kunst im Diözesanmuseum Rottenburg vermag also auch tiefere historische Einsichten zu vermitteln. Die den Kunstwerken beigeordneten erklärenden Tafeln müssen sich allerdings notgedrungen auf das Wesentlichste beschränken, obgleich sie im Vergleich zu anderen Museen erfreulich ausführlich sind, dazu prägnant formuliert. Anhand dieser Texte ist ein individueller, selbst gestalteter Rundgang durchaus möglich und gewinnbringend, doch lassen bei vielen Werken weiterführende, tiefer eindringende Erläuterungen eine im allgemeinen unbekannte historische Welt entdecken, wie nicht zuletzt anlässlich einer Führung durch den Diözesankonservator deutlich wird, der übrigens ganz im Sinne barocker Sinnesfreude der Meinung ist, man solle die Werke nicht nur verstehen wollen, sondern sich auch an ihnen erfreuen. Prodesse *et* delectare also!

Die Masse und Qualität der spätmittelalterlichen Kunstwerke im Diözesanmuseum ist schlicht überwältigend, ein wiederholter Besuch daher nicht nur empfehlenswert, sondern wichtige Voraussetzung, sich in die Werke einzufühlen. Gerade das Einfühlen in ein Werk, sich mitfühlend mit dem Dargestellten zu verinnerlichen, war und ist ein wichtiges Merk-



*Brigida-Altar (Fragment) aus Neukirch bei Rottweil, Holzrelief um 1520. Die heilige Brigida von Kildare wird als Thaumaturga (Wunderwirkende) verehrt. Abgebildet sind Menschen mit unterschiedlichen Gebrechen und Gebresten.*





Zwei Johannesfiguren. Die Figur rechts verkörpert deutlich den Umschlag zum sogenannten «eckigen» oder «harten Stil». Sie wird allgemein in die Nähe des Hans Multscher (um 1400–1467) gerückt. Die dichten Folgen von «Schlüsselfalten und die Röhrenfalten» an den herabhängenden Gewandteilen der linken Figur sind markante Merkmale des sogenannten «weichen» oder «internationalen Stils», der in der Zeit von 1380–1420 in Mitteleuropa kennzeichnend war.

mal der sogenannten Andachtsbilder, wie sie nach 1300 vor allem in mystisch beeinflussten Frauenklöstern entstanden. Dazu gehören so geläufige Motive wie die Beweinung Christi, die Pietà, Christus an der Geißelsäule, aber auch Mariä Ohnmacht, die Darstellung der vor dem Kreuz in Ohnmacht sinkenden Gottesmutter. Diese Darstellungen, teils gemalt, teils in Holz, wollen den Betrachter emotional ansprechen, ihn anregen, sich mit all seinen Sinnen vor allem in die Passion zu versenken, um durch *compassio*, durch Mitleiden, sich dem Heil zu nähern.

Im Feld der Andachtsbilder sind Werke von ungemain zarter Innigkeit entstanden. Sicher ist es kein Zufall, daß gerade in den Frauenklöstern das Leid der Mutter ob dem gemarterten Sohn so sehr in den Vordergrund gestellt wurde, wie dies besonders anschaulich wird in jener «Mariä Ohnmacht», einer Holzplastik um 1420 aus Uttenweiler bei Saulgau. Die Figuren sind geprägt von einer sowohl körperlichen Verletzlichkeit, man beachte die zerbrechlichen, überlängten Körper der beiden Frauen und des Johannes wie auch der körperlich kleineren (!)

Gottesmutter mit einer ganz schmalen Taille, deren zarte Arme und Hände kraftlos und biegsam weich herunterhängen, wie einer geistigen Verletztheit, die sich vor allem in den Gesichtern widerspiegelt.

*Auf der Empore Zeugnisse der Volksfrömmigkeit – Pestkreuze, Rosenkränze und Wallfahrtsmedaillen*

Die Plastik gehört zum Anrührendsten, was das Rotenburger Diözesanmuseum zu bieten hat, und sie hat zurecht einen Sonderplatz erhalten auf der Empore, die vor allem Zeugnissen der Volksfrömmigkeit gewidmet ist, zu denen die Andachtsbilder als Frühform sicherlich zu zählen sind. Allerdings ist das Motiv der Ohnmacht Mariens in der Kunst denn doch nicht so selten, wie der entsprechende Text vielleicht suggerieren könnte. Vor allem in der Malerei, in Gogatha-Darstellungen, erscheint es häufiger; man denke an den Isenheimer Altar oder auch an jene süddeutsche, vielleicht seeschwäbische Kreuzigung um 1440, entstanden unter niederländischem Einfluß, die im Diözesanmuseum selbst zu sehen ist.



Mariä Ohnmacht, Uttenweiler (Dekanat Saulgau), um 1420. Das seltene Motiv der Maria als Ausdruck des Mitleidens der Gottesmutter unter dem Kreuz geht auf Visionen der hl. Brigitta von Schweden (+1373) zurück.





Johann Hermann (1749–1807), *Flucht nach Ägypten, Szene aus einer Papierkrippe*, Rottenburg 1793–1801.

Nicht anrührend, sondern erschreckend, ja abstoßend, und doch zum einführenden Mitleiden auf-fordernd – und somit ein Andachtsbild im weiteren Sinne – sind die nach der großen Pest von 1348/49 erstmals auftretenden und dann bis in die Zeit des Barocks hinein immer wieder entstehenden sogenannten Pestkreuze: das drastischst überzeichnete Leiden am Kreuz, die Haut oftmals fahlgelb, Fetzen aus dem Fleisch gerissen, unter dem die Knochen sichtbar werden, der Körper im Schmerz bizarr verzerrt.

Den Gang auf die Empore sollte der Besucher trotz der wahrhaft überwältigenden Vielfalt und erschöpfenden Fülle der Malerei im Erdgeschoß auf keinen Fall versäumen. Auf dieser räumlich zweiten und unter ikonographischen Gesichtspunkten dritten Ebene des Museums ist erneut jener sowohl theologische wie künstlerische Wandel am Ende der Gotik thematisiert. Sehr didaktisch, aber auch sehr geschickt aufgestellt, nicht die hehren Kunstwerke an sich, sondern das in ihnen zum Ausdruck kommende Menschenbild, stehen nebeneinander je ein heiliger Johannes um 1420 und um 1435, letzterer von Hans Multscher. Ist der erste ein Zeugnis des «weichen Stils» mit glückseligem, erdabgehobenem Gesichtsausdruck, fernab jener Individualisierung oder Subjektivierung, ist der Johannes des Hans Multscher geprägt von Realismus: vom Gesicht, in dem sich unzweifelhaft menschliche Emotionen widerspiegeln, bis zum Wurf der mit einer Hand im Augenblick des seelischen Schmerzes gerafften Knitterfalten; welch eine in kürzester Zeit verlaufende Umwälzung im Menschenbild des Mittelalters!



Bursa-Reliquiar aus Ennabeuren, Anfang 7. Jahrhundert.

Es würde zu weit führen, wollte man an dieser Stelle auch die unzähligen von einer tiefen Volksfrömmigkeit kündenden Devotionalien, Krippenfiguren, Rosenkränze, Heiligenbilder und Heiligenbüsten, Backmodel und Mehlstempel mit religiösen Motiven, Kreuze und Kreuzamulette, Ex Voto und Wallfahrtsmedaillen, wie sie der Barock unter dem Einfluß der Gegenreformation so vielfältig hervorgebracht hat, aber auch Möbel wie jenen süddeutschen Rokoko-Beichtstuhl mit einem heiteren floralen «Gesprenge», Revue passieren lassen. Es sei aber doch hingewiesen auf die Figuren einer Papierkrippe von 1792, die noch einzeln gemalt, dann ausgeschnitten und koloriert wurden; es sind noch keine vorgedruckten Ausschneidefiguren. Hingewiesen sei auch auf die einmalige Rottenburger Krippenszene der Hochzeit von Kana aus der nämlichen Epoche, in der wohl schon in der Zeit der Revolutionskriege ein biblisches Geschehen – nicht ganz textgetreu – in ein höfisches Ambiente mit livrierten Dienern und reich gekleideten Hochzeitsgästen an einer prächtigen Tafel gestellt wurde. Die aus einer eigenartigen Teigmasse geformte Kröte freilich, die einst Schwangeren für eine glückliche Schwangerschaft auf den Bauch gebunden wurde, zeugt vom manchmal fließenden Übergang zwischen Volksfrömmigkeit und Aberglauben.

*Schatzkammer im Untergeschoß des Diözesanmuseums: Monstranzen, Meßgeräte und Ennabeurer Reliquiar*

Als wäre der Glanzlichter noch nicht genug, lädt das Diözesanmuseum den Besucher schließlich noch in



das Untergeschoß, wo in einem kryptenartigen, doch neuen, modern tonnengewölbten Raum sich die «Schatzkammer» des Museums befindet. Der Prunk, im Einzelfalle vielleicht auch das zuweilen protzige Gehabe der ausgestellten Monstranzen, Kelche und anderer Meßgeräte wird vielleicht nicht jeden Besucher ästhetisch zu befriedigen vermögen. Dies hat die Rottenburger Sammlung mit so manch anderer Schatzkammer oder «trésor» französischer Kathedralen gemein. Doch ein Zeugnis des frühen Christentums in Südwestdeutschland – Diözesankonservator Wolfgang Urban wirft dabei die Frage auf, ob es nicht vielleicht das älteste Zeugnis überhaupt sein könnte –, auf eine Stele mitten in den Raum gestellt, rechtfertigt für sich alleine bereits die Fahrt nach Rottenburg. Die Rede ist von dem sogenannten «Ennabeurer Bursa-Reliquiar», einem Holzkästchen, mit vergoldetem Kupferblech bezogen, das wohl einst von frühen Missionaren, vielleicht sogar von einem iroschottischen Mönch auf seiner Wanderung im frühen 7. Jahrhundert von Ansiedlung zu Ansiedlung um den Hals getragen wurde. Die Motive der Verzierungen des Reliquiars bergen noch so manches Geheimnis, manches erscheint keltisch, teils scheinen antike Münzen nachgebildet worden zu sein, andere sehen darin Abdrücke von alamannischen Fibeln. Eindeutig jedoch ist das Thema der Reliquiar-Vorderseite: Ein Reiter mit Nimbus und einem Kreuz über der Schulter reitet

über eine Schlange hinweg. Es ist dies die Darstellung des siegreichen Glaubens. Die mannhaften Germanen taten sich nämlich zunächst oftmals schwer mit der Vorstellung eines hingerichteten Erlösers.

Auffallend kontrastiv wirkt angesichts dieser ganz und gar nicht asketischen Fülle aus Gold, Silber und Edelsteinen der Inhalt einer immensen Glasvitrine direkt vor dem Eingang zur «Schatzkammer», deren Bedeutung in der «Außergewöhnlichkeit des Gewöhnlichen» liegt: Mehrere Dutzend gewöhnlicher Gebrauchsgläser vom 2. bis zum 19. Jahrhundert – vom römischen bis zum halbindustriellen Glas, vom Urinschau- bis zum Bierglas – wie sie sich kaum je erhalten haben, eben weil sie tagtäglich im Gebrauch waren. Ihre außergewöhnliche Erhaltung verdanken sie der Tatsache, daß sie als Reliquienbehälter zweckentfremdet, meist in Altären eingemauert waren. Teilweise sind diese Gläser weltweite Unikate, letzte Vertreter einst massenhaft verbreiteter Produkte, und damit entsprechend wertvoll, wie jenes breitlippige sanftgrüne Glas mit Fadenauflage des 13. Jahrhunderts – eine «Blaue Mauritius» aus Glas –, das bereits vor Jahren bei der Ausleihe zu einer Ausstellung mit einer sechsstelligen Summe zu versichern war.

Objekte aus dem Diözesanmuseum Rottenburg sind international gefragt. Kaum einmal sind wirklich alle Exponate zu besichtigen, meist ist irgendeine Tafel, eine Skulptur oder eben auch ein Glas auf



*Reliquiengläser.  
Ausschnitt aus der  
Sammlung und  
ihrer Präsentation.*





Meister des Rottweiler Altars von 1440. Martyrium des Achatius und der zehntausend armenischen Märtyrer.

einer bedeutenden Geschichts- oder Kunstausstellung. Den internationalen Rang des Museums unterstreicht auch die Tatsache, daß oftmals die Brüder und Schwestern eines ausgestellten Tafelbildes, die anderen Flügel und Flügelteile, sich auf Museen in aller Welt aufgeteilt finden. Von der Öffentlichkeit mehr als ein Jahrhundert lang kaum beachtet, hat sich in Rottenburg eine Sammlung erhalten, die den Vergleich mit großen Museen in aller Welt nicht zu scheuen braucht. Die ausgestellte Kunst ist zwar eine regionale, nämlich schwäbische im weiteren Sinne, doch die Bedeutung des Diözesanmuseums weist über diesen engen regionalen Rahmen weit hinaus. Dem wird eine seinesgleichen suchende Art der Präsentation gerecht, die beide Komponenten der bildhaften Existenz – die historische Bildaussage, die Ikonographie und den künstlerischen Ausdruck – zu verbinden weiß.

Im Rahmen unserer Ausstellungs- und Museums-sonderfahrten planen wir 1999 einen **Besuch des Diözesanmuseums in Rottenburg**. Bitte beachten Sie die Ankündigungen in der *Schwäbischen Heimat* sowie unser Sonderprogramm, das an eingetragene Interessenten automatisch verschickt wird.

## Diözesanmuseum Rottenburg

### Öffnungszeiten:

Di, Mi, Fr 14–17; Do 14–17.30;  
Sa 10–13, 14–17; So 11–17 Uhr  
vormittags nach Vereinbarung  
Montag geschlossen

### Eintritt:

Erwachsene 4,- DM;  
ermäßigt (Schüler, Studenten,  
Rentner) 3,- DM;  
Familien (2 Erwachsenen,  
1 und mehr Kinder) 5,- DM;  
Führungen (nach Vereinbarung) 50,- DM  
(gültig ist der Aushang an der Kasse)

### Adresse:

Karmeliterstraße 9  
72108 Rottenburg;  
Tel.: 07472/922180  
Fax: 07472/922189