

## Rezension

Nicolaj van der Meulen:

# **Ikonische [kunstwissenschaftliche?] Hypertrophie Bild- und Affekthaushalt im spätbarocken Sakralraum [Klosterkirche Zwiefalten]**

in:

Movens Bild – Zwischen Evidenz und Affekt (Hg. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies), München 2008, S. 275-299.

Es ist immer wieder erfreulich, lehrreich und wundersam, was der menschliche Geist aus, mit einem 'offenen' und geduldigen Kunstgebilde wie der Klosterkirche Zwiefalten machen kann. Der Basler Kunsthistoriker und jetzige Professor für Visuelle Kommunikation an der dortigen Hochschule für Gestaltung liess sich - sicher von älteren oder jüngeren 'Genii loci' wie Heinrich Wölfflin oder Gottfried Boehm (weniger von Richard Zürcher, der – nomen est omen – in Zürich wirkte) beeindruckt - schon 2001 zu einer ganzheitlich-'peripatetisch'-phänomenologischen, liturgisch-funktional, theologisch-hermeneutisch anmutenden Studie „Weltsinn und Sinneswelten in Zwiefalten“ (Kunsttexte Nr. 1/2001, Download unter <http://www.kunsttexte.de/download/fofu/meulen.pdf>) inspirieren. In den Jahren 2006-08 reiste der Verfasser durch die (nicht nur) akademischen Lande mit einem Nachfolge-Aufsatz -Vortrag z.B. auch Herbst 2006 bei der Jahreskonferenz unter dem Motto „Movens Bild – Bild zwischen Evidenz und Affekt“ an der Universität Basel, der dann dankenswerterweise in dem genannten Sammelband München 2008 veröffentlicht wurde. Mittlerweile soll Nicolaj van der Meulen auch eine umfassendere, noch unveröffentlichte Habilitationsschrift vorgelegt haben.

Der gewählte Titel lässt Semiotik, Physiologie, Kunstgeschichte, Bildwissenschaft Psychologie, Ökonomie, Geschichte, Theologisches, u.ä. schon ahnen. Der Aufsatz beginnt mit einer nachvollziehbaren Unterstellung oder Projektion, dass der Mensch des 18. Jahrhunderts wie der des 21. Jahrhunderts „urplötzlich von (m) Staunen“ ergriffen

wäre durch die „heilige Verschwendung“ im Zwiefalter Kirchenraum. Der Autor vermutet dahinter mit gewissem Recht ein rhetorisch-persuasives Programm um bestimmte Affekte (also Empfindungen und ihre Weiterungen) beim Betrachter auszulösen. Dazu will er nach den möglichen ästhetischen Prämissen (auch Vorgaben der Auftraggeber?, Künstler?) forschen, zu denen auch dieser Pomp, Reichtum gehört, den er schon vorweg im Zweck der Affekterregung begründet sieht. Letztere möchte er ganzheitlich-dynamisch verstanden sehen, sodass er am Beispiel Zwiefalten ein 'leibhaftiges' „prozessorientiertes Affizierungsmodell“ zu entwickeln sucht. Weniger als Ursache denn als Mittel dieser Dynamik meint er das „Zuviel an Sichtbarkeit“ oder die „ikonische Hypertrophie“ anführen zu können. Weniger klar für den Nichteingeweihten und begründet wird anfangs, worauf sich der Verfasser bei den sukzessiven Bild-Raum-Erlebnissen des Betrachters schulmässig (kaum Warburgs ikonologische 'Pathologie' als vielmehr Waldenfels' 'kinästhetische Ikonopathie') stützt. Eine „Modernität“ (des 18. oder 21. Jahrhunderts?) besäße dieses „prozessorientierte Affizierungsmodell“ durch eine „Eigenregie [?] der Affektübertragung“ (etwa Selbststeuerung durch den Betrachter?). Es folgt die (induktive?) Exemplifizierung an der Vorhalle, dem Langhausfresko, einer Kartusche, den Beichtstühlen und der Kanzel von Zwiefalten, die der Rezensent kritisch hier begleiten möchte.

#### Vorhalle als „Attentum parare“

Diese Verschaffung oder Erregung der Aufmerksamkeit in rhetorisch-dramaturgisch-ikonischer Weise scheint in der ursprünglichen Bauplanung gar nicht im Focus gewesen zu sein. In dem zeitweise (vor 1749) erwogenen Oval- oder Zentralbau hätte es weniger gute Voraussetzungen gegeben ein solches 'Intro zu schalten'. Es sieht so aus, als ob beim Zwiefalter Abt, seinem Bruder und dem Konvent sich dann aber doch wieder ein gewisser Traditionalismus durchgesetzt hat, da die eben abgebrochene romanische Basilika nun nicht ganz vergessen werden sollte. Die Vorhalle, die 1522 einen Bilderzyklus von Stiftern und Wohltätern und Epitaphien aufgewiesen hatte, liess man in der Ahnenreihe von Narthex, Propylaion, Westwerk, „Vorzeichen“ (sehr sinnig) oder „Vorfletz“ also dann doch wieder aufleben. Ein beliebtes und sinnfälliges Thema mit der Bitte um Reinhaltung und Angemessenheit wäre die „Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel“ gewesen. Wenn man – wie der Autor – die Vorhalle inszenatorisch als 'Vorspiel' ansieht,

ist vielleicht die Frage berechtigt, wie man die Fassade ansehen soll, als Theatervorhang, der die Spannung, Erwartung und Aufmerksamkeit noch mehr steigen lassen sollte?, auch durch die die Pracht legitimierende Widmungskartusche an Gott, den 'Besten und Grössten', an die Gottesmutter Maria und an alle Schutzheiligen?. Wenn der Besucher aber die wirkliche Eingangsschwelle überwunden hat und in der relativ dunklen Vorhalle bis zum Gitter vor dem lichten Langhaus strebt, kann es sein, dass er die „dramatischen Schwellenbilder“ als affektgeleiteter Appell zur (Eigen?) Konstruktion (? etwa im Sinne von einem Selbstzuruf wie: 'mach bald, wird's bald?') von Aufmerksamkeit“ nach Bernhard Waldenfels' „Phänomenologie der Aufmerksamkeit“ dennoch eher übersieht.

Obwohl der Autor - wieder mehr auf historischem Boden - sich auf Betka Matsche-von Wichts Franz-Sigrist-Monographie, Weissenhorn 1977 beruft, dürfte er anstelle dem dort angegebenen Entstehungsdatum 1758 mit 1763 eher richtig liegen. Anstatt jetzt die erstaunlich detaillierten, fast wie Regieanweisungen oder Bilddiktate, aber nicht rhetorisch zu lesenden Programmentwürfe und Entwurfskorrekturen des Abtes Benedikt Mauz heranzuziehen, überlässt sich der Verfasser eher den Bildmächtigkeiten bzw. seinen eigenen Vorstellungen. Das schriftlich fixierte Bildthema des (vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen) 'Marianischen Schutzes ...' lässt eigentlich nur begrenzt das „Heraustreten der allegorischen Übel“ aus dem Bild- in den Realraum (des Betrachters) und die (Negativ-) Emotionalisierung (vgl. *phóbos kai éleos*) zu, oder auch die durch Bild-Kunst-Effekte erzielte „Affektrepäsentation“ (oder -repräsentanz?) und die sekundäre „physische Affektpräsenz“. Die Letztere schlägt schnell ins 'Tröstliche', den 'Sieg des Guten' ... um. Da die Vorlage für den Maler aus der Hand des Abtes oder seines Sekretärs wenig in diesem Sinne hergibt, zitiert der Autor einen Gerade-noch-Jesuiten wie Ignaz Wurz und dessen „Anleitung zur Geistlichen Beredsamkeit“ (1770) zu argumentativer Hilfe von weiter und später herbei, wo nach der sinnlichen Wahrnehmung v.a. der nachwirkende kathartische Mechanismus der negativen Emotion des Übels (bei Shaftesbury wenigstens zur Bändigung) entwickelt wird.

Nachdem der Verfasser selbst die Vorhalle eher als Ausnahmeerscheinung anerkennen muss, misst er ihr als „Schwellenraum“ einen „rite de passage“, ja existentiell einen „Durchgangsort zu einem neuen Leben“ (Otto Friedrich Bollnow; ob dieser dabei auch an Vorhallen wie in Zwiefalten dachte?) oder als 'exordium' bzw. 'proemium' wieder einiges zu: das Zwiefalter Ensemble als steingewordene Rhetorik und Vorschein der Ewigkeit. Erstere wird noch in eine „Rhetorik des Sehens“ (und Stehens) und in eine „Rhetorik des Gehens“ (Architektur) differenziert bzw. rekombiniert, allerdings stark nach Selbst-

Wahrnehmungen (?) 'riechend'.

## Energieia

So geladen, geläutert und gelenkt wendet sich der Autor dem Langhausdeckenbild zu, das wohl noch einiger Detailbestimmungen bedarf, aber leider seit der Spiegler-Monographie von Michaela Neubert von 2007 sich eher wieder verunklärt zeigt. Van der Meulen folgt weitgehend den vom Rezensenten 1992 publizierten Basiserkenntnissen (neuere Ergänzungen von Peter Stoll 2008 unter URL: <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2008/736/> ), um aber den Begriff „Energieia“ oder fast heideggerisch „Krafteinwohnung“ (warum nicht auch noch energeia?) am Strahlengang von der leib(bild)haftigen Maria (eigentlich nicht ein Urbild) zu ihrem Proto-Abbild und zu weiteren Varianten aber natürlich nicht zu den Falschen oder Nur-Handwerklich-Künstlerischen einzubringen. Bei van der Meulens „prozessorientiertem Affizierungsmodell“ wird nun das Fehlen eines 'idealen Betrachterstandpunktes' und der aristotelisch-klassischen Einheit von Raum, Zeit und Handlung herausgestellt, wobei es sich bei vielen Umlaufkompositionen süddeutscher Provenienz quasi um ein filmisches Simultanbühnen-Geschehen handelt, das der Betrachter richtigerweise durch Augen-Körper-Wendung sukzessive erfassen, einfangen, erschliessen muss. Für die Tatsache, dass ausser in einer Weitwinkelfotografie eine Totale durch die Wahrnehmungsabhängigkeit vom ausschnittthaft begrenzten Sehfeld (und noch kleinerem Schärfebereich) bei der Freskogrösse und selbst bei maximaler Entfernung unmöglich ist, wird Heinrich Wölfflins Ausspruch von der „Unerschöpflichkeit der (Original-) Bilder“ im Gegensatz zum monocularen, quasi betrachtermässig fixierten, ein- oder besser zweidimensionalen Foto bemüht.

Die spirituelle „Energieia“ der Gnadenbilder erfährt eine kategoriale Verschiebung auf die sensuelle Ausstrahlung, Wirkmächtigkeit des unerschöpflichen Deckengemäldes, die sich an (? oder auf?) „pathosgeladenen Seh- und Bewegungsfiguren“ des Besuchers (? oder auch der dargestellten Figuren des Freskos?) entladen soll. Ob der vorgebende Abt oder der gestaltende Maler Spiegler durch eine dynamische Vielgestaltigkeit und Sukzessivrezeption dem Betrachter die Unendlichkeit, Unerschöpflichkeit, Unergründbarkeit im Sinne der vom Autor noch bemühten Herren Leibniz oder Borges vor Augen führen wollen, bleibt doch sehr zweifelhaft. Es geht doch eher um ein Nahe-Bringen.

## Ästhetik des Staunens

Die Unerschöpflichkeit des Bildes und der Ansichten oder die „ikonische Hypertrophie“ sollen der Überwältigung und Be-Verwunderung dienen. Der Autor wundert sich selber, dass im Langhausdeckenbild das Zwiefalter Gnadenbild (am Chorgitter) nicht auftaucht. Es bringe sich aber selbst durch eine Umlenkung vom Vertikalen (Fresko) ins Horizontale (Chorgitter) und nicht nur visuell doch wieder ins Spiel. Abt Benedikt Mauz liefert mit seiner Bezeichnung „imago thaumaturga“ für das Zwiefalter Gnadenbild zwei Stichworte für etymologische Ausflüge, wobei statt zu erwartendem (vgl. Zedler u.a.) „wundertätige“(m) „(Gnaden-)Bild(nis)“ eher ein „staunenswerte“(s) herauskommt. Auf der Suche nach dem „Staunenswerten“ der von dem Bildhauer Joseph Christian noch etwas aufgearbeiteten, einfachen spätgotischen Muttergottesfigur, demonstriert der Verfasser an einem Foto zu Zeiten wichtiger Marienfeste, annähernder Tag- und Nacht-Gleiche und mit Sonnenlicht einen Lichteffect: das reflektierende Aufleuchten des umgebenden Strahlenkranzes. Dies sei das (eingeplante) eigentliche Wunder als eine Art „Stella maris“. Es ist klar, dass nach diesem Beweis des optischen (und theologischen) Wunders die Berufung auf Aristoteles und seine rhetorisch-literarische, verbale Verwunderungstechnik des 'thaumázein' nicht ferne sein kann. Sehr passend scheint dabei auch der Hinweis auf Quintilian und „Glanz“ (nitor, fugor, splendor neben sublimitas. magnificentia) als Mittel um jemanden in Verwunderung zu versetzen. Der Rezensent würde sich allerdings wundern, wenn der Abt von Zwiefalten speziell für diese seltenen Augenblicke den nicht unüblichen Strahlenkranz hätte anfertigen lassen.

## Anwendung der Sinne

Die vom Verfasser immer intendierte, dynamische Verzahnung von Effekt und Affekt, Sinnlichkeit, Körperlichkeit und Psyche zeigt sich auch in der Betrachtung oder Spekulation über eine Kartusche mit einer der vier „Eigenheiten der Marienverehrung“, wofür der Rezensent 1992 wohl auch wieder etwas die Vorlage liefern durfte. Den sinnlich-sittlichen Grundtenor (Darstellung der Sinne und Tugenden) führt der Autor auf jesuitische Vorstellungen zurück, ähnlich einem Hinweis von Roland Barthes, dass – wenig neu -

äussere Bilder zu innerer Imagination und letztlich zur Imitation und Frömmigkeit beitragen. Die zitierten ganzheitlichen ignatianischen Exerzitien stehen in der Tradition der spanischen und europäischen Mystik und Meditation. Dass der wundersam durch Maria genesene, frömmelnde Abt Benedikt Mauz möglicherweise von solchen Gedanken beseelt war, lässt die durch Pirmin Lindner schon 1910 erfolgte Ausgabe der Professbücher vermuten. Wahrscheinlich sind auch noch andere Marienverehrer wie Louis Grignion de Montfort in dieses Mentalitäts-Umfeld einzubeziehen. Die „Aktivierung der Sinne als ästhetischer Tugenderwerb“ führt den Autor zu fast ähnlichen Formulierungen wie hypothetisch-induktiv-intuitiv vom Rezensenten 1992, jetzt noch durch einen weiteren jesuitischen Gewährsmann wie Jerónimo Nadal unterlegt.

### Kanalisation der Effekte im Beichtstuhl

Eigentlich ist es richtig das Verständnis z.B. des Beichtstuhles am täglichen Kultus, der Liturgie und dem Gebrauch der Gegenstände zu entwickeln. Der Verfasser geht aber nicht zuerst von dem Objekt 'Beichtstuhl' an der Rückwand des Langhauses von Zwiefalten aus, sondern von der 'Beichte', ihrer Neuformulierung auf dem Tridentinum mit 'Reue, Bekenntnis und Genugtuung' (=Absolution? oder Wiedergutmachung?) und der äusseren Gestaltung, wobei (der Pestheilige) Carl Borromäus mit der Einführung der Ohrenbeichte die (hygienisch noch problematischere) Handauflegung abschaffen konnte. Das AIDS-Opfer Michel Foucault wird vom Autor im Zusammenhang mit der körpernahen „Sünde“ und dem „Geäder des Fleisches“ zitiert. Durch das „ikonische Affizierungsmodell“ des Ignatius von Loyola habe sich das einfache Beichtmöbel zu sinnlichen Bauskulpturen und oft grotesken Gebilden wie in Zwiefalten entwickelt. Ja könnte man dann fast sagen, dass Barock und noch mehr Rokoko (z.B auch die Eremitage in dem lutherischen Bayreuth) mit ein Ausfluss des jesuitischen Sensualismus sind?. Wenn man sich aber näher und konkret mit den Zwiefalter 'Exotica' befasst, stammen die Rückwandbilder nicht von Franz Ludwig Herrmann sondern von Andreas Meinrad von Au und sie stellen nicht die „Autorität klösterlicher Rechtsprechung“ und die „Kirchliche Schlüsselgewalt“ sondern die „Stiftung Zwiefaltens“ und den „Einzug in Zwiefalten“ dar, also Themen die eigentlich in die Vorhalle gehörten und die mit der Beichte nichts zu tun haben. Der Autor lässt sich aber nicht abhalten, das „ruinöse Ding“ als begehbare Skulptur mit Innen und Aussen virtuell zu 'betreten' und im Innen einen Ort der Selbsterforschung, Reue zu sehen und nach aussen

ein öffentliches Gesicht der Beichte abzugeben, wobei er gewisse -auch taktil und visuell begründete- Widersprüche zur (unsinnlichen?) „Introspektion“ nicht ausschliessen möchte. Wohl etwas sicheren Boden vermeint der Autor wieder zu gewinnen, wenn er in dem Grottenhaften einen Garten sieht, in dem allerdings eine temperierte Kühle (des Alten und Vergänglichen?) gegenüber dem verjüngenden, - fast obszön - „erhitzten Beichtakt“ (sic!) herrsche. In dem Ruinösen steckt möglicherweise ein Vanitas-, Vergänglichkeits- und Einsamkeitsaspekt, v.a. gegenüber den paradiesisch, sieghaften Palmenarkaden. Ein beliebtes und sinniges Beichtstuhlmotiv wäre die Grosse Sünderin und Liebende, Maria Magdalena, die sich büssend in die Einöde zurückgezogen hat in Erwartung himmlischer Freuden.

### Kanzel Fleischwerdung des Wortes

Noch fleischlicher geht es im nächsten Abschnitt zu. Wenn in der Kanzelgruppe nach der Ezechiel-Vision (37,1-14) die leibhaftige Auferstehung aus dem Totenfeld vorausgesagt wird, wobei sich der Modelleur Christian um 1770 – der Rezensent sieht sich erfreulicherweise in seiner 1992 angedeuteten Späterdatierung bestätigt – nicht überraschend einer Bibel-Illustration bedient hat. Dass die vier Windrichtungen jetzt neutestamentlich als die drei theologischen Tugenden 'Glaube, Liebe, Hoffnung' auftauchen, erscheint allerdings weniger einleuchtend, als die typologisierende Entsprechung des Ezechiel mit dem die fleischgewordenen Worte des auferstandenen Jesu verkündenden Priester. Beim Stichwort Predigt kommt der Autor auf den eher freidenkerischen Lessing, der anscheinend 1779 noch über die Grundlagen der Predigtrhetorik geschrieben hat, dass in der Predigt das gedankliche Gerippe zu einem Gewebe mit dehnbaren Fäden verbunden werden solle. Das an Cicero angelehnte Bild von der Predigt als Organismus mit seinen Gliedern weckt beim Autor Assoziationskräfte, dass der Prediger aus den Gebeinen ein „lebendiges Bild“ formen müsse, um die Betrachter/Zuhörer zu beleben. Für diese Wunderkraft des Wortes kann der Verfasser noch eine viel bessere Bestätigung seiner Überlegungen auffahren: die Jubiläumspredigt des Konventualen und Priors Fidelis Wetz von 1789. Man könnte in diesem Zusammenhang auch auf das „Wunder im Kloster Mayo“ im Mönchschor verweisen. Der Vorschlag Rüdiger Blumes und Gabriele Lachmanns von 1984 (<http://www.chemieunterricht.de/dc2/hobby/zwiefalt.htm>) einer Totenkopfanamorphose in

der zentralen Himmelpartie des Langhausfreskos ist aber immer noch abzulehnen.

## Prozessuale Affektmodelle und parergonaler Raumeindruck

Zum Schluss fasst der Autor sein prozessuales Affektmodell von physischer Körper-Sinnes-Re-Aktion und psychischer Wechselwirkung zusammen, wobei er noch einmal auf die liturgisch-sakramentale-funktionale Rahmenstruktur, die Affektübertragung auf den sinnlich-aktiven Betrachter/Gläubigen verweist, bevor er die „ikonische Hypertrophie“ durch das Schmuckwerk in Anlehnung an Jacques Derridas „Werk“ (ergon) und „Rahmen“ (parergon) etwas zu zerlegen sucht. Ähnlich der ästhetischen Grenze bei Ernst Michalski wendet er sich dem durchbrochenen Rahmen des Langhausdeckenfreskos zu. Der Rahmen solle seine „große Energie“, seine „Randstärke“ entfalten, dass, wo er ins Fresko übergeht, er dabei ein „Identitätsdefizienz“ erleide, aber auch eine Raumüberschreitung ermögliche hin zum sich bewegenden Betrachter. Das in Zwiefalten so wichtige, bestimmende Ornament sei zur „räumlichen Wirkungs- und Bewegungsfigur“ geworden.

## Fazit

Am Ende der 'Bild-Affekt-nährenden und auch -haushalterischen' Untersuchung stellt sich die Frage nach dem Mehrwert der Erkenntnis zu Zwiefalten und darüber hinaus. Ein Vorraum ist zweifelsohne etwas anderes als ein Festsaal. Das „Ritenuto“ ergibt sich heute und auch schon im 18. Jahrhundert aber erst einmal banal durch das Gitter. Dass Gläubige sich mit Weihwasser beim Eintritt in das Gotteshaus kurz stehend, manchmal sogar proskynetisch sich bekreuzigen, ist auch heute noch Usus. Der moderne touristische Besucher wird sich drehen und wenden. Der damalige Wallfahrer und Messteilnehmer wird abgesehen vom Ein- und Auszug und der mehr zielgerichteten Annäherung an das Gnadenbild es nur schamhaft gewagt haben, seinen Kopf zu bewegen und seinen Blick schweifen zu lassen. Auch für ein Herumwandeln zum Tugenderwerb unter den vier Langhauskartuschen dürfte es in dem doch zumeist geschlossenen 'Haus', da ja noch bis 1812 die „Leutekirche“ (jetzt Teil des Cafés) existierte, wenig Gelegenheit gegeben haben. Ob sich der damalige (und heutige) Beichtende in dem kuriosen, den heimischen Karsthöhlen verwandten Beichtstuhl zur „Introspektion“ und zum 'heissen



verbalen seelischen Striptease' veranlasst fühlte, bleibt wohl (s)ein (Beicht-)Geheimnis. Am überzeugendsten ist beim Kanzelgebilde die typologische Verheissung des leibhaftigen Auferstehungswunders in der Predigt belegt durch die Äusserung eines Zeitgenossen, während für die anderen Feststellungen doch oft Weithergeholtes und Übertriebenes bis auf den jesuitischen Sensualismus herhalten musste.

Grundsätzlich macht es Sinn z.B. Wolfgang Kemp folgend den aktiven Betrachter und seine Gefühlswelt im Bilde (oder im Werk) sein zu lassen, während die Generation von Bernhard Rupprecht, Richard Zürcher den Betrachter auf einen Fotoapparat mit mehr oder weniger Weitwinkelobjektiv reduzierten, um für ihn ein auch innerlich distanzierendes, Bühnenbildhaftes Szenario gedanklich zu entwickeln. Das auf den Philosophen und Altphilologen Bernhard Waldenfels zurückgehende 'leibhaftige', phänomenologische (Effekt-)Affekt-Modell von Bild und Betrachter (ebenfalls in dem genannten Sammelband auf S. 47-62 und am besten vorher zu lesen) ist sehr ideell, begrifflich-komplex und etwas anders als heutige positivistische Wahrnehmungs-Neurowissenschaften. Dass der Autor eine ganzheitliche, syn-kin-ästhetisch-affektive Betrachtungsweise auch im liturgisch-religiösen Kontext anstrebt, ist eigentlich vom Ansatz ganz interessant. Sehr problematisch sind die oft kurzschlussartigen Ebenenwechsel wie z.B. von der prozessualen Wahrnehmung zu rhetorischen Kategorien wie 'ornatus' oder auch die Engführungen von Körper, Sinne und Psyche und andere Parallelisierungen.

Im Rahmen einer historisch plausiblen Interpretation sollte man doch wenigstens hinreichend den ursprünglichen Entstehungs- und Motivationszusammenhang rekonstruierend feststellen. Müsste man also nicht zuerst der Mentalität der Auftraggeber und der Künstler und ihren Traditionen nachgehen, bevor man sich bei einem Zeitalter einer allgemeinen Wirkungsästhetik den Beteiligten die obengenannten, bewussten Affizierungsstrategien so dominant und modernistisch unterstellt? Die bisherigen Erkenntnisse lassen den Abt (und ähnlich seinen Nachfolger) als die Frömmigkeit fördernd, den Jesuiten nicht abgeneigt, vom Bühnenhaften ziemlich besessen, seinem Orden ergeben, sein Kloster aus der Vogtei des benachbarten protestantischen Württemberg zum Reichsstand freikaufend, Gott, dem Kloster und sich ein (Bau-)Denkmal setzen wollend erscheinen. V.a. die Zwiefalter Deckengemälde sind durch ein konsistentes Programm der Ortsbezogenheit (auch für die jeweiligen Akteure) gekennzeichnet. Die erhaltenen Konzepte gehen davon aus, geben aber nur Inhalte, Motive vor. Die bei van der Meulen durch eine ganzheitliche und prozessuale Rezeption bewirkten und so auch angeblich beabsichtigten Affekte werden in ihnen aber eigentlich

(als selbstverständlich?) ausgeklammert. Das unhistorische Vorgehen des Autors zeigt sich auch in der Isolation Zwiefaltens aus einem stilistisch-motivischen Entwicklungszusammenhang. Die bald einsetzende Kritik an den höfischen Elementen macht auch die Unterstellung einer hier fast ausschliesslich religiösen Affizierungsintention problematisch. Wenn man die heute oft verpönte, aber auch als Ausdruck von Geistesgeschichte zu verstehende Stilgeschichte zu Rate zieht, wird kulminierend um 1750 im süddeutsch-österreichischem Raum ein Drang zu theatermässigen, oft äusserlichen und sinnlichen Effekten unverkennbar. Es sei auch noch auf den vom Autor angesprochenen entgrenzenden Rocaille-Rahmen verwiesen, dessen Erfindung ursprünglich im graphischen Bereich sich Gottfried Bernhard Göz in Augsburg eigentlich rein als modische Neuerung brüstet.

Begriffe wie Inszenierung, Theater, Fest, Sinnlichkeit, Pracht, Übertreibung, Überwältigung fallen seit langem hinsichtlich der Zwiefalter Klosterkirche. Weniger üblich ist, diese direkt im Zusammenhang von Sinnen und Körpererfahrung und den gesteuerten Affekten des Adressaten zu sehen. In den letzten Jahren gab es andere prinzipiell interessante Ansätze barocken Illusionismus mit moderner Videokunst (Felix Burda-Stengel) oder virtuellen Installationen (Oliver Grau) in kontrastiver Verbindung zu bringen. Als akademischer Versuch einer neuen kunstphilosophierenden,-psychologisierenden Methode und 'phänomenologisch-rhetorischer' Systembildung muss man wahrscheinlich zu Neologismen oder legitimierenden Begriffsübernahmen wie „ikonische Hypertrophie“, „Bild- und Affekthaushalt“ oder „prozessorientiertes Affizierungsmodell“ (ähnlich auch in der Oral History?) und in die Zitatenkiste der französischen Poststrukturalisten greifen. Ideen, Visionen, Thesen, ja auch vermeintliche Evidenzen sind für wissenschaftliche Kontroversen und Fortschritte nützlich und notwendig. Ein 250 Jahre altes (junges) 'Gesamtkunstwerk' an 'Hand' komplizierter, etwas abgehoben-philosophischer, (post)moderner Ideologien oder Theorien wie z.B. der von Bernhard Waldenfels (ähnlich auch Maurice Merleau-Ponty, Hermann Schmitz, ja sogar Georges Didi-Huberman) und weniger historisch aus dem damaligen (auch ausser-)ästhetischen (Selbst-)Verständnis erklären zu wollen, bringt allerdings solche zweifelhaften hypertrophen Ergebnisse hervor. Der Abt Benedikt Mauz und die beteiligten Künstler wie Franz Joseph Spiegler, Johann Michael Feichtmayr und Joseph Christian dürften an einigen Stellen sich sicher auch etwas gewundert haben. Ein anderer Versuch von Markus Hundemer (1997) Zwiefalten diesmal aus dem Geiste der Rhetorik (besser Syllogistik) erklären zu wollen trug auch keine geniessbaren Früchte vom Baum der Erkenntnis.

(Stand: 23.Juli 2009 – Veränderungen vorbehalten)

Hubert Hosch

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)