

Nicolaj van der Meulen

Der parergonale Raum

**Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der
spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten**

–

Einige Zwischen- und Randbemerkungen

Böhlau Verlag, Wien 2016

(ISBN 978-3205797012; 527 Seiten, ca. 192 s/w- und 165 farb. Abb., 80,- €)

Nach der anstrengenden und angestregten Lektüre dieses Mammutwerkes von fast 400 Seiten mit kleingedrucktem Kerntext – sicher mit vielen und guten, grösstenteils eigenen Abbildungen – und von noch einmal über 100 Seiten eines langen, fast abbildungslosen Anhangs mit Chronologie, Konzeptfragmenten, Abbildungsverzeichnis und Namens-Orts-Begriffs-Bibelzitat-Register fragt sich zumindest der rezensierende Leser mit 2 ½ Kilo in der Hand, was diese ihm nun gebracht haben, und wer damit angesprochen bzw. damit erreicht werden sollte, abgesehen von einem nächsten Tritt auf der akademischen Leiter? Gerne hätte er natürlich sich noch mit den damaligen Bauherren, den Reichsprälaten Benedikt Mauz und Nikolaus II Schmidler, und ihren Künstlern Johann Michael Fischer, Johann Michael Feichtmayr, Johann Joseph Christian und Franz Joseph Spiegler u.a. darüber unterhalten um auch deren Meinung zu erfahren, aber dazu fehlen ihm leider die swedenborgischen Geisterseherfähigkeiten. Die Bedeutung der Sache, die eigene Vertrautheit mit der Materie und die Notwendigkeit einer kritischen Würdigung und Korrektur einiger Aussagen stehen hinter dieser folgenden sehr umfänglichen Rezension.

Im **Vorwort** formuliert der Autor, der sich nachweislich zumindest seit 2001 mit dem

Zwiefalten-Komplex beschäftigt hat, seine beiden Ziele: das Verhältnis von Architektur, Raum und Dekoration im Sakralbereich des 18. Jahrhunderts (deutend?) zu beschreiben und mit einem gesamtkörperlichen (warum nicht ganzheitlichen?) Erleben (Einheit von ästhetischer und religiöser Erfahrung) in Beziehung zu setzen am Objekt Zwiefalten. Dabei will er den historischen oder „kleinen“ (Quellen u.ä.) mit dem „grossen Blick“ der aktuellen Theorie von Bild, Architektur und Erfahrungsästhetik verbinden und hoffentlich vor lauter Überblick die ‚res (extensa)‘ nicht aus dem Auge verlieren. Sein vorliegendes Ergebnis empfindet der Verfasser selbstkritisch als teilweise „heterogen(es)“ und „kantig(es)“, er wünscht sich in nikomachischer Manier aber den „mittleren“, beidäugigen Leser. Ausserdem sieht er zu Recht das Objekt seiner Begierde, die Zwiefalter ehemalige Klosterkirche, bzw. besser die Begierde zu seinem Objekt in der Gefahr durch die graue Theorie zu entschwinden. Etwas von diesem primären Erlebnis-„Schauer“ jagt einem dieser verarbeitende und reflektierende Text im Nachhinein wahrlich nicht mehr ein allenfalls eine gewisse Ermüdung wegen der leierhaften Wiederholungen trotz einer Überarbeitung und zahlreicher genannter Ratgeber, einschliesslich der drei Gutachter. Keiner (?) hat geraten, sich möglichst unvoreingenommen (vgl. den Sonnenfelsischen ‚Mann ohne Vorurteil‘) vom 18. Jahrhundert bis zu Gegenwart oder vom naiven Erleben über das historische Fundieren zum Reflektieren durchzuarbeiten. Der hintere Klappentext legt eigentlich nahe, dass der Verfasser als Professor der Basler Hochschule für Gestaltung und Kunst auch stärker die (historische) Kunstpraxis miteinbeziehen könnte. Nicolaj van der Meulen hat neben Kunstgeschichte Philosophie und Kirchengeschichte/Theologie studiert, was im Buch nicht zu überlesen ist. Der vordere Klappentext kündigt eine eigen(-artig)e neue Methode der Bewegungs- oder Performanzanalyse für den spätbarocken Sakralraum und eine Interdisziplinarität (historisch, ideengeschichtlich, bild-religions-wissenschaftlich, theologisch und anthropologisch) an. Im Anhang befände sich auch eine Erstedition von Konzeptfragmenten in Umschrift (aber leider keine Neuentdeckten) und – noch bedauerlicher – fast keine Facsimiles. Schon aus den früheren Teil-Vor-Veröffentlichungen, auf die im jetzigen Text so gut wie nicht auch im Sinne einer Eigenkorrektur oder Entwicklung Bezug genommen wird, wird deutlich, dass der Autor von unterschiedlichem Material und Ansichten sich hat anregen lassen. Ziemlich am Ende (S.391) meint der Verfasser, dass es ihm nicht darum gegangen wäre „irgendeine These zu bestätigen“ [oder eine solche aufzustellen?], sondern entlang [par-ergonal?] einer historischen und ästhetischen Untersuchung ein Thema [prozesshaft?] zu entfalten“. Am

Anfang (S.15) nennt es der Autor eine „Studie im Aufbau eines Kunstführers“ angeblich nicht mit der Herrschaft über seine Leser sondern von der Position eines (aber doch irgendwie ‚gegängelten‘) Betrachters (und Lesers), der (S.19) vom Zusammenspiel von Architektur und Ausstattung in seiner Seh- und Körperbewegung gelenkt werden würde in Korrespondenz mit religiösen Ritualen und theologischen Inhalten. Es werden dann fast wie bei einem Kreuzweg 15 Stationen oder eher Passagen, Peripatesien, Ambulationen mit einigen theoretischen ‚Ep-ochen‘ der Meditation.

In dem **Methodischen Eingang** wird also die klassische „Architekturanalyse“ zu einer „Bewegungsanalyse“ (Bewegungsakt analog den Sprech- oder Bildakt-Theorien). Also nicht die herkömmliche Baugeschichte, die Ikonologie, Rhetorizität und Theatralität sondern neuere Richtungen, Wege wie Performativität, Embodiment, Bildanthropologie und Religionsästhetik sollen besprochen und die alten Ansichten, Erkenntnisse wie ‚Bildhaftigkeit‘ (Rupprecht, Bauer, Zürcher) zu Recht auf den Prüfstand gestellt werden. In Anbetracht (oder Erinnerung) von Zwiefalten bildet für van der Meulen der stilpsychologische zeitweilige Basler Altmeister der ‚Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe‘ Heinrich Wölfflin mit seiner Wendung von der „Unerschöpflichkeit der Bilder“ gegenüber den monokular-fotografischen Bildfixierung ein Vorläufer oder Vorbild auch für die oft unbewusste leibliche Organisation bei der Kunstbetrachtung, aber nicht z.B. „ ... wie denn überhaupt Kunst [das Künstlerische] nicht in irgendeinem Allgemeinen – man nenne es Stil oder [Par-Ergonalität?] – in Erscheinung tritt, sondern nur im einzelnen Werk. Dieses qualitativ zu bestimmen bleibt für den Erklärer das Problem der Probleme“ (aus: „Über das Erklären von Kunstwerken“, 1940/1946, S.24). Zwei weitere Anstöße oder verbal-geistige Befruchtungen scheinen für den Autor von dem im Jahre 2000 auch auf Deutsch erschienenen Buch des französischen, dekonstruktivistischen, poststrukturalistischen Philosophen Gilles Deleuze (1925-1995) „Die Falte“ (1988) mit der Leibniz-Vorstellung vom mandelbrotartigen bzw. gehirnmässigen, infinitesimalen, verkomplifizierenden oder simplifizierenden Ein- oder Ausfalten und von den an Kant entwickelnden relativierenden Bild-Rahmen-, Figur-Grund-, Körper-Raum-, Ergon-Parergon-Vorstellungen des Dekonstruktivisten Jacques Derrida ausgegangen zu sein. Die formalistische Münchner Habil.-Schrift (Berlin 1932) des Wilhelm-Pinder-Schülers Ernst Michalski mit der Bedeutung der ‚Ästhetischen Grenze‘ zwischen Kunst- und Realraum wird erstaunlicherweise überhaupt nicht erwähnt. Der Raum des schon liquoral-par-ergonal zweifältigen Par-Ergons Zwiefalten soll anschaulich ausgeleuchtet und theoretisch vertieft,

‚ein- und ausgefaltet‘ (S.27) werden.

Davor gibt es aber noch einen **Historischen Rahmen** oder Skelett bzw. Hülle mit der schon durch das völlige Fehlen Zwiefaltens im „Atlas Marianus“ fragwürdigen Behauptung, dass (S.30) der Neubau auch unternommen worden sei, damit „das alte Gnadenbild (aufgewertet) und zum Gegenstand einer überregionalen Wallfahrt“ (gemacht werden sollte). Dieses falsche, folgenreiche Bild oder Vorurteil einer richtigen Wallfahrtskultur zu einem durch kein Wunder aufgefallenen Gnadenbild prägte auch van der Meulens Satz, dass „Spieglers Langhausfresko ... keinen Zweifel daran aufkommen (lasse), dass sich Zwiefalten keck in die ruhmreichen und geschichtsträchtigen Wallfahrtsorte Rom, Altötting und Einsiedeln einzureihen (gesucht habe)“ (S.32). Eine überregionale, z.B. durch Wallfahrtsartikel sich manifestierende Wallfahrt hat in Zwiefalten nie existiert. Der Wandel der monastischen Bild- und Zeremonialkultur (Auflösungsprozesse und indirekt die wachsende Kritik am christlichen Ritus) in der aufklärungsbedingten „Sattelzeit“ soll sich in den Ausstattungsstücken von 1765-1775 in Zwiefalten (z.B. die Grottenbeichtstühle) widerspiegeln. Die Vorhallenfresken von Franz Sigrist sollen eine Reaktion auf die Ereignisse des siebenjährigen Krieges darstellen; alles unbewiesene oder gar falsche in die Welt gesetzte Behauptungen.

Die erste, ‚pro-fane‘ Station ist der **Prozession und dem rituellen Handeln** gewidmet, indem also der leibliche parergonale (Fahnen u.ä.) und horizontale Bewegungs-Rapport sich von der Kirche aus in die Landschaftsumgebung und zurück bei Kirchenfesten rituell als „rite de passage“ (Arnold van Gennep) abspiele. Es ist hier nicht der Platz die ausgedehnte und teilweise tiefst-höchst-theoretische Untersuchung wie mit diesem Satz (S.71): „bei dem prozessualen Raum (handele es sich) um einen metaphorisch umgestalteten, um einen transitorischen Raum, der in der Prozessionsbewegung gleichsam hermeneutisch durchschritten wird“ wiederzugeben. Zumindest habe sie „zwei zu unterscheidende Gesichter“: „Figuration“ (Bewegungsbild) und „Pose“ (Standbild, teilweise als tableau-vivant). Übrigens muss es bei Abb.027 (S.61) natürlich „Rückseite“ (einer Bruderschaftsstange) heißen.

Wie in einem lebendigen Organismus folgt den wallfahrenden Auswüchsen in die Umwelt die Betrachtung des ab-be-grenzenden und abschirmenden **Zwischen**, des Rahmens oder der dritten Haut, der Architektur-Wand in Gestalt der Fassade wieder höchst gelehrt, tief-hoch-neben- bis widersinnig (oder widersinnlich). Wenn man sich von der beeindruckenden Liste der konsultierten Gewährsleute und Fassadenspezialisten und

dem phänomenologisch-hermeneutischen Intentionalismus etwas befreit und seinen eigenen Sinnen vertraut, ist schon einmal der gewählte Titel **Domus Mariae (1750-1759)** auf der Kartusche im gesprengten Giebelfeld beim Herangehen (?) nicht abzulesen, da ja das Haus Gottes zu oberst (vgl. auch das Kreuz) diesem und erst dann seiner jungfräulichen Mutter und zuletzt den Schutzheiligen von dem bislang bewahrten Zwiefalten geschenkt und geweiht ist. Der fast wie ein Wassergraben (aber mit dem Wasser des Lebendigen, Geistigen, der Weisheit?) parallel zur Fassade vorgelagerte trennende, liminale Bach scheint den Autor nicht zu interessieren bzw. nicht in sein System zu passen. Dafür erkennt er mehr aus der Nähe eine Zweischichtigkeit, Doppelschichtigkeit, Doppelmembran vertikaler Mauerebenen (weniger die Doppelgeschossigkeit und die nur im Untergeschoss vorkommende Doppel- oder verstärkte Wandigkeit: unten eine Tempelfront des Gotteshauses und oben das einfache Schutzschild auch als Dachgiebel-Verblendung ähnlich der Klostergebäude). Der Autor versucht die v.a. im Nahbereich und Aufblick borrominesk wellenförmige, plastisch wirkende Gestaltung als begehbare Plastik neben der fernsichtigen ‚Bildhaftigkeit‘ (weniger Bühnenbild als Theatervorhang?) zu deuten. Der eher fragliche Versuch Gabriele Dischingers die „bedeutendste Schauseite in Fischers gesamten Werk“ (Manfred Wundram) unter Einfluss Johann Joseph Christians entstanden zu sehen, wird dabei eher gutgeheissen. Für die Konvexität sind die als Abb.052 und 053 gezeigten Vergleichsbeispiele als Vorbilder nicht geeignet. Das Konstruktionsschema Abb.054 ist wenig (gleiche Höhe von Ober- und Untergeschoss), bei den Quadraten sogar nichts sagend. Erstaunlich ist, dass der Autor das schon Kinder und auch anscheinend noch Merleau-Ponty erregende Phänomen, dass sich durch die Eigenbewegung die Pläne unterschiedlich verschieben, gerade an dieser Fassade festzumachen versucht. Ganz problematisch wird es, aus dieser plastisch-konvex dominierten, aber von oben nur kartuschenhaft vorgeblendeten Fassade eine quasi transparente, geistig-diaphane Struktur erkennen zu können, wie dies das mangelhafte Schema Abb.060 verdeutlichen soll: die Fassade „präfiguriert“ das Mittelfeld des Chorgitters und den Hochaltar, allenfalls durch die Rahmung mit den triumphal gekuppelten und gesockelten Monumentalsäulenordnungen als ‚Innenhäute‘?. Dass eine Wiederkehr einer Pathosformel, ein Würde-Triumph-Leitmotiv künstlerisch beabsichtigt war, ist ganz selbstverständlich. Der Effekt wird an dem transparenten Gitter aber erst dem aufmerksamen und sogar nur willentlich sehenden Betrachter im Verlauf oder nachträglich bewusst. Für den Rezensenten lässt die Fassade ausser einer möglichen basilikalischen Drei-

Schiffigkeit keine Rückschlüsse wie auf die direkt dahinter querliegende, doppelgeschossige Vorhalle zu, schon gar nicht, wenn man wie auf Abb.059 eine ursprüngliche, Diessen verwandte kühle Farbigeit (Schlammung) statt der heutigen Steinsichtigkeit aus lokalem Naturstein sich vorzustellen hat. „Die an sich funktionslosen Nebenportale des Hochaltares“ (vgl. dazu die völlig hybrid bekrönten Seitenportale des Chorgitters) hatten die Funktion des liturgischen Opfergangrituals. Der Zurückweisung der kunstgeschichtlich überkommenen, durch den statischen monokularen Betrachter erzeugten flächigen ‚Bildhaftigkeit‘ ist zuzustimmen.

Als theoretische Exkursion oder eher Interludium, Meditation bieten sich hier natürlich: **3. Begriffsgeschichtliche Überlegungen zum Malerischen** (und zum ‚Bildhaften‘) an. Diese historische Darlegung der Genese der Stilphysiognomie des Barock/Rokoko bzw. vom ‚Pittoresken‘ über das ‚Malerische‘ zum statisch, flächig-fernsichtigen ‚Bild(-haften)‘ bei Sedlmayr, Rupprecht, Bauer (‚Bildgegenständlichkeit‘), Zürcher und gegenwärtig zum betrachter-eigen-aktiven ‚Erlebnishaften‘ (M.v.Engelberg) wirkt einsichtig und überzeugend. Von sich aus möchte der Autor sein Sehen als oszillierende Bewegung zwischen Raum und Körper ansiedeln. Für den Rezensenten stellt sich aber ebenso die Frage, wie die damals Beteiligten ihr ‚Gesamt-Kunst-Werk‘ gesehen haben bzw. haben wollten bzw. damit sagen, ausdrücken wollten. Die subjektiven Seheindrücke oder ganzheitlichen Anmutungen, Empfindungen (Perzeptionen) und schliesslich reflektierten Apperzeptionen müssen von den zu rekonstruierenden Positionen der historischen Senderseite kritisch hinterfragt werden. Der Kritik z.B. an Bauers auch die Wahrnehmung und die akademische Landschaft kanalisierende begriffliche Zuspitzung auf ‚Bildlichkeit‘ bzw. ‚Bildgegenständlichkeit‘ (‚Bildhaftigkeit‘) liegt ganz auf der Linie des Rezensenten. Bauer hätte seinem fotografisch-theatralisch, der Pose verhafteten Begriff die Dynamisierung, Verlebendigung, manchmal Idyllik und Verniedlichung u.a. relativierend stärker miteinfließen lassen sollen.

Wieder zurück zum Objekt, zur Sache und bei Wiederaufnahme der Bewegung des (schon voreingenommen) betrachtenden und reflektierenden Subjekts folgt der Schritt oder Eintritt in: **4. Vorhalle**, wo man sich beim Titel: **Devotio Fundatorum et Benefactorum nostrorum nobilium erga Beatam Virginem in fundatione dotatione Monasterij nostri (1763)** z.B. nach dem 1992 abgebildeten Facsimile vor „nobilium“ noch ein Komma und danach zweimal „et cetera“ und ebenso nach „fundatione“ ein Komma (oder notfalls ein „et“) und nach „dotatione“ ein „et cetera“ sein müssten. In der Umschrift sollte auch der

Genitiv als „Monasterii“ geschrieben werden. Ob der (unvorengeordnete, unvorbereitete) Erstbesucher, nachdem er normalerweise durch die Seitenportale von einem kleinen, noch hellen Vorraum in einer scharfen Rechts- oder Linkswendung in diese relativ dunkle Vorhalle getreten ist, überhaupt an der relativ dunklen Decke die drei kleineren Deckenfresken wahrnimmt und nicht gleich weiter zur Raummitte auf das Gitter vor dem normalerweise hellen Kirchenschiff zusteuert, ist so eine Frage. Für den Autor haben diese Gemälde den Effekt und die Aufgabe eines Ritardando. Da das Eisengitter wie heute ausserhalb der Gottesdienst- und Besichtigungszeiten geschlossen war, hat man sich wohl oder übel auch mit diesen Fresken als Ersatz begnügen müssen. In van der Meulens etwas überzogener Meinung sollen sie (illusionistisch?) „öffnen wie schliessen“, einladen wie davon abhalten den folgenden geheiligten Raum zu betreten. Bei dem mittleren, durch ein erhaltenes Konzept schon leicht bestimmbar Feld meint der Autor, dass nur sechs der acht „Feinde“ Zwiefaltens auszumachen wären. Bei genauerem Hinsehen sind aber alle, auch z.B. die „Ketzer“ durch die Schriften rechts unten getreulich wiedergegeben. Die Architektur im Hintergrund lässt sich nicht direkt mit Zwiefalten verbinden. Das 1992 und nochmals 1998 (hier: Anm.281 mit nicht aufgelöster Literaturangabe) vorgeschlagene spätere Entstehungsszenario um 1763 scheint weitgehend akzeptiert zu sein. Mittlerweile wissen wir auch noch, dass der Maler Sigrist nicht nur 1760 (Seekirch) sondern auch 1762 (zwei Bilder für den Speisesaal) für bzw. im benachbarten Kloster Obermarchtal tätig war. Der Autor versucht mögliche direkte Vorbilder z.B. auch für die Ugolino-ähnliche Kannibalismusszene zu finden, was bei dieser Anverwandlung (Kritik des Abtes: „leibvöllig, fette Kinder“) nicht richtig gelingen konnte. Wenn man für das mittlere Feld „historisch-lokale Allegorik“ vorbringen kann, dann sind es auch für die seltenen Themen der Seitenfelder nicht nur einfach die biblisch-typologisierenden Momente des apotropäischen Schutzes des Sakralbereichs. Den schon in dem Vorgängeraufsatz von 2008 angewandten Begriff des „Schwellenraumes“ nach Otto Friedrich Bollnow u.a. und sogar als Durchgangsort (-raum?, einer Kutscheneinfahrt oder Empfangshalle ähnlich) zu einem „neuen Leben“ (S.112), was vielleicht wieder in das hermeneutische Grundkonzept passen würde, sollte besser vermieden werden, was noch im folgenden deutlicher werden wird. Ebenso hätte der sonst eher kritisch gesehene Rückgriff auf die Rhetorik als „locus attentum parans“ oder ‚parandi‘ unterblieben können, zumal wenn (etwas verständlicher formuliert) gesagt wird, dass die bei der Erwähnung von Christian Hecht v.a. von Frank Büttner und Markus Hundemer unternommenen Analogieversuche zwischen Rhetorik und Bildender Kunst „alter Wein in alten Schlächen“

sei - oder anders und eindeutiger formuliert: ‚den gleichen (k)alten Kaffee in anderer Verpackung oder in neuer Tasse‘ anzubieten.

Und trotzdem erscheint unter „4.3 Die Vorhalle als rhetorische Bau- und Ausstattungsaufgabe“, obwohl es sich dann dabei traditionell (vgl. z.B. noch bei der Salemer Westemporeunterseite von Andreas Brugger 1778) um einen Ort der Einkehr, Reue, Beichte und Busse handeln und neben dem vorangegangenen „Tempelrecht“ ein auch Körperliches einschliessendes Tugendverhalten angemahnt werden soll. Dass wie in Anm.319 angedacht auch schon die Klostersaufhebung unter Joseph II das Programm der Vorhalle möglicherweise beeinflusst haben könnte, ist genauso reichlich abwegig wie in Anm.322, dass die zehn Jahre früher entstandenen Tugenden mit der angeblichen Lasterschilderung in Beziehung gestanden hätten. Van der Meulens intentionale Quintessenz (S.118) der Vorhalle als „sich in den Dienst der Klostergründung zu stellen und das eigene Gewissen nach dieser Richtung hin zu prüfen“ klingt etwas verschoben, wie der Raum selbst verquer ist, wenn man – wie leider nicht geschehen – sich in Erinnerung ruft, dass diese Vorhalle die Alte des romanischen Münsters nachleben lässt. Auch in der Hirsauer Tradition vorkommend wurde diese oft Galilaea oder Paradies (ein Friedens- und Schutzbereich) genannt. Übrigens wirkt der recht abgeplattete, wenig spätbarock gerundete Chorabschluss aussen ebenfalls hirsauisch, was die stilistische Einheit („Gesamtkunstwerk“) auch etwas stört. In dieser alten Vorhalle liess z.B. Abt Sebastian 1522 einen Bilderzyklus mit Stiftern und Wohltätern (vgl. die Bilder über den auch für die Vorhalle denkbaren Grottenbeichtstühlen an der Rückwand des Kirchenschiffs) und Wappenschilder der hier bestatteten Geschlechter anbringen. Der Sinn der Vorhalle oder Vorzeichen, wie sie nicht zuletzt auch von Frater Baumann genannt wurde, ist ohne grosse Ideologie eine Vorscheinmöglichkeit einer nur zu Festen und Gottesdiensten geöffneten Klosterkirche, nicht Pfarrkirche und kaum Wallfahrtskirche, zur Achtung und Wahrung ihres Schutzbereichs, Dokumentation ihres Segens und Schutzes durch Stifter, Gönner und Beistand des Himmels v.a. Marias (und der Besucher) und auch Abstattung des damit verbundenen Dankes. Es geht primär um das Heil des in seiner Geschichte oft bedrohten Klosters, seiner Klosterkirche und weniger um den reuigen und andächtigen Besucher und seiner (Körper-) Empfindlichkeit, wie der Autor aus seinem Hintergrund heraus selektiv vermitteln will.

Die nächste theoretische Station, Meditation, letztlich auch eine Persuasio, ist betitelt: **5. Architektonischer Bildlichkeit und gefalteter Raum.** In Weiterführung des ‚Malerischen‘

von Station 3 ersetzt der Autor den von Hermann Bauer u.a. benutzten, zur flächigen Ausschnitthaftigkeit tendierenden Begriff von ‚Bildhaftigkeit‘ durch ‚Bildlichkeit‘, speziell durch das an bzw. in der Architektur Wahrnehmbare. Die erwähnten Pole von Architektur als ‚geschlossen‘ könnte man mit Plastik verbinden und als ‚offen‘ mit dem entgrenzten Raum. Leider wurde hier nicht noch die grundsätzliche Kommensurabilität (vgl. die Proportionalgrösse bei Erich Hubala und H.Bauer, u.a.) bei der Aussen- und Innenraum-Wahrnehmung angesprochen. Mit ‚gefalteter‘ Raum kommt die von Deleuze übernommene Infinitesimalvorstellung eines Leibniz zum Zuge. Der Raum wird faktisch bzw. auch illusionistisch-virtuell erweitert. Es geht also letztlich um das Verhältnis von Raum (Ergon) und Dekoration (Parergon), wobei nach Meinrad von Engelberg eine Aufwertung (= Dominanz) der Raumhülle zu konstatieren sei, und Karsten Harries gar von einem Kampf „architecture against architecture“ zu schreiben oder zu sprechen gewagt habe, während der Autor mehr vom „gleichwertigen Gegenspieler“ - warum nicht Mitspieler im Duett? - sprechen möchte. Diese These diene ihm auch als „Kompass“ wie Bilder (Fresken) und Ornamente (Stuck) den Raum umdeuten bzw. eigentlich durch die Bewegung des Betrachters eine Umdeutung erfahren. Van der Meulen wiederholt noch einmal das Wesentliche seiner Interpretation der Zwiefalter Vorhallenfresken: Verzögerung, (längere) Vorbereitung für das Kommende durch das „Ausfalten“ (nach oben), aber nicht nur visuell-ästhetisch als illusionistische Raumerweiterung, sondern auch inhaltlich-allegorisch als historisch bzw. heilsgeschichtlicher Raum (-erweiterung). Die Sedlmayr-Schule würde hier wohl noch von ‚Realitätsgraden‘ sprechen, obwohl es eher um kategorielle Unterschiede (Raum-Zeit) handelt. Als Gewährsmann wird wieder Deleuze zitiert: „barocke Faltenmaterie sei [auch?] eine Zeitmaterie“. Heidegger darf mit „Einräumen“ (des Ornaments und des Bildes in den Raum?) natürlich auch nicht fehlen. Mit einer gewagten Schrägsichtaufnahme (Abb.075 schon aus dem Langhaus) soll die Stuckornamentik im Gegensatz zur „Ausfaltung“ durch das Fresko als Materialentfaltung und Einfaltung der Raumhülle betrachtet werden. Architektur und Ausstattung (z.B. Zwiefalten) seien weder eine ‚bedingungslose Einheit‘ (v. Engelberg) sondern in einem (antagonistischen) Dialog, was sich wohl noch zeigen wird oder gezeigt werden soll.

Nachdem der bewegte – sich bewegende Betrachter die Aussenmembrane und die Vorhalle glücklich überwunden und durchquert hat, kommen das Buch und der Besucher erst jetzt ins Zell-innere („Innen“), durch das normalerweise geschlossene Eisengitter ins Schiff, Langhaus oder Laienkirche, aber man muss sich gleich zur Rückwand zu **6**.

Grottenbeichtstühle und andere(n) Bekenntnisräume(n) (um 1770) zurück-umwenden. Die 1992 in dem knappen Aufsatz genannte Entstehungszeit dieser „exotischen“ aber sicher nicht „gewaltigen“ und wohl auch nicht für privilegierte Beichtsucher gedachten Beichtstühle ist vom Autor jetzt anscheinend anerkannt worden, aber nicht die eindeutige Autorschaft Meinrad von Ows für die dortigen Oberbilder. Ein besseres Auge bewies van der Meulen, als er schon 2002 bei einer ‚Beweinungsszene‘ ehemals im Coemeterium jetzt in dem linken Vorraum der Vorhalle Franz Joseph Spiegler als Urheber erkannte. So erscheint durchgehend fälschlich Franz Ludwig Hermann, der etwa gleichzeitig die rückwärtigen Passionsbilder für die Seitenkapellen lieferte (vgl. Abb.239). Durch den Hinweis auf ein Schreiben von Franz Joseph Christian (1777) mit der Erwähnung der (dieser beiden?) Beichtstühle und der Beginn der Tätigkeit in Buchau, ist die Datierung des Autors um 1770 bis 1773 noch einmal plausibel eingekreist. Die teilweise sehr schwache Ausführung legt eine stärkere Mitwirkung dieses Sohnes von Christian nahe. Der Rezensent hat auch die beiden eingesetzten Bilder immer nach 1770 eingeordnet. Während der Autor früher auch den Inhalt falsch bzw. in seine Richtung gedeutet hat, liegt er jetzt richtig; aber trotzdem versucht er sie für seine *Idée fixe* des Beicht-Bekenntnisraums wieder zu missbrauchen. Die Bilder gehörten eigentlich als Stiftung und Gründung Zwiefaltens traditionsgemäß in die Vorhalle, also genau auf die andere Wandseite. Trotz ihrer Beziehung v.a. zur Kanzel wirken diese Beichtstühle als stilistischer Fremdkörper im Gegensatz zu den wohl früher entworfenen Beichtstühlen in den Seitenkapellen, sodass sich der Schreiber dieser Zeilen immer wieder fragt, ob nicht diese beiden Grottenbeichtstühle an der Rückwand ursprünglich trotz ihrer Fragilität auch formal dem dunkleren Vorraum nicht einst besser an-gestanden hätten. Auch inhaltlich mit den Palmenmotiven wären sie dem Friedensgedanken in diesem ‚Paradies‘-Raum angemessen gewesen. Allerdings ist in der interessanten „Geographie und Statistik Wirtembergs“ von Philipp Ludwig Hermann Röder (1755-1831, evangelischer Geistlicher und Reiseschriftsteller), Zweiter Theil“, Ulm 1804, S.461/62, die Rede von dem klossalen, alten, zeitweise in der Pfarrkirche aufbewahrten Holz- (fälschlich Stein-) Kruzifix, der an dem Triumphbogen des alten Münsters gehangen hätte, und dass es nun um 1804 als wundertätig an der rechten Wand neben dem Eisengitter wie noch heute hänge. Von dem hölzernen (wieder fälschlich: steinernen) Marienbild übrigens berichtet Röder nur über dessen verehrungswürdiges Alter aber über keine Wunderdinge. Hier wäre es auch sinnvoll die ‚Architektur‘ des Hochaltares und der grossen Querhausaltäre bereits anklingen zu lassen (S.129). Da der Rezensent schon an anderer Stelle diese fast gleich

wiederholte, ziemlich abseitige Exegese des Beichtgeheimnisses und der Busse schon zu genüge kritisiert hat, möge es ihm hier erspart bleiben. Die vom Autor selbst als Gefahr erkannten weiteren Exkurse in die theologische und ästhetische Geschichte des Beichtstuhls und fast an Horst Bredekamp erinnernd in der Hand- (und Augen-) Symbolik sind v.a. wegen der Abbildungen kulturgeschichtlich nicht uninteressant, aber von keiner Relevanz im konkreten Fall Zwiefalten. Viel wichtiger wäre herauszuarbeiten, was die Oberen in Zwiefalten (Gossenzugen), Rheinau (Magdalenenkapelle) mit diesen protoromantischen, privatisierenden, intimisierenden, für das Zwiefalter Karstgebiet lokal adäquat erscheinenden Eremitenambiente bezweckt haben, vielleicht unbewusst so etwas wie der unumgängliche Peter Sloterdijk mit seiner Uterus-mimetischen (allerdings kühlen und ungemütlichen) Umhüllung? Oder war es mehr die Ruinensehnsuchtsmode, Theater, Spielerei ...?

Die folgende Station oder besser Ambulation gilt **7** (dem) **Langhausfresko** unter dem richtigen, vom Auftraggeber selbst gewählten Titel: **Cultus Beatae Virginis Mariae per Sanctum Ordinem nostrum in toto orbe propagatus (1751)**, also: die durch den ganzen (bewohnten) Erdkreis verbreitete Verehrung der Jungfrau Maria. Zu dem ausführenden Maler ist auf S.148 zu korrigieren, dass Spiegler nicht das Fresko in der Schlosskirche Wolfegg sondern Franz Anton Erlers es nach eigenem Entwurf ausgeführt hat, und dass der Einfluss Venedigs v.a. der Piazzettas von Michaela Neubert in ihrer Spiegler-Monographie völlig spekulativ dargestellt ist. In den Zwiefalter Deckenbildern sind keine frischen Eindrücke Venedigs feststellbar. Abt Benedikt hat nicht wie die Entscheider z.B. in Würzburg oder in Diessen nach Italien und Tiepolo oder Piazzetta geschickt. Der teilweise noch mit Fragezeichen versehenen ikonographischen Detailbestimmung ist der Autor weitgehend bestätigend gefolgt nicht aber bei dem Bayernherzog Theudo mit Gemahlin und dem Altöttinger Erstbau für das noch unbebaute, von Rupert hochgehaltene Marienbild. Statt dessen findet sich noch die alte Auffassung als Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern und Gemahlin Adelheid von Savoyen, obwohl sie im Gegensatz zu Theudo im Programmentwurf nicht vorkommen, und obwohl der Umbau von Altöttingen zugunsten der Theatinerkirche aus Geldmangel liegen geblieben war. Die auf dem Geldsack geschriebenen 400 000 fl. dürften etwas mit dem Aufwand von Abt und Konvent mit dem Zwiefalter Neubau und dem Freikauf von der Schutzvogtei zu tun haben, wie auch der Autor vermutete. Den leicht aus der Mittelachse gedrehten ellipsoiden Himmel-Licht(Feuer)-Wolken(Rauch)-Mittelteil und Benedikt im geometrischen Zentrum, während

Gott Vater alles, zumindest die Fäden der Konstruktion in der erhobenen rechten Hand hat oder hält, fasst der Autor als ein einem Baseball (statt Feuerball) ähnliches Rotationsellipsoid räumlich-plastisch auf. „Spieglers Kunstgriff“ in der Braun-Tonigkeit hat sicher mehr Ursachen als die Verbindung von Himmel, Erde und Wasser. Da wären noch sein koloristisches Erbe des 17. Jahrhunderts, eine individuelle, nicht bunte, auch materialkostengünstige Farbpräferenz zu nennen. Die im angeblichen Elternhaus Benedikts in Rom (jetzt S. Benedetto in Piscinula) aufbewahrte Art Hodegéttria-Ikone, die die Ordensgründung in Subiaco inspirierte, wird, obwohl erst seit dem frühen 18. Jahrhundert verbürgt als ‚Mater monachorum‘ (Mutter aller Mönche?) bezeichnet, im Buch folgenreich auf alle Marien-Dar- bzw. Vor-Stellungen übertragen und damit auch die Bedeutung der Enérgeia und das Motiv des Gnadenbildes über-ge-zogen. Bei den Programmkonzepten und auch bei den beiden Abbildungen 120 u.121 findet sich nicht diese Bezeichnung, nur für Benedikt ‚Patriarcha monachorum in Occidente‘. In dem als Abb.122 beigegebenen Fresko in Fischbachau scheint dieses Mutter-Gottesbild speziell dann doch für die Mönche in Anspruch genommen zu sein. Der produktive Sinn von Abb. 135 von einer (dreifachen) Compositio, Dreieckskonstellation (Trinität; Maria-Abbild-Benedikt; Marienverehrer-Benedikt-Marienverehrer) erschliesst sich dem Rezensenten nicht so recht. Die Totenschädel-Deus-absconditus-Anamorphosen-Idee wurde richtigerweise verworfen. Während der Autor sicher nicht zu Unrecht Hermann Bauer vorhält, den „Sinnbezug“, nach dem auch Frank Büttner wohl immer gesucht hat und Ernst Kreuzer mit der augustinischen, übrigens hier nicht erwähnten Abbildidee einer Civitas Dei gefunden zu haben glaubte, „aus einer abstrakten Destillation“ (der z.T. falschen Motive) zu gewinnen versucht zu haben, plädiert er jetzt dafür, es mit seinen vor- und abtastenden und mit Rhetorik und Philosophie kombinierten Geh- und Seherfahrungen (vgl. Abb.139-141) auszuprobieren, die aber eigentlich nichts bringen, da trotz Veränderung eine unwillkürliche figürliche Wahrnehmungskonstanz in Kraft tritt statt eines angeblich selbstregenerativen Bildes, das sehr nahe an ein sogenanntes ‚selbstbewusstes‘ oder gar ‚selbstagierendes‘ Bild kommt. Auch die alten Versuche Zwiefalten in die „Reihe der bekannten Gnadenstätten“ einzuordnen oder von der Neuen wie Zwiefalten aus „die Welt neu zu kartografieren“, überzeugen wahrscheinlich nur den Autor selbst.

Mit Abschnitt 7.2 (fälschlich statt 3) „Das Gnadenbild von Zwiefalten“ wird der Blick vom Deckenbild abgewendet und es wird auf den Heilig-Kreuz-Herz-Jesu-Altar mit dem darauf stehenden Marien-Gnadenbild zugegangen, das im alten Münster zumindest zeitweise nur

am nordwestlichen Vierungspfeiler (Art Marienaltar) positioniert war, bevor es 1756 am jetzigen Platz angekommen ist. Als Fasser steht fälschlicherweise „Meißner“ statt Messner oder Messmer. Der Altar diene – wie erwähnt – der Marianischen- bzw. der Herz-Jesu-Bruderschaft, aber nicht als expliziter Wallfahrtsaltar. Die Verbindung zwischen Gnadenbild und Deckenfresko wird der ‚Stella Maris (= Maria)‘ als Orientierungshilfe auf der ‚Mater-monachorum-Ikone‘, dem verwandten aber zerstörten Holzer-Fresko in Münsterschwarzach und nicht zuletzt der wundersamen Erleuchtung des Autors an einem 8.September oder dem Tag der Geburt Mariens durch das Gnadenbild verdankt. Es hatte den in seiner barocken Inszenierung gemalten Gnadenstrahl in eine reale Lichtquelle transformiert, die (aber doch nur) durch Reflexion zustande kommt (kommen kann). Man ist an Pittonis Newton-Allegorie von 1727/29 erinnert und stellt sich statt des Westfensters als Lichteintrittsquelle eine Spiegelablenkung vom Deckengemälde vor, eine Art Orientierung (Sonnenaufgang) im Sinnes des Autors. Orientierung bedeutet in Zwiefalten eine räumliche (? , virtuelle, gedankliche) Ausrichtung des Langhausfreskos auf das Gnadenbild im (? oder vor, am?) Chorgitter. Die Gnadenbilder im Fresko sollen sich gewissermassen um die Zwiefalter Gnadenmadonna ordnen, sodass es auch unsinnig wäre (wie z.B. bei H. Bauer), es im Bild nochmals erscheinen zu lassen (S.177). Auf der nächsten Seite schreibt der Autor zu der von Abt Benedikt Mauz als ‚Imago Thaumaturga‘ (= wundertätig, Staunen erregend, nicht staunenswert) angesehenen Figur als Bestätigung: „War das Gnadenbild von Zwiefalten auch an von ihm bewirkten miraculösen Ereignissen arm [sind überhaupt welche bekannt?], so bot sein Aufglänzen im Abendlicht doch die Gelegenheit, das Staunen vor dem Bild als ein ebenso ästhetisches wie heilsmächtiges Ereignis zu erleben“, wie fast das ganze Buch als eine Mischung von grösster Reflektiertheit und einer bis ins naive gehenden Gläubigkeit erscheint. Auf S.181 zeigt sich der Autor auch von dem Glanz des Scheins, der Rhetorik und dem polierten Stuckmarmor Christians etwas ge-ver-blendet. Aus den dargestellten Szenen und der zugrunde liegenden historiographischen (wie religions-andachtsgeschichtlichen) Literatur lässt sich dem Freskobild eine Zeithaltigkeit entnehmen wie schon 1992 angedeutet: Entstehung des Benediktinerordens im 5. Jahrhundert, seine Verbreitung samt dem Marienkult v.a. im Frühmittelalter von ca. 600 -1000 bzw. bis zu Entdeckung Amerikas um 1500. Der Autor sieht dabei aber die aristotelisch-klassizistische Einheit von Raum, Zeit und Handlung nicht gewahrt, obwohl z.B. durch die Auslassung Zwiefaltens doch die noch z.B. in Buchau feststellbare ‚barocke Mischung‘ vermieden wurde. Auf S.185 steht zu Recht, dass weder Konzepte noch Ausführung Hinweise auf eine Imagesteigerung

darunter auch einen Aufwertungsversuch als bedeutender Wallfahrtsort ergäben. Vielleicht war der Abt anfänglich in seinen ersten Konzeptentwürfen versucht dem Langhausfresko oder mehr einem Zentralraum (wie in Ettal?) neben der historischen eine geographische Perspektive mitzugeben. Schon 1992 musste dieser Gedanke fallengelassen werden. Trotzdem versucht der jetzige Autor die beiden Marianischen Atlanten der Jesuiten Gumpenberg und Scherer, in denen Zwiefalten keine Rolle spielte, ins Spiel zu bringen, um doch eine „Terra Mariana“ (warum eigentlich nicht auch viel anschaulicher: ‚orbis marianus‘?) an der Decke wiedererkennen oder entwickeln zu können. Auf S.194 setzt statt „des kartographischen Blickes [von oben] ... das Langhausfresko eine imaginäre Reise in Gang, während sich der Beschauer Gnadenbilder einer Terra Mariana im schweifenden Blick ambulatив aneignet, um schliesslich im Gnadenbild von Zwiefalten sein ersehntes Reiseziel zu finden“: quod sit demonstrandum, im freien Fall, Flug nach unten. Auf S.197 heisst es etwas anders: „Spieglers Langhausfresko von 1750 stellt zugleich den Höhe- und Endpunkt der Kartografierungsbemühungen einer Terra Mariana dar“. Vielleicht wäre besser statt kartografisch eher theatralisch-simultan zu schreiben. Während der frühere Exkurs über die ‚Casa sancta‘ (vgl. Chorgestühl) hier nichts Erhellendes bringt, wird das Panoramamotiv mit der Religionsglobalisierung verknüpft, allerdings nicht historisch oder künstlerisch-ästhetisch mit der eigentlich selbstverständlichen Panoramaaanlage in oder an einer Raumdecke. Der letzte Abschnitt dieses Kapitels ist dem das Panorama be-ent-grenzenden Stuckornament gewidmet, aber doch auch im Vergleich mit dem rhetorischen Ornatus. Der Autor meint, dass dem Fresko eine Raumstaffelung in Plänen weitgehend fehle, und dass das eher als Vordergrund wirkende Rocaille-Gespinst zum Horizont werde. Das mag in den Mittelabschnitten der Längsseiten so wirken. Ansonsten ist das Ganze eher ein Blick von unten aus einem Schacht, also mehr Vertikalprojektion mit anderen Horizontachsen. Eigentlich ist die Darstellung ein Kompromiss (‚elastische Ebene‘). Ziemlich übergangslos wird die Rocaille als Physiognomisch-Allegorische im Sinne von H.Bauer u.a. angegangen, leicht übersteigert: „(die Rocaille) liest den Raum als Bild und das Bild als Raum“ (alles klar?) um den rhetorischen Aspekt Aufmerksamkeitserzeugung, Selbstzurücknahme und Weiterleitung an das Fresko (S.204) zu erbringen: „als Ornatus ist die Rocaille eine transitorische Figur, die das Überschreiten der Weltgrenzen [Fresko?] in eine konkrete Raumerfahrung [Raum?] übersetzt“. Konkret vermisst der Rezensent so par-ergonale Kleinigkeiten wie die einer anderen Sphäre angehörenden gemalten Stuckengel, die mit ihren Attributen eine Botschaft vermitteln wollen. Spiegler hat nicht wie z.B. Franz Georg Herrmann 1755/57 in

der Schussenrieder Bibliothek eine einfache, gleichmässig herumlaufende Panoramaaanlage gewählt auch wegen dem Längstonnengewölbe. Durch die hier nicht gedeuteten gewaltigen Substruktionen und Treppen samt Baluster hat er dem Fresko eine Hauptansicht von Westen gegeben, die Länge gemildert, eine Asymmetrie erzeugt und vor allem eine langweilige, ruhige, kreisrunde Himmelsmitte vermieden. Diese mehr künstlerisch-ästhetischen, aber auch manch tiefere Einsicht ermöglichenden Aspekte interessieren den Autor nicht, obwohl er ‚ikonische‘ Methodenansätze durchaus zeigt.

Zu Beginn der Ambulation **8 Langhauskartuschen: Cultus Marianus – 4 Proprietates (1751)** findet sich eine Definition Derridas im Rahmen seiner Kant-Lektüre: „das Ornament (parergon) als eine das Werk (ergon) rahmende Grenzfigur ...“ und: „ein Parergon (ist) eine Mischung aus aussen und innen“, oder wie der Autor hinzufügt: „ein Außen, welches das Bild über sich hinausträgt“ über die Rocaille als Rahmen wie auch die „Rocaille-Kartuschen zum Kartuschenkranz um das grosse Fresko mit ihrer Übergangs-Scharnierfunktion zwischen dem Bildraum ... und dem Realraum des Wallfahrers“. Diese Kartuschen sind zweifelsohne dem Betrachter näher gerückt, aber noch nicht auf seiner Ebene. Im übrigen sind sie wie Agraffen, die das Mittelbild stützen. Was sie darstellen und was sie bedeuten (Formen einer sinnlichen Marienverehrung) sind spätestens seit 1992 einigermaßen bekannt. Auf der Suche der bildlichen Anregung wurde der Autor leider nicht richtig fündig, es scheinen recht individuelle, mehr erzählerische und teilweise mehrdeutig-überdeterminierte Schöpfungen zu sein, wobei der Autor die Vorbildfunktion der Fresken in Münsterschwarzach zu Recht hervorhebt, wo Johann Michael Feichtmayr auch mit von der Partie war. Die darüber hinausragenden Teile dürften ebenso wie in Zwiefalten plastisch in Stuck ausgeführt worden sein. Ebenso war J. M. Feichtmayr im direkten Vorgängerbau Amorbach dieses Mal mit M. Günther allerdings bei illusionistischer Verbindung der Kartuschen mit dem Vierungskuppelfresko zu Gange. Die 5-Sinne-Darstellung im Refektorium von Benediktbeuren stammt von Johann Baptist und nicht von einem Johann Joseph Zimmermann. Nicht nur wegen des Konkurrenzverhältnisses von G. B. Göz und F. J. Spiegler war die zeitgleiche Sinnesdarstellung im zum Zisterzienserkloster Kaisheim gehörigen Schloss Leitheim sicher kein Vorbild. Wenn der Autor S.222 schreibt, dass „die Kartuschenfresken ... dem ästhetischen Erkenntnismodell der Jesuiten (folgen) und ... vor diesem Hintergrund den benediktinischen Marienkult (entwickeln oder eher beweisen würden)“, könnte man noch speziell auf die marienbruderschaftliche Schrift von P. Franz Neumayer S.J.: „Idea cultus mariani

sodalitatibus Deiparae consecratis“, München 1748 bzw. Augsburg 1751 hinweisen. Ob man auch heimliche Verbindungen zum Jansenismus, vielleicht sogar - etwas gewagt – zum schwäbischen Pietismus bei dieser persönlichen Marienverehrung ziehen darf, sei nur so am Rande angemerkt. Interessant wäre auch ein Vergleich im Marienkult mit den Serviten. Die traditionelle und von Abt Benedikt auch aus persönlichen Gründen betriebene Marienverehrung muss man auch wieder gegenüber dem benachbarten Protestantismus als katholisches Kennzeichen sehen. Vor einem ähnlichen nachbarschaftlichen Hintergrund müsste man auch die angeblichen Wallfahrtsbestrebungen kurz vor den ersten Restriktionen sehen.

Nach einem kurzen Hinweis auf die Predigtmetaphorik folgt mit der Frage nach dem ‚Gesamtkunstwerk‘ ein Abschnitt, der eines eigenen Exkurses wert gewesen wäre. Der gesamtkunstwerk-ähnlichen Vorstellung von der ‚Bildlichkeit‘ des spätbarocken Sakralbaus bzw. sein Raumbildcharakter (Wölfflin, Rupprecht, Zürcher) widerspricht der Autor, weil die körperliche Komponente, der Leibraum, die ganzheitliche Wahrnehmung bei ihnen fehle oder weitgehend gefehlt habe. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ empfindet der Autor sowieso eher als ein Konstrukt der Kunstgeschichte, bei Wagner würde es zum Religionsersatz, und Schelling habe es nach Sulzer in der Oper verwirklicht gesehen. Dass zumindest ab 1776 die Zwiefalter Musik (und vielleicht der ganze Aufführungsraum) vom Abt Nicolaus II Schmidler als zu opernhafte empfunden wurde, zeigt die Entsendung von P. Ernest Weinrauch nach St. Blasien zu dem puristischen Fürstabt Martin Gerbert. Während Hans Sedlmayr mit dem Ende des Rocaille-Ornamentes auch den Tod des ‚Gesamtkunstwerkes‘ klagend verkündete, gab und gibt es Zweifel wie den der nötigen schwierigen, nicht immer erreichten Balance der Gattungen (Klaus Könner), wenngleich Karl Heinz Schömig in seinen Kirchenführern immer die weitgehende Stilreinheit in Zwiefalten ins Feld führt. Der Autor wiederholt die Anfang der 80er Jahre durch Bernd Euler-Rolle angestossene Diskussion des als historisch angesehenen und nur für das 19. Jahrhundert angemessenen Begriffs und die Suche nach Alternativen. Mit ‚Gesamtbildwerk‘ (Rupprecht), ‚Streben nach Einheit‘ (K. Möseneder) und ‚einheitliche Konzeption‘ (M. v.Engelberg) kommen wir dem Zwiefalter ‚Gesamt-Kunst-Werk‘ eigentlich schon sehr nahe. Es wurde auch unter dem Nachfolgeabt Nicolaus II Schmidler aus Pietät oder stilistischem Empfinden eine Kontinuität auch wegen den Vorplanungen erstrebt und weitgehend erreicht auch trotz verschiedener Ausführungsphasen und Planänderungen. Den Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ sieht der Autor als zu statisch an und versucht ihn durch

einen anderen, sehr abgehobenen und vagen Begriff der (Fixstern-?) „Konstellation“ zu ersetzen, um das ästhetische Novum des Spätbarockraumes, die Dynamisierung, Verzeitlichung und damit alles erfassend zum Ausdruck zu bringen.

Die Station **9 Kanzelensemble**: ist mit **Verbum Caro factum est (um 1767/68)** betitelt, also nicht nach einem Konzept, sondern vom Autor nach dem Johannes-Evangelium 1,14, womit eigentlich die Menschwerdung Christi umschrieben ist. Dieser ist aber gerade am Kreuz über der Kanzel dabei sich wieder davon zu verabschieden. Statt Johannes den Evangelisten sehen wir Johannes den Täufer, der mit seinem Kreuzstab auf Christus (voraus-) weist, und Moses mit den Gesetzestafeln auch als Vertreter des Alten Bundes. Auf der nicht frontalsichtigen Abb.198 ist die zentrale Geisttaube nicht verzeichnet, wie auch nicht die vier in alle Himmelsrichtungen goldene heilige Winde versprühenden Putten (vgl. Ez 37,7 u. Apg 7,1). Wenn man sich vor der Kanzel hin- und wieder zurückbewegt, erkennt der etwas mit der katholischen Lehre vertraute damalige wie heutige Betrachter am Fuss das Paradies und den daraus vertreibenden Engel mit dem Schwert, also die sogenannte Erbsündenstrafe (Verlust des ewigen Lebens). Der Kanzelkorpus stellt wie in einem Puppen- oder Marionettentheater und in einem über 180° reichenden Panoramabühne statt einer erwartbaren Blätterkrone eine Friedhofs-Ruinenlandschaft, also die Vergänglichkeit dar, wobei die drei Kardinaltugendgestalten (von links: Liebe, Hoffnung, Glaube) die tote Menschheit auferstehend wieder zum Leben erwecken, da ja oben am jetzt goldenen Kreuzesgipfel dieses Stammes das Erlösungswerk durch den Kreuzestod erst ermöglicht wurde. Der Spieler hinter der Bühne hat also als Kanzelprediger die dazugehörenden verlebendigen Worte Gottes zu verkünden. So ähnlich könnte man sich die Kanzel auch ohne ihr Gegenüber vorstellen. Der Autor sieht vornehmlich dagegen das Ensemble und zieht Verbindungen zu dem gegenüber liegenden Ezechielgebilde. Der Engel mit dem Schwert wird so zum Vernichtungsschwert für das Chaldäer-Strafgericht (Ez 21,3-32? und 7-37). Eine Schlange gibt es dort aber nicht, nur Ähnlichkeiten mit unserer Gegenwart. Etwas überzeugender ist die Friedhofsszenarie mit der Vision der Auferstehung der Toten nach Ez 37,1-14 auch typologisch zu verbinden, allerdings hier natürlich die neutestamentliche Glaube-Liebe-Hoffnung-Gedankenzugabe (Letztere ist in Ez 37,11 gar verloren). Die ‚Ezechiel-Projektion‘ des Autors geht sogar soweit, dass er in den drei Tugenden die ‚vier Windrichtungen‘ des Ezechiel-Textes zu entdecken sucht, obwohl sie ja bekanntermassen viel weiter oben wie die Posaunen des Jüngsten Gerichtes vorkommen. Auf der

Ezechielseite (eigentlich Evangelienseite und vorrangige Kanzelseite) zeigt sich alles weitgehend im Einklang mit dem Ezechiel-Text, einschliesslich des vom Rezensenten bislang überlesenen Wiegens und Teilens der Haare (Ez 5,1-2) als symbolische Vernichtungsaktion. Der Autor interpretiert die Nische bzw. den bewachsenen Boden nach Ez 1,3 als den Fluss Chebar, an dem die Hand Gottes über Ezechiel gekommen sein soll. Vielleicht hatte der etwas zu schwächliche Gott Vater (von Gehilfenhand?), der wie gegenüber sein Sohn Christus nicht unter sondern auf einem Thronbaldachin thront, in seiner Hand ehemals den Brief, den Ezechiel auch schon für seine Prophetengabe verschluckt hat (Ez 3,1-3). Dass der Autor zweimal fast die gleiche Textstelle in dem Ensemble vermutet (Ez 21,1-37 u. Ez 21,7-37), dürfte wohl auch nicht ganz im Sinne der Konzeptfinder gewesen sein. Die Warnung vor der (umgebenden) Gottlosigkeit, Zerstörung von Gotteshäusern, ist unüber-seh- (und etwas synästhetisierend: hör-) bar. Die vom Autor schon früher beigebrachten angeblichen Vorlagen überzeugen nicht. Soweit dieser längere Vorlauf, um van der Meulens weitere Gedanken besser verstehen, bestätigen und auch widerlegen zu können. Ausserhalb der oft über eine Stunde währenden Predigten gab und gibt es eine stille, stumme, bildlich-körperlich-plastische Dauerrede (Standbild?): Warnung oder Verweis auf Christus als Erlöser. Leider hat der Verfasser, der wieder par-ergonale Verbindungen sehen und ziehen will, kein Foto einer wirklichen Predigtsituation von Visionen auf Tod und Leben beigegeben. Die Gefahr wie bei entgegengesetzten akustischen Wellen sich gegenseitig auszulöschen ist gross, im idealen Gleichklang gäbe es aber eine Verstärkung. Für die Barockzeit mögen zu Rhetorik, Homiletik, argutezseske Verbindungen reizvoll gewesen sein, aber schon die klassizistischen Reaktionen nach 1750 wehrten sich gegen gesuchte, spitzfindige, weit hergeholt, dunkle und gar absurde Vergleiche. So fragt der Rezensent immer wieder nach der Lektüre dieses Buches: muss das sein?, müssen bei einem relativ verständlichen Gebilde wie diesem Ensemble der pietistische und alchemistische Schwabe Friedrich Christoph Oetinger, oder G.E.Lessing, Conrad Purselt, Cicero herhalten, umso selbst das sprichwörtlich gewordene „lebendige Wort“ noch weiter ‚auszutappen‘?. Gelungener sind die mehr ‚ikonischen‘ Feststellungen zu Seh- Gedanken-Kompositionsbewegungen: von oben Gott Vater-Ezechiel-Folgen nach bzw. zum Gegenüber: von unten bis hoch zum Kreuz. Man braucht auch nicht wieder so einen Licht-Wunder-Effekt und rhetorische Begriffe wie „Evidentia“ und „Visio“, die mehr das Verfahren des Autors beschreiben. Formulierungen wie S.243: „Die Kanzel ist zusammen mit dem Körper des Predigers und dessen Stimme der Nullpunkt einer räumlichen Verkörperung des gesprochenen Wortes.

Der Hörer wird zu einem Sehenden, die Predigt zu einer installativ eingebetteten Performance“, kann man vielleicht überdenken, oder auf der verbal-sensitiven Zunge zergehen lassen, aber sie sind kunstgeschichtlich grenzwertig gegenüber dem brauchbaren Hinweis auf bekannte verwandte niederländische Vorläufer bei den Kanzelgebilden mit „narrativer Verräumlichung und Versinnlichung des Predigtwortes“, wie der Autor so gerne in chiastischer Anti-Synthese sich ausdrückt. Während kein Wort verloren wird über den geistig-geistlichen Witz, den Humor und die Spielerei, werden aus den Ezechiel-Putten-Szenen gewaltsam wieder Sinnesallegorien gemacht. Wenn die Predigt auf Latein korrekt vorgetragen wurde, wäre das Wortspiel *mālum* = Apfel und *malum* = Übel weniger witzig oder blumig, genüsslich ausgefallen, weil unzweideutig. Sinnvoll – weil der Autor selbst damit hantiert – ist die Analyse des Begriff Synästhesie als pathologischer, normaler und unterbewusster Vorgang (Merleau-Ponty). Van der Meulen nennt die (gleichzeitig oder nachträglich) synästhetischen Elemente als eine Vertiefung des Predigtaktes, als eine existentielle Tiefe – ja warum sollte man sie nicht bloss als gekonnte, unterhaltsame, raffinierte Manipulationstechnik auf allen Kanälen ansehen? Vom Autor wird auch noch als quasi ‚*sextessentia*‘ der *Sensus communis*, der (moralische, ahnungsvolle, intuitive?) sechste Sinn bemüht. Bei Zwiefalten wäre er als Kreuzung oder Überblendung von Sinnes- und Tugendwahrnehmungen anzusehen, also die bekannte sinnlich-sittliche Wirkung des Kunstwerks v.a. in der Klassik. Am interessantesten ist zweifelsohne der Schluss dieses Kapitels mit der Diskussion um das ‚*Theatrum sacrum*‘, das er als (hartnäckiger, verkleisternder, hume-scher?) „Zement“ (Generalschema) der Beschreibung des spätbarocken Sakralraumes ansieht. Ursula Brossettes hinlängliche Studie interpretiert er so, dass die vielen Theatererelemente im sakralen Raum zur Distanzminderung zwischen Gott und dem Menschen gedient hätten – man fragt sich wie die theatralischen Momente in den Profanräumen zu werten sind; aber Soziologisches interessiert den Verfasser kaum – , was er mit seiner Konvergenz von Predigtraum und Leibraum in Deckung sieht. Die dabei auch erfolgte Verschmelzung von Schau- und Erlebnisraum, von Akteur und Zuschauer stellt für ihn wieder die Theater-Vorstellung in Frage, weil er nicht das barocke Theater (auch das Kirchentheater) mit seiner Verzahnung von Vorbühne und Zuschauerbereich vor Augen hat. Das wundersame unabhängige ‚Funktionieren‘ der barocken Sakralräume liegt wohl daran, dass es dort zumeist keine leeren, reinen, toten Kulissen sind, sondern weil vieles auch unterhaltsam zumindest zu sehen und zu spüren ist. Im Gottesdienst spielt man dann irgendwie doch mehr oder weniger überzeugt seine Rolle mit.

Der nächste Abschnitt ist mit **10 Seitenkapellen (1766-1771)** betitelt und beginnt mit einem erstaunlich ausführlichen entstehungsgeschichtlichen Vorspann, der die Datierungsvorschläge von 1992 plausibel weiterspinn. Die ebenfalls schon früher bemerkte Bevorzugung württembergischer Künstler hatte wohl eher gutnachbarschaftliche, reichskreismässige und auch beschäftigungspolitische (Einschränkung der württembergischen Hofhaltung v.a. im Opern-Theaterbereich seit 1767) als stilistisch-modische Gründe. Selbst die drei Gemälde von dem modernen Mengs-Schüler Nicolas Guibal stören die stilistisch-geschmackliche Einheit glücklicherweise kaum. Der Autor versucht den „theatermässigen“ Aspekt der Seitenkapellen herunterzuspielen und „konzentrisch“ [? oder eher parallel begleitend?] um das Langhaus“ ‚ein- oder auszufalten‘. Nicht wirklich zu überzeugen war der Autor nach S.261, Anm.766, dass Meinrad von Ow, der Schöpfer der Kapellenfresken, zwischen 1748 und 1751 nicht Mitarbeiter Spieglers gewesen ist oder sein kann. Er meint auch in einem sehr schemenhaften, versteckten Porträt in der ‚Darbringung Christi im Tempel‘ ein neues Selbstbildnis von Ows entdeckt zu haben. Es gehört schon reichlich Fantasie dazu diese Fresken auf zwei Ebenen als „Ausläufer eines Wolkenwirbels, der sein Auge im geometrischen Zentrum des Langhausfreskos“ anzusehen. Dazu sind sie teilweise zu sehr als Tafelbilder angelegt und zu unterschiedlich. Man vergleiche den fast entwölkten, zweimal vorkommenden Tempelgang Mariens (Abb.227 u.232). Hier ist wieder mehr die Text-Kontext- oder Ergon-Parergon-Idee Vater oder Mutter dieser Ansicht. Wenn man ikonographisch alle unteren oder Kapellendeckenbilder mit dem ‚Leben Marias‘ seriell verbindet, sollte das erste in dieser Reihe nicht ‚Verheissung des Erlösers im Paradies‘ (Abb.230) genannt werden sondern ‚Verheissung der jungfräulichen Mutter des Erlösers vor den Eltern Joachim und Anna und den Ureltern Adam und Eva‘. Auf S.265 steht eigentlich eine Binsenweisheit, dass gemalte Bilder eine andere Struktur als Texte haben und somit nie 1:1 Übernahmen eines Textes (Konzeptes) seien, wie auch eine nachträgliche Rückvertextung darunter auch die ganzen eiteln Bemühungen dieses Buches sie nie ersetzen könnten. Man muss aber sagen, dass auch Dank des Konzeptors, Instructors und Korrektors Abt Benedikt (u. Abt Nicolaus II ?) eine gewisse Texttreue in der Zwiefalter Ausstattung vorherrscht oder erreicht wurde. Die Passionsbilder der Kapellenrückwände über den Beichtstühlen sieht der Autor wieder in par-ergonaler Verbindung oder Voreingenommenheit als „Überbau des individuellen Schuldbekenntnisses“, obwohl es als verkürzter Kreuzweg so etwas wie das Mitleid in einer Art Nachfolge Christi bedeuten sollte. Leider sind die acht Passionsszenen nicht wie

bei Kreuzer aufgelistet, um festzustellen, ob zwischen dem Marienleben und diesen Bildern ein verbindender Gedanke besteht. Zumindest in der 1. Kapelle sind es praktisch die ‚Zeugung Mariens‘ und der Beginn der Passion vor dem Richter Kaiphas, wenn man nicht die Ölbergsszene heranzieht. Mit dem Rosenkranz-Gebet lassen sie sich anscheinend nicht verbinden. In Anm.780, S.266 meint der Autor ganz traditionell wieder ein Selbstbildnis Franz Ludwig Herrmans ausmachen zu können, obwohl sie von Meinrad von Ow gemalt sind, wie oben schon korrigiert wurde. Mehr ‚attribuzzlerischen‘ oder qualitativen Instinkt verrät die Feststellung eines klassizistisch-strengen Aufbaus, der aber anachronistisch (oder eher vorzeitig?) wirke. In S.266/67, Anm.781 wird aber weniger ein Unvermögen sondern eine bewusste historisierende Entscheidung mit einem angeblichen Rückgriff auf Altdeutsche Malerei konstatiert. Es liegt aber vielmehr ein Rückgriff auf das 17. Jahrhundert und dessen tonig fundierte Farbigkeit vor. Die Passionsbilder „in ihrer Gesamtheit ... als belebte Handlung“, die über die Eigenbewegung synthetisiert wird, sich vorzustellen, ist wieder sehr apart(ig). Der nächste Abschnitt mit den Seitenaltären beginnt wieder ganz historisch mit dem Wechsel der Altar-Patrozinien. Allgemein meint der Verfasser eine klosterübergreifende Traditionsbildung und ein historisches Bewusstsein anmerken zu können. Zu Recht stellt er fest, dass es keine Stifter- oder Bruderschaftsaltäre seien. Verwunderlich auch, dass die vor bzw. unter dem Altarblatt befindlichen Reliquien mit „kostbare(r) Bollwerk-Schanze, unüberwindliche(m) Turm auf der Marianischen Mauer“ beschrieben wurden, was erstaunlicherweise in dieser multiplen, vielfältigen Beziehungskiste vom Autor nicht mit dem Langhausdeckenbild verbunden wurde. Vielleicht wäre es sinnvoller den in Anm.756 erwähnten, aber im Literaturverzeichnis nicht aufgelöst erscheinenden Gérard Genette und dessen Formulierung: „texte“ (Langhaus) – „paratexte“ (Seitenkapellen) erst am Ende der Untersuchung auf seine Vergleichbarkeit zu benutzen. Immerhin weist der Autor auf die „einseitige Betonung einer Bildkonstellation“ als Text hin, um dann aber fast in einem Atemzug „Text“ (= Konzept) und „Textur“ (bildliche Ausführung?) vorzuschlagen. Was jetzt folgt ist eine mehr oder weniger klassische ikono-graphisch-logische Analyse der bislang unbefriedigend gedeuteten Seitenaltärensembles, die wohl gedanklich auf Abt Nicolaus II zurückgehen und theatermässig proszenisch oder parabatistisch Stuckaltarwächterfiguren besitzen. Der Autor beginnt mit dem zweiten nördlichen Josephsaltar. Auf das zeitlich zu den 1769 datierten Guibal-Stücken gleich angesetzte Altarbild Innozenz Colombas wird stilistisch-künstlerisch gar nicht eingegangen, nur der Typus festgestellt. Es müsste vertauscht auch blaues Untergewand und gelber Überwurf strenggenommen heißen.

Auffällig ist die waldschrattähnliche, den bescheidenen Figuristen Colomba verratende Physiognomie des Joseph, das dicke grünende, erblühende Reis samt den Keuschheitslilien, die eigenartige Handhaltung mit dem Zeigefinger, der auf die flankierende Stuckfigur deuten soll. Die Werkstattszene findet in einer paradisischen, orientalischen Palmlandschaft statt. Der Autor hat sich jetzt glücklicherweise mit geringem eigenen Körpereinsatz das Ganze genau angeschaut, die Bildmotive aufgezählt, was sie illustrierend erzählen, und welchen Erzählungen sie damit folgen. Die goldene Fahne im Auszug verrät die Lösung: „Alimenta (petens) ... Gen XLI,55“ (in Anm.807: fälschlich Gen 51,55; das letzte Kapitel ist aber 50), die Geschichte eines anderen vor- und fürsorglichen Joseph, des Ägyptischen. Der Ährentraum, der Traum von Sonne und Mond und die 11 Sterne (nur 6 erkennbar) vor einem überwachenden Hauptstern, das Szepter als Herrschaftszeichen könnten auf den Vizepharao zurückdeuten, der Schlüssel auf seine Gewalt oder Macht und zu den Kornspeichern führen. Schwieriger wird es mit der Ordenskette mit dem goldenen Vlies. Van der Meulen sieht darin ohne weitere Erklärung nur ein Würdezeichen des stellvertretenden Pharaos, obwohl die Vlies-Geschichte des hilfreichen, aber dann doch geopferten Chrysómallos antiken Ursprungs ist. Es wäre auch noch das biblische Tau-Wunder bei Gideon denkbar. Dass dieser Altarauszug auch noch auf die Bundeslade und den Tempelgang Mariä übergreifen soll, ist nur dem ungebremsten Drang nach offenen und versteckten Verbindungen geschuldet. Es bleiben noch die ästhetisch sich viel besser abhebenden Altarseitenfiguren aus nur wenig poliertem Stuck, was auch immer eine Transzendenz und wieder mehr optisch eine Verbindung zur weissen Architekturwand herstellen soll. Bei Schurr sind es Pharao und ein hungernder Ägypter, bei Kreuzer König Juda und ein Pilger, der um das ‚Brot des Lebens‘ bittet, bei van der Meulen jetzt Joseph von Ägypten als König und ein Bruder Josephs (welcher?) in Gestalt eines bedürftigen Pilgers. Die mit dem Szepter auf den fürsorglichen Joseph bzw. gleichzeitig auf sein Gegenüber deutende Herrschergestalt trägt ein orientalisches Fantasiekostüm (Hermelinmantel, Turban mit Krone) und eine Herrscherkette mit dem Vlies (?). Im Vergleich mit der Bettlergestalt vom südlichen Querhaus haben wir demgegenüber einen zeitmodisch gekleideten, allerdings mit offenem Schuh versehenen Pilger (?) mit Tasche, aber ohne Stab vor uns, der demütig, höflich seinen (Pilger-?)Hut gezogen hat und in seiner von Herzen kommenden linken Hand etwas zu empfangen oder zu überreichen, spenden (Münze, Bitt-Brief, Almosen?) scheint. Nach Kreuzer 1964, S.42 hatte diese allerdings nicht sehr hungrig wirkende Figur damals noch ein Blatt ebenfalls mit „Alimenta“ (vgl. Gen XLI,55 wie oben) in der Hand. Das alles

verbindende Band scheint die irdische Caritas, aber auch die Fürsorge, Providentia zu sein. Der Autor weist auf die Entwicklung des Joseph-Kultes allgemein und speziell bei den Habsburgern und als Patron der oberschwäbischen Benediktinerkongregation hin, nicht aber auf eine mögliche zeitgeschichtliche Allusion. Der Zeitraum besonders von 1769 bis 1772 brachte klimabedingt eine schwere Not (nicht nur Hunger), in der die Herrscher (auch die Reichsäbte) ihrer Fürsorgepflicht nachkommen mussten, natürlich auch der 1765 Kaiser gewordene Joseph II, der 1769 in Mähren sogar selbst zum Pflug gegriffen hat. Nach der momentanen Einschätzung des Rezensenten könnte unter dem alttestamentlichen, dem neutestamentlich-apokryphen, auch der aktuelle kaiserliche Vliesträger Joseph II und die allgemeine Notsituation mit angesprochen sein. Es ist aber noch nicht der menschenfreundliche Joseph der Aufklärung. Wie man generell sagen muss, dass Zwiefalten von der Aufklärung noch fast völlig unbeeinflusst erscheint. In Anm.804 wird eine Deutung - leider nicht anschaulich in einem Schema - der interessanten, quasi letzten Abrundung der Zwiefalter Ausstattung gegeben. Sie führt aber nicht über den früheren Versuch Ernst Kreuzers von 1964 wirklich hinaus. Es sollte damit sicher die Vorbildhaftigkeit der Heiligen in christlichen Tugenden teilweise typologisch, aber fraglich ob auch antithetisch, zum Ausdruck gebracht werden.

Seinem Vorgehen – wie wie ein Astronom oder Astrologe und seinen Konstellationen: „spätbarocker Sakralraum mit ähnlich tiefem Wirklichkeitsbezug ... wie (die) Hl. Schrift oder (der) gestirnte Himmel“ – versucht der Autor durch eine oft typologisch arbeitende Schriftenhermeneutik noch einen theoretisierenden Über- oder Unterbau zu geben: „eine Erzählästhetik“ (?) von „Text und Textur“. Als Einschub erscheint der ‚Realitätsgrad‘ der (poliment-) weissen Stuckplastik als intermediales Wesen zwischen darstellendem Bild, Wand und Ornament. Bevor der Verfasser zum dritten südlichen Seitenaltar mit Petrus-Patrozinium überschwenkt, kommt er noch auf den Zeigefinger Josephs im Altargemälde zurück, was, wenn so richtig interpretiert, einen Gesamtentwurf voraussetzt, oder man hat sich beim Übrigen, Späteren an das frühere Altargemälde gehalten. Die bei dem Autor beliebte chiasmisch-antithetische Ausdrucksweise würde sich die Zeitdimension durch unseren erweiternden Vorschlag noch bis zu Gegenwart komplizieren oder ‚vervielfälteln‘. Quasi zur Bestätigung seiner Methode bringt der Autor noch zwei praktische Anwendungsbeispiele: die dritte südliche Petruskapelle und die erste südliche Agneskapelle. Leider gibt es in beiden Fällen keine Gesamtansichten um den Dialog der Stuckfiguren untereinander und mit dem Altarblatt nachvollziehen zu können. Die verhüllte,

fast zum reinen Gewand gewordene Figur mit der Geisttaube über ihrem Haupt (Ecclesia, Fides, Religio?) soll der Widerpart bzw. die Ergänzung zu dem anderen, zeitgleichen Simon Petrus, einem ehemaligen Zauberer, dann Bekehrten, aber vergeblichen Einkäufer von Wunderkräften. Die Verbindungslinien, die der Autor von den Schlüsseln zu den Märtyrerwerkzeugen der Kreuzigung Petri oder von den dämonischen Zügen des Simon Petrus zu einem der Folterknechte (oder gar zu dem entsetzten Petrus mit Kopf nach unten am Kreuz?) sind wieder nicht weit aber einfach zu hergeholt, während er mit Synagoge-Wimpel (nach Kreuzer 1964, S.47: „Zentralbau“! der Weisheit?), unterweltlich-neptunischem Dreizack als falscher Glaube und heidnischer Magie auch nicht ganz richtig liegen dürfte. Etwaige vertikale Bezüge finden diesmal nicht statt. In dem Auszug befindet sich ein Erdball, der die Sonne an sich geheftet hat(?). Ein Genius mit Christus-Monogramm entzündet an der Sonnenscheibe seine Fackel, ein zweiter wirft eine Angel im Kirchenschiff zum Menschen-Glaubens-Fischfang. Ein Dritter ist mit dem Netz beschäftigt. Wenn man wieder einen Zeit-Aktualitätsbezug herstellen wollte, geht es um den rechten Glauben vor den falschen Menschenfängern der (falschen) Aufklärung (? , vgl. Klosterbruck bzw. Strahov). - Bei dem vorderen Agnesaltar derselben Südseite wird in der Art der Imdahlschen Ikonik eher nichtphysiognomisch beim Altar ein Zug nach unten und ein Gegenblick der Märtyrerin nach oben konstatiert. Der Personifikation der ‚Himmlischen Liebe‘ oder der Castitas, Keuschheit mit dem flammenden Herzen in der Hand, die reine Linke auf der Brust, die einen weltlichen Amor mit verbundenen Augen zurückweist, gegenüber schwebt ein geflügelter Jüngling (Engel des Herrn, Beistand, Schutzengel, Seele, Gewissen?) mit erhobenem Zeigefinger, den der Autor erstaunlicherweise ausblendet. Während Christus im Altarbild schon auf den Märtyrer-Siegeskranz mit Kreuz in der Mitte verweist, wird im Auszug ein goldener Kronreif vor dem IHS-Monogramm gehalten. Die goldene Büste darunter mit einem typischen Christian-Gesicht soll einen Cherub (oder schon die verewigte Agnes?) darstellen. Für das darüber befindliche Fresko Mariä Geburt und das Ölgemälde an der Rückwand: Christus am Ölberg findet wohl nur der Autor noch die Verbindung im Sinne eines auch erzählerischen Kontinuums. Die neue Braut Christi (= Agnes) trete die Nachfolge Mariens an (also vorher himmlischer Inzest?). Eine mögliche dritte Ebene der zeitgenössischen Aktualität lässt sich hier bei bestem Willen nicht finden. Keine neuen grossartigen Erkenntnisse vermittelt die Aussage (S.281), dass „das Sinn- und Beziehungsgefüge [auch] so im Akt der Betrachtung (entstehe)“. Ob (S.281) der Vergleich des spätbarocken Sakralraums mit dem (deistischen, panentheistischen?) englischen Landschaftsgarten, weil das Auge (? oder doch eher der

Kopf?) eine „sinnstiftende Konstellation als gegeben [typologisch?] (wahrnehme), welche aber [erst?] im Akt der Wahrnehmung auch [zugleich?] individuell hervorgebracht (werde)“, als ein präfigurierender, prästabilisierter Sinn ist, den es zu entdecken gilt?. Im letzten Abschnitt geht es fast Adorno herausfordernd um das „Eigentliche“, den Kern, das Zentrum eines ‚Ergons‘. Da das Eigentliche aber das Nicht-Zeigbare sei, das nur in einem dynamischen Prozess unendlicher Annäherungen einholbar sei, dürfte es letztlich nie erreichbar sein. Der Wahr-Nehmungs-Prozess sei selbst Form und Inhalt der Offenbarung. Kunstgeschichte als Apokalypse oder gar Eschatologie. Wohl nach Jacques Derrida wird bei einer unendlichen, auch ungeordneten Operation alles zum Parergon (um das Eigentliche); die totale (?) Präsenz der *Enérgeia* fliesse unkontrolliert (unkontrollierbar?) über das Werk hinaus, so z.B. die text- oder zeichenbasierte Handlung in ornamentale Figurationen. Das ästhetische Grundmodell des spätbarocken Raumes sei das einer parergonalen Ausdehnung (nur?) des Bildes in einem Bewegungserlebnis, das fast mandelbrotartig ins Unendliche alles verbindend verlaufe. Auf einen Anschluss des parergonalen Modells an die Rhetorik des Ornatus hat der Autor dann einsichtsvoll in den zweifelhaften Mehrwert von sich aus verzichtet.

Wer jetzt vielleicht gedacht hat, dass die etwas vor den Kapellenfresken entstandenen acht Gemälde darüber unter **11 Emporenfresken: Mater Monachorum (1765)** sinnvoller gleich in dem vorangegangenen Kapitel hätten integriert werden sollen, wird damit eines besseren belehrt: der Autor hat, wie auch der Titel ‚Mater Monachorum‘ zeigt, ein Ringmodell weniger vor Augen als im Sinn: um das Kultbild also 1. das Langhaus, 2. die Kartuschen, 3. die Emporen und 4. die Seitenkapellen. Der Betrachter aber schreibe oder mache sich seinen eigenen Text oder Reim. Es kommen in den Konzepten nur einmal der Ortsname Portiuncula vor, als ein Engel fünf Verheissungen, Privilegien überreicht, aber nicht Piscinula und nur ein ganz anderes Gnadenbild in Hirsau dem Hl. Wilhelm gegenüber. Mit ‚Mater Monachorum‘ sollte man deshalb etwas zurückhaltender sein. Mit aller gedanklichen Gewalt versucht der Verfasser diese von ihm als umarmend angesehenen Emporenfresken mit Gérard Genettes „freilich sprachgebundenem“ Modell des Paratextes und mit Jacques Derridas parergonalem Modell zumindest begrifflich zu verbinden, um die von ihm aufgestellten Wechselbeziehungen schon mal strukturell abgeseget zu bekommen. Leider sind die Konzeptentwürfe für diese Emporenfresken nicht als Facsimile wiedergegeben, um graphologisch eine chronologische Stütze zu erhalten. Es ist ja ganz natürlich, dass ein Theatermensch annalistisch-chronikalisches

Stichwortmaterial sinnvoll in eine bildmässige szenische Vorstellung v.a. bei schwächeren Malern übersetzt. Der Autor benützt diesen Punkt, um die von Hermann Bauer immer pointiert vorgetragene ‚historische Perspektive‘ der Spätbarock-Rokoko-Malerei infrage zu stellen. Die Themen dieser Fresken zeigen an wohl historischen Personen die umfassende Unterstützung der Benediktiner durch Maria aber auch nicht mehr. Auch wenn das Buch etwas anderes vermittelt: die eigentlichen Betrachter und Adressaten auf der Empore, die mehr oder weniger noch dem Klausurbereich zuzuordnen ist, waren die vornehmlich Mönche, wodurch sich der „erbaulich-meditative Weg durch den Raum“ einem damaligen und auch heutigen besichtigenden Laien doch etwas distanziert erscheint. Fast am Ende wird es doch noch etwas der Kunst und den Künstlern gemässer: wenn man von von Ows offener Bildauffassung mit einem (teil-) offenen, bewegten Rahmen spricht, sollte man bewusst sein auch ganz ohne Derrida und Co., dass ein illusionistisches Bild einen Ausschnitt durch einen mehr oder weniger starren und willkürlichen Rahmen bedeutet.

Das nächste Kapitel trägt die Überschrift: **12 Orgelfresko Praecinentem Beatam Mariam Virginem suum Magnificat sequentur Benedictini in cantu Choralis et figurato (1764)** und man ist erst ob dieses Lateins etwas verwirrt. Auf S.434 findet der Leser die Umschrift und erfährt, dass „figurali“ als figurato“ zu lesen wäre, aber es gibt keine Übersetzung. Ein Vergleich mit dem 1992 wiedergegebenen Facsimile macht eindeutig klar, dass „figurali“ geschrieben steht: cantus (musica) choralis et figuralis, also ein- und mehrstimmig. Nach dem „Magnificat“ ist noch ein Komma gesetzt fast wie für eine Ablativ-Konstruktion, wenn nicht die Abbreviation bei dem akkusativen „Praecinente(m)“ wäre. So kann man dieses Motto des Orgelemporenfresko wohl nur so übersetzen: Der ihren Lobpreis Gottes vorsingenden Heiligen Jungfrau Maria (nach Lk 1,46: „Magnificat anima mea Dominum“) werden die Benediktiner in ein- oder mehrstimmigem Gesang (immerdar) nachfolgen: also Maria als für die Benediktiner vorbildliche Vorsängerin des Gotteslobes. Alles folgende Gerede oder Geschreibe vom Wettstreit der Künste (bei Lessing: eher Eigengesetzlichkeit) oder Synästhesie ist wieder zu relativieren, wie auch der angebliche benediktinische Bilderkult im Langhausfresko und jetzt der Musikkult, obwohl auch hier wirklich ein benediktinischer Schwerpunkt lag. Bei der auf Klaus Könnner zurückgehenden Rekonstruktion der Empore mit der einstigen Orgel (Abb.263) fällt das grosse halbrund geschlossene Fenster (zur besseren Wunder-Beleuchtung?) auf. Man muss sich aber den

Orgelprospekt heller, silberglänzend vorstellen. Ob die seitlichen Wolkenschlote als sichtbar gewordener aufsteigender Orgel-Wind-Klang zu sehen sind, ist doch etwas zweifelhaft. Das in Ottobeuren kurz zuvor im Langhaus wieder problematische Schwarz des Benediktiner Habits hat von Ow eigentlich in dieser konzilshaften Chorgestühlsverklärung gut gelöst. Zum Verhältnis von Text-Ton/Musik-Bild kommt erstaunlich wenig. Die am unteren Bildrand befindliche passende Inschriftenkartusche „Date nomini eius Magnificentiam“ (Eccl. 39, 20 oder Jesus Sirach) und die Engel mit dem theatralisch-visionären Vorhang werden ganz ausgeblendet.

Nach dieser westlichen Rückwendung geht es schnurstracks nach Osten und zeitlich etwas zurück in einen früheren Fertigungsabschnitt, in die Vierung und man blickt nun auf: **13 Kuppelfresko Maria Regina Sanctorum Omnium (1749)**. Wer jetzt vielleicht gedacht oder erwartet hat, dass unten das Gnadenbild der gekrönten Mutter Gottes als ‚Mater bzw. Regina orbis, terrarum et elementorum‘, das ja schon das Langhausfresko zu einem Metabild – ein Bild über Bilder und deren Macht, aber sicher nur als Nebenmotiv – gemacht hatte, auch zum Kuppelfresko als ‚descensa‘ in engerer Verbindung gesehen wird, wird etwas enttäuscht, da der Blick nach oben – sursum oculos et corda – gerichtet bleibt und der etwas aufdringlich kassettiert-ornamentierte Gurtbogen als Verbindung gesehen wird nach der schon genannten und von Merleau-Ponty ausgedrückten (Ur-?) Erfahrung, dass bei Eigenbewegung dieser Gurtbogen sich scheinbar mitbewegt und das Kuppelbild wie bei einer zunehmenden Mondphase dann letztlich das Längsoval freigibt. Man könnte auch hier wieder tiefsinnige Spekulationen anstimmen, aber ist dieser Effekt nicht bei allen Kuppeln bemerkbar, v.a. wenn man die unwillkürliche Formkonstanz bewusst zu unterdrücken versucht?. Nachdem der Autor die nicht „von ihrem göttlichen Sohn“ (S.304) sondern vom Hl.Geist vorgenommene Krönung zwischen Assunta und Weltgericht auch typologisch, theologisch verortet, folgt er der seit ca. 1960 (Bauer, Bushart, Möseneder und zuletzt Lindemann) geführten Diskussion um den Himmel und dessen Zugang als Descensus (Invasio, Irruptio, Inversio, Invaporatio?) und Ascensus im O-Ton (S.306): „Das Kuppelfresko enthält die Bild gewordene [nur?] Anleitung zu einem unendlichen Annäherungsprozess. Es ist die Darstellung einer ästhetischen Unendlichkeitsspekulation innerhalb eines endlichen Weltentwurfs“. Die Personen und ihre Darsteller und einige mögliche Vorbilder sind spätestens seit 1964 und 1992 einigermassen bekannt, weniger das leere Lichtzentrum als Beweis eines Descensus

unter das Empyreum wie die heruntergestiegenen bzw. heruntergeschwebten ‚Empfangchefs‘ Vater und Sohn und der noch leere Thron für die zukünftige Himmelskönigin darüber unter einem Gold-Schutz-Mantel Baldachin. Auch hier könnte man von einer Art ‚fruchtbarer Moment‘ von A- und Descensus sprechen. Der Investigationsversuch von optisch-bildlichen Diebstählen oder Hehlergut, sprich: Vorlagen, ist nicht sehr beweiskräftig gelungen. Auch das formal-kompositionelle wie inhaltliche Strukturmerkmal der auf und ab führenden Spirale wirkt nicht überzeugend, wobei er sich wohl physiognomisch etwas von den seit der durch das Atelier Ingenhoff vorgenommenen Restauration anschaulich dargestellten Tagwerken etwas hat anregen lassen. Am höchsten Punkt, also am Scheitelpunkt der Kuppel beginnend ergäbe sich analog zum Gerüstabbau eine konzentrische bis leicht spirale Tagwerkfolge. Weder in Natura noch bei Betrachtung einer exakten horizontalprojektiven Fotoaufnahme entsteht der Eindruck einer Spirale, eher der einer ungleichmässig gefüllten Blüte von oben. Grössere Malerkünstler des Barock haben immer versucht langweilige radiale oder konzentrische Bemalungen einer Kuppel als Himmel möglichst zu vermeiden, selbst bei den gezeigten Vergleichsbeispielen von Ciro Ferri/G.B.Gaulli (Rom, S. Agnese), C.D.Asam (Weingarten), J.J.Zeiller (Ettal), M.Günther (Rott a. Inn: mit konfuser Ausführung) und J.E.Holzer (Münsterschwarzach). Es ist eher fraglich, ob der einfache Kirchenbesucher wie das Kloster als Reichsstand einst und heute zumindest indirekt (= virtuell?) „seinen Platz findet“ oder gefunden hat in einem kosmologisch-eschatologisch-mathematisch verstärkten Allerheiligenhimmel mit Marienkrönungszeremonie. Für das Zwiefalter Kuppelfresco bzw. für den ganzen Vierungsbereich bringt die Ausweitung des Spiralgedankens durch für sich allein interessante Hinweise auf ein Vorkommen bei Robert Fludd als kosmologisches Aufsteigen vom Unbelebten bis zu Gott oder bei Nikolaus von Kues‘ ähnlich tiefsinnigen Globusspiel leider so gut wie nichts. Nachweisliche geistige Verbindungen gab es nicht oder sind bisher nicht bekannt. Der Autor bekennt selbst, dass das Spiralschema des Kuppelbildes eine spiralförmige Körperbewegung oder auch Blickbewegung nur nahelegt, aber nicht erzwingt; zumindest erklärt alles zusammen den vom Autor propagierten Einzug der Spirale in ein spätbarockes Kuppelfresco. Die beiden „Quartette“ (Elemente und Kontinente) dürfen nur noch nach Gilles Deleuze in eine „schwimmende Welt [Ur-Meer?] (übergehen)“ und lassen umgedreht Leibniz mit seiner Pyramide aus der Theodizee im Rahmen der besten aller Welten kurz grüssen, um mit diesem Schlusssatz zu enden: „Die Annäherung an den Heiligenhimmel ist keine Realität, sondern ein sich am ästhetischen Bewegungserlebnis artikulierendes theologisches

Versprechen – eine Vision als körperliches Ereignis“.

Bei Beginn des Kapitels **14 Querhaus (1745-1776)** wird das genannte Elementen-Quartett (vgl. Abb.298-301) als von Christian stammend angesehen, was bedeuten würde, dass Christian schon um 1749/50 als Stuckbildner tätig geworden wäre, und auch, dass die analogen Figurengruppen oberhalb des Gesimses auch in Ottobeuren von ihm wären. In beiden Fällen sind aber sicher J. M. Feichtmayr und seine Truppe stilistisch dafür verantwortlich zu machen. Bei den Abb.304 u. 305 sind die Himmelsrichtungen vertauscht. Der Rezensent wundert sich, dass das Querhaus nicht mit der Vierung als Einheit bzw. stärker in Verbindung gesehen wird. Auf S.328 steht, dass „die kreisförmige Bewegung unter der Kuppel das Lang- und Querhaus aufeinander (beziehe) und beide zu [in?] einer Sehbewegung (zusammenschliessen würde)“. Vielleicht, weil bis auf die Deckenfresken zumindest die Ausführung der Zeit nach 1765 angehört. Allerdings wenn der sicher J. M. Feichtmayr zugehörige Entwurf für die Querhausaltäre (Abb.308) schon 1748/49 datiert werden kann, war um 1750 eigentlich das Innere in seinem künftigen Aussehen weitestgehend vorgeplant. Dass man die seitlichen rundbogigen flachen Nischen seitlich der Hauptaltäre noch wohl um 1765 zumauerte wegen des noch stärkeren Eingezwängtseins, ist ja auch keine grosse Überraschung oder umwerfende Aktion. Die von Schurr, Spahr und Kummer angesprochene störende Diskrepanz von Architektur und Dekoration wird in Anm.916 zurecht als ‚voll‘ beabsichtigt und dem Zeitgeschmack entsprechend zurückgewiesen. Wenn der Autor allerdings S.327 behauptet, dass Zwiefalten als exemplarischer (Sonder-?) „Fall einer Neugewichtung des Verhältnisses von Architektur und Ausstattung“ betrachtet werden könne oder müsse, kann das eigentlich nur in einer vergleichenden Studie hinreichend bewiesen werden. Nach einer kurzen, später noch ausführlich aufgenommenen Debatte zwischen Konstruktion und Dekoration kommt das Buch auf den Reliquienkult, da „in den Querhausaltären die Memoria einer streitbaren und standhaften Kirche im Vordergrund (stehen würde)“ bzw. „vorbildhafter Tod [Benedikt]... standhaftes Sterben [Stephanus und Märtyrer]“ oder umgekehrt (?). Sicher sind es auf jeden Fall (auf der Nordseite) die Märtyrer und ihr dramatischer Tod, während auf der Südseite bei Johannes d.T. man sich wegen seiner Enthauptung genüsslich streiten kann, ob diese vorbildhaft oder standhaft zu nennen ist. Wenn der Autor mit seinen Aufrissschemata (Abb.306 u. 307) richtig liegt, zeigt sich darin wieder das wohldurchdachte und nicht nur nachträglich projizierte Programm Zwiefaltens, also zumindest bei ‚Wasser-Taufe‘ (Joh.d.T.) oder bei ‚(reinigendes) Feuer-Beichte‘ (Joh.v.N.).

Der Abschnitt mit den Katakombenheiligen macht deutlich wie traditionell bzw. konservativ Abt und Konvent Zwiefaltens wenigstens äusserlich sich hier gaben, zumindest bis 1776 als Bernhard Neher etwas idealisiert verlebendigende Vorsatzbilder malte vor den schauerlich-schön-ästhetisch aufmodellierten und bekleideten, aber nur seltenst sichtbaren Gerippen. Das Thema bot aber wieder Gelegenheit, die Bildanthropologie wegen ihrer unzulässigen Gleichung Bild und Körper zu hinterfragen oder Embodiment-Theorien ins Spiel zu bringen oder die verlebendigende, antik-christliche Rhetorik und *Enérgeia* (und *Enárgeia*) wieder aufleben zu lassen. Ob bei letzterem die Auftraggeber und Künstler oder der normale Betrachter in den raren Momenten der Sichtbarkeit oder Unverstelltheit die distanzierende (Schutz-) Verglasung auch als Äquivalent zum rhetorischen Glanz gesehen haben?. Anscheinend hat schon Quintilian eine ‚lebendige Rede‘ mit einer ebensolchen Plastik verglichen. Zu Veranschaulichung einer solchen dynamischen Figur greift der Autor den Zwiefalter Märtyrer-Abt Ernst von Steisslingen von der Hand Christians heraus, der nicht kontrapostisch ausbalanciert, sondern beid-beinigfüssig auf einer schmalen Standplatte fast schon vom Marterpfahl gelöst im Moment des Transitus dargestellt ist in Erwartung von Märtyrer-Palme und -Kranz, während er schon auf den Hl.Gräber-Reliquien-Bereich deutet, wie der Autor richtig bemerkt. Dass die *Ecarté*-ähnlichen Füsse, Zehen auf den Betrachter (S.341) zuweisen, vielleicht gar adlokutiv (?) zugehen sollen, ist nicht an- und einsichtig. Das schlangenartig herausgewundene Gedärm sieht er ‚par-ergonal‘ als Teil eines affektiven Ornatus. Es hat auch etwas schon von der Verwesung durch das Gewürm u.ä. an sich. Leider keine Detailabbildungen finden sich zu den auch ikonographisch interessanten Verbindungszonen vom nördlichen Altarbild über den Licht-Auszug zum darüber befindlichen Himmelsfresko, was den Übergang von der *Ecclesia militans* zur *Ecclesia triumphans* – nach unserer Auffassung das vorbildliche, irdische Leben und Leiden und den himmlischen Lohn – vermitteln soll. Ausgehend vom südlichen Altarbild und dem etwas übernatürlichen, aber sanften Tod des Hl. Benedikt und dem dort auftauchenden *Piscinula*-Marienbild werden jetzt die lange erwarteten Verbindungsstränge (zuerst natürlich zum Langhausfresko) gezogen, wobei der Autor bei dem Kuppelfresko und den Reliquien den Beiwerkcharakter zur ‚*Imago thaumaturga*‘ am Herz-Jesu-Kreuz-Altar rhetorisch als Frage stehen lässt und Kant und Derrida herbeizitiert mit *Thaumaturgie* als *Parergon* der Religion. Und es folgt wieder (anaphorisch?) die Grundthese des Autors: „der Innenraum von Zwiefalten (ist) seiner Struktur nach parergonal ... (und wird) durch einen Überschuss an Beiwerk zusammengehalten“, was nur durch „eine dynamische Seh-

und Gehbewegung“ vom „Körper des Betrachters als Zentrum“ aus erfahrbar sei. Es folgt eine vielleicht akademisch interessante Ornament-Ornatus-Schönheit-Debatte seit Quintilian über Alberti und Winckelmann bis zu Kant und Karl Philipp Moritz, wobei die der letzteren vor dem Hintergrund des sich übersteigernden und überlebten Muschelgeschmacks, also der Rocaille, stattfindet, die aber im Zwiefalter Münster selbst bis 1776 nicht in Frage gestellt wurde. Im Schlussabschnitt ist dann wieder zu lesen: „Der spätbarocke Raum zeigt die Differenz [und Opposition?] von Ergon und Parergon, um dieses sogleich wieder zu überspielen [also aufzulösen]. Die parergonale Ästhetik ist die *conditio sine qua non* der spätbarocken Raumerfahrung. ... In gewissem Sinn rettet Kant damit den spätbarocken Parergonbegriff der Falte und des Ornaments für die Moderne“. Der richtige Betrachter (wie der Autor) darf nicht einseitig oder distanziert sein, um das Paradox von Architektur und Ornatus auflösen zu können (zu was?), nicht auf Pläne und Fotografien fixiert sein, sondern ein Gehen und Sehen oder Sehen und Gehen ausüben um einen nicht linearen (oszillierenden) Raum (mit 4 Dimensionen?) zu erzeugen.

Glücklicherweise betreten wir jetzt den Chorbereich und Kapitel **15 Chorraum Tägliches Martyrium** [der Mönche?] (1744-1755). Nicht die angebliche Doppelfunktion als Wallfahrts- und Klosterkirche ist der Grund für die seit alters übliche Trennung in den der Klausur zugehörigen, nur den geweihten Priestern zugehörigen Bereich und dem recht selten und geregelt zugänglichen Laien- und Bruderbereich, sondern die Funktion als reine Klosterkirche. Pfarrkirchliche Aufgaben (z.B. Taufe) waren der mittlerweile profanierten ausserhalb der Klostermauern liegenden Aurelius-Kirche vorbehalten. Dass deswegen eine theologisch-ikonographische Verdichtung in diesem Chorbereich zu bemerken sei, lässt sich (auch im weiteren Verlauf) nicht feststellen. Während der bisherige Langhaus- und Querschiff-Bereich als frei begehbar trotz Gestühl und früher vielleicht vorhandener Kommunionsschranken dargestellt wurde, geht der Verfasser im Chorbereich trotz grossem Freiraum um den Spieltisch der Chororgel von dem u-förmigen Chorgestühl als Betrachter-Stand- oder besser Sitz- und Sicht-Punkte aus. Obwohl nichts unmittelbar auf die Benediktsregel als massgebend für die Bildausstattung dieses Chorbereichs hinweist, benützt der Autor diese Regel um seine neue fixe *Idée* des Martyriums der Mönche' zu begründen: als Benediktiner exerziere man täglich an sich ein selbst auferlegtes Martyrium durch Askese (Leibabtötung?), körperlos, unsinnlich - die ganze hier bisher geleistete Hinführungsarbeit wäre also letztlich nichts für den damaligen Mönch gewesen - und als Vorbereitung auf den Tod (in Schönheit?). Leider wird das

interessante Verhältnis von Askese, Armut, Reichtum, Sinnlichkeit und Prachtentfaltung in einem Haus Gottes, Thronsaal Gottes und Marias, auch bezüglich der persönlichen Position von jetzt Reichsabt Benedikt Mauz nur gestreift. Dass wegen der Askese- bzw. Märtyrerlastigkeit eher nicht auf den dabei historisch-kritischen Jean Mabillon zurückgegriffen wurde, hat sicher auch noch andere Gründe. Im Programm-Konzept für das Chordeckenfresko liegen (S.356) natürlich nicht die „Zehen“ sondern die „Zechen“, d.h. die Genossen, die Gemeinschaft, die Konventualen verstümmelt auf dem Boden im Psallierchor. Die angesprochene theologische Verdichtung zeigt sich wohl nur in Form der Reduzierung auf eine einzige (historisch) erzählerische Szene, nämlich der des angeblichen Chorgebetwunders im eigentlich Zisterzienserkloster Magi/Mayo in England zu Zeiten Königin Elisabeths im Jahre 1578. Wahrscheinlich hat Abt Benedikt trotz aller Exzerptionsbemühungen keine weiteren passenden Themen finden können und wollen, zumal für eine doch beschränkte Deckengröße. Der Autor lehnt die bisweilen vorgebrachte gegenreformatorische Stossrichtung richtigerweise ab, um vielleicht noch im Nachbild der Katakombenheiligen aber antike Christenverfolgungen anzudeuten. Auf die viel näher liegende, 1992 angesprochene Situation mit dem häretischen, sprich lutherischen Vogt und Nachbarn Württemberg und seinen zahlreichen brutalen Überfällen geht der Autor mit keinem Wort ein. In den dazugehörigen Seitenfeldern weisen Engel mit Schwertern auf die Tugenden der Gerechtigkeit und die Glaubensstärke bis zum Martyrium (gibt es da eigentlich mehrere Grade oder Klassen?) und wohl auch auf das solches notfalls erleidende Mönchtum hin. Einfach ausgedrückt: der wahre Benediktiner muss für seinen Glauben und für sein Kloster notfalls auch mit seinem Leben einstehen in der berechtigten Hoffnung auf ein immerwährendes Chorgebet im Jenseits (S.359). Der Autor nicht der Maler hat Gabriel Bucelins Textvorlage anscheinend nicht richtig verstanden: die ermordeten Mönche werden jetzt gerade von Maria und ihren Engelshelfern wieder kurz zum Leben d.h. zur Weiterführung ihres gewaltsam unterbrochenen Chorgebetes auf Erden erweckt, um danach nicht im Bild dargestellt endgültig wieder tot und fast schon im Himmel als Märtyrer zu sein. Noch etwas zu dem angesprochenen gedrehten Spiegler-Oval in einem schräg vom Abts-Dreisitz aus gesehenen, längsrechteckigen Deckenfeld: hier würde eine kreisrunde Himmelsmitte eher gedrückt und kompositionell statisch, langweilig erscheinen. Dass der im Konzept vorgeschlagene Hochaltar von Magi im Fresko nicht mit auftaucht, hat nicht darin seinen Grund, dass damit das faktische Hochaltarblatt in Zwiefalten, seine besondere Thematik mit dieser „täglichen asketischen Hingabe der betenden Mönche von Zwiefalten“

verbunden wäre, oder damit die Gesamtwirkung gestört wäre, sondern schlicht mit der Tatsache, dass bei dieser Schräg-Unter-Sicht der Hochaltar von Magi bei üblicher Höhe einfach nicht mehr sichtbar ist oder sein kann. Bei dem querovalen Presbyteriumsfresko mit der Messgewandsspende an den Hl. Bonitus meint der Autor von seinem Märtyrerinteresse geleitet „Hinweise auf Martyrien“ erkennen zu können oder zu müssen in Gestalt von zwei etwas beschatteten männlichen Randfiguren (leider ohne Abb.), bei denen er sogar an Gott Vater und Christus (als Zaungäste?) zu denken (Anm.1004) versucht ist. Auf S.362 sind die Deckenbilder bzw. ihre Themen dann etwas ‚diabolisiert‘. Das Presbyteriumsfresko für den Messe lesenden Priester mit seiner Hoffnung auf ein Messgewand von oben und im Jenseits soll Chorgebet, Marienverehrung und Martyrium veranschaulichen, was im Mönchchorfresko mit dem Motiv des kollektiven Martyriums im Dienste der Marienverehrung schon angeklungen wäre - natürlich alles parergonal. Völlig geistige Verwirrung bringt folgender Abschnitt (S.363): „Wie oben erwähnt, scheint es, als sei die Thematik der Transfiguration, also der Verklärung des Hl. Bonitus, zunächst für den Hochaltar vorgesehen gewesen, allerdings nur, sofern es der Raum leidet. Er litt es offenbar nicht“, weil - obwohl ursprünglich so angedacht - so eine unschöne Verdoppelung zum wirklichen Hochaltar und seinem Priester durch den ebenfalls stehenden (und jetzt neben dem fast nicht sichtbaren Altar sitzenden) Hl. Bonitus bei der Messe am Altar entstanden wäre und dieser natürlich nicht auf seine eigene Verklärung geblickt hätte, sondern auf ein Hochaltarblatt mit der ‚Verklärung Christi‘ (Vorstufe der Himmelfahrt, vgl. Raffael). Die Lektüre des Abschnitts speziell über das Chorgestühl erbrachte für den Rezensenten keine Hinweise auf martyriologische Bezüge bis auf vielleicht den Kreuzweg und die Marienklage. Beim anderen zentralen Thema oder Verknüpfungsmotiv der ‚Imago thaumaturga‘ sitzt der Abt mit seinen beiden Mit-Oberen Rücken an Rücken zum Gnadenbild. Weder in den Chorgestühlreliefs noch an einer anderen Stelle im Chorbereich tauchen marianische Gnaden-Ab-Bilder auf. Eine etwas variierte Verdoppelung erscheint in der ‚Immaculata mit der Casa sancta vor den Erdteilen‘ und der ‚Verheissung der Gottesmutter für die Menschheit‘ in einem Langhauskapellenfresko, wie auch bei einigen anderen Bildern des Marienzyklus. Den Rezensenten hätte natürlich sehr interessiert, ob zur zeitlichen Entstehung (endgültiger Einbau schon 1752?) und dem möglichen Anteil J. M. Feichtmayrs, auch konkrete Vorlagen u.ä. sich mittlerweile Neues ergeben hat. Das gemässigte par-ergonale Gerede bringt hermeneutisch eigentlich für und nach unseren Begriffen nichts. Bei den verschränkten und hoffentlich nicht vertauschten einfachen Maria-Christus-Szenen würde der Rezensent eher von einer suite- denn fugenartigen

Anordnung sprechen wollen. Der Schluss dieses Abschnitts: „im Innenraum [allgemein?: oder nur Chor?] von Zwiefalten misst [oder mischt?] sich die ästhetische Präsenz im Verhältnis 1:1 mit seiner heilsgeschichtlichen Repräsentation“ soll wohl bedeuten: die Heilsgeschichte ist anschaulich-künstlerisch perfekt zum Ausdruck gebracht. Die in Anm.1007 mit Fragezeichen versehene Äusserung von 1992, S.88 ist eindeutig und bedeutet, dass Feichtmayr die Malfelder für Spiegler aufgeteilt hat, wobei nach der Freskierung noch weitere Stukkaturen teilweise freiplastisch angebracht wurden.

Zu Beginn des Unterabschnitts zum Hochaltar **Maternitas B. V. Secundum Matthaeum (1753-1767)** erscheint auf S.375, obwohl in Anm.1052 der Wortlaut des Konzeptes: „Transfigurationem Domini S.Bonitus in habitu Monastico stehen ...“ wiederholt wird, erneut der Bonitus-Irrtum und nochmals S.381. Die Straub bzw. Feichtmayr zugeschriebenen Entwürfe für den Hochaltar werden kurz diskutiert, ohne dass neue Erkenntnisse herausgekommen wären. Bei dem Entwurf Abb.347 fragt sich der Rezensent, ob eine als Altarblatt angedeutete Mariengeburt als Hochaltartheema je angedacht war. Im Rahmen der nachvollziehbaren Entstehungsgeschichte vermutet der Autor in Anm.1056, ob die ca. 1753/54 entstandenen Nebenportal- (Opfergang-) Figuren erste Belege „seines Könnens für den Auftraggeber“ gewesen sein könnten, obwohl doch Christian schon seit geraumer Zeit in Zwiefalten bekannt gewesen sein dürfte. Während sich Deleuze bei dem Matthaeus-Akteur in Stuck über die pneumatischen Gewandfalten knapp auslässt, schlüsselt der Autor ausführlich ikonographisch das Ensemble auf. Die Rückenfigur des Adam unten in der Mitte nicht rechts ist teil- und nicht un-bekleidet, nach dem Sündenfall (!). Der Autor wird immer mehr zum Theologen v.a. bei den ‚Immaculata‘-Gedanken, die sogar von dem aufgeklärten Benedikt XIV gefördert wurden. Neu und überraschend war für den Rezensenten, dass das erst 1857 erlassene Dogma der ‚Unbefleckten Empfängnis‘ auf die Zeugung Marias bezogen sein soll. Leider hat der Autor bei allen seinen par-ergonalen Überlegungen die vielleicht nicht so parergonale Kirchengeschichte oder Theologie des 18. Jahrhunderts für den oberschwäbischen Raum kaum einbezogen. Neben diesem zentralen und nicht nur marginalen oder parergonalen Immaculata- und Erlösungsmotiv sind ‚imago thaumaturga‘ oder Martyriologisches ziemlich verblasst, ja glücklicherweise in der intellektuellen Versenkung verschwunden.

Den **Ausgang** findet der Autor in einem Résumé, indem er auf universale (oder zentrale?) schützende Mitterschaft Mariens abhebt. Die theologische Dichte (und Geschlossenheit)

erinnert ihn zu Recht eher an Münsterschwarzach als an Ottobeuren. Wenn man sich das Jahr 1744 vorstellt, gab es an näheren Vorbildern für Zwiefalten ausser Münsterschwarzach Amorbach, Diessen und natürlich in einem älteren Stil Weingarten auch wegen des Bruder des Abtes, den dortigen Prior Hermann Mauz. Ihre gemeinsame Tätigkeit wird zu Recht als Forschungsdesiderat festgestellt und zwar nicht nur für die Programm-Konzeption sondern wohl auch für das äussere Erscheinungsbild. Die szenischen Vorschläge, die Abt Benedikt für die Fresken teilweise machte, wirken eher konventionell. Solche Dinge wie auch die Abschätzung der Einflüsse von J. M. Feichtmayr, F. J. Spiegler und J. J. Christian interessieren den Autor leider weniger, sondern – wie bekannt – ein Thema (Raumanalyse durch und in der Eigenbewegung) durch eine (weniger) historisch und (als ästhetische Untersuchung zu entfalten und nicht eine These zu bestätigen, wie er uns weniger glaubhaft zu versichern sucht. Zuerst nimmt er aber den Ausgang über das nördliche Querhaus, durch einen kunstlosen, von aussen störenden Anbau der Zeit nach 1780 (angeblich noch unter dem am 12. 2. 1787 verstorbenen Abt Nicolaus II), das Coemeterium, Totenkapelle und Mönchsgruft, wo er ein „neues Weltempfinden“ (des Klassizismus und auch hinsichtlich der Qualität) und den Verlust der ästhetischen Lebendigkeit verspürt. Aber ist hier nicht eher ewige Ruhe, Totenstille angesagt, leider nicht von der Hand eines Januarius Zick oder etwas von den Salem-Mimmenhausener Alabaster-Werkstätten?. So führt uns unser Führer in ein glücklicherweise kaum gezeigtes provinzielles Sakralensemble, in dessen Hiobsbotschaft nur der verborgene Gott zu entdecken ist, im Gegensatz zu dem auch visuell sich offenbarenden Gott in der Kirche, obwohl auch hier im Langhaus modern (1984) versucht wurde anamorphotisch den Tod (Gottes?) schon vorauszuahnen. Mit der Offenbarung Gottes verknüpft der Autor auch die Lebendigkeit und die Unendlichkeit sowie die Vertikalität, während die Horizontalität eher für das Weltlich-Individuelle und das Zeitliche steht. Leider wurde dabei der Einfluss der eigenen Gegenwart um die Mitte des 18. Jahrhunderts vom Verfasser zu wenig einbezogen. Die Verbindung von Vertikalität und Horizontalität als von Offenbarung, Heilsgeschichte und Weltgeschichte nennt der Autor ein „Theodrama“. Begriffe wie Theatralität und Gesamtkunstwerk würden dem spätbarocken Raum nicht gerecht, weil dabei der aktive Betrachter im Bild-Raum nicht berücksichtigt sei. „Der spätbarocke Raum (sei) der Geburtsort eines neuen Konzeptes ästhetischer Einheit aus dem Geiste einer parergonalen Ästhetik“ u. „der spätbarocke Raum (bringe) alles (auch das Musikalische, die Inskriptionen, das Verbale und die Architektur) auf den Nenner von Bildlichkeit [nicht Bildhaftigkeit oder Illusionismus] oder

ein verdichtetes Konzept „ästhetischer Lebendigkeit“ und „in der nichtlinearen „Verzeitlichung des Raumes (liege) das ästhetische Novum des spätbarocken Raumes“. Zum Verlebendigung-Prinzip erzählt der Autor noch den „Traum d'Alemberts“ von Diderot mit der Revitalisierung einer zermahlenden Marmorstatue, die nun als Kunst-Kalk-Dünger statt zur Galathée sich zum Beispiel zu einer lebenden Pflanze metamorphosiert. Hier hätte er auch die Ezechiel-Vision bringen können, in der das gesprochene Wort Gottes auf Papyrus geschrieben, von Ezechiel verzehrt zum lebendigen Lautsprecher Gottes sich wandelt. Die Forderung einer Eindeutigkeit von Ikonografien werden dem komplexen Einsatz von Bildern nicht gerecht, was nach Meinung des Rezensenten trotzdem nicht abhalten sollte, nach den Bedeutungen, den Künstlern und den Entstehungszeiten zu forschen. Am Schluss kommt der Autor noch einmal auf den seit Sedlmayr, Rupprecht, Bauer und Zürcher propagierten und zum kunstgeschichtlichen Dogma gewordenen Begriff der ‚Bildhaftigkeit‘ zurück, - ihn wollte der Rezensent 1998 zu einer nicht beherrschenden theatralischen ‚Prospekthaftigkeit‘ gemildert sehen - den der Autor mit Recht als zu statisch ablehnt, ebenso wie „vereinfachte(n) [oder vereinfachende?] Rhetorikmodelle(n) aber auch baugeschichtliche(s), quellenkundliche(s), ikonographische(s) oder kennerschaftliche(s) Spezial[istentum]“, um grundlagenmässig am spätbarocken Sakralraum eine „Neubestimmung von Bild und Raum“ bis hin zum heutigen und zukünftigen ‚virtuellen Raum zu versuchen. So oder ähnlich will wohl der Autor dieses sein Buch sehen und gelesen haben.

Wenn man diesen anstrengenden Fremd-Gedanken-Raum des Buches samt seiner rhetorischen Ausstattung verlassen und etwas Abstand gewonnen hat, stellt sich wohl jeder der wahrscheinlich nicht sehr zahlreichen Leser nochmals die kritische Frage nach dem Nähr-Mehr-Wert oder Ertrag. Jeder wird nach der Lektüre Zwiefalten mit anderen Augen sehen, da man (nur) sieht, was man weiss oder meint, glaubt zu wissen, d.h. gesehen hat und mittlerweile gelesen hat. Vielleicht achtet man jetzt etwas mehr auf das ‚Par-Ergonale‘, oder einfach auf mögliche Verbindungen, auf einen nicht nur ornamentalen, formal-kompositionellen aber auch inhaltlich-ikonographischen Rapport und das eigene Seh-Bewegungsverhalten und (ganzheitlichere) Körperempfinden. Als Positivist könnte sich der Rezensent als Experiment durch Eye-Tracker und andere Körper-Sensoren erfasste Reaktionen bei der Begegnung, Begehung und Besehung der Zwiefalter Klosterkirche durch ein möglichst unwissendes Versuchskaninchen (ein Kind,

ein Urwald-Wüsten-Bewohner u.ä.) vorstellen, um manches von dem mehr wissenden und wollenden Autor als Wahr-Genommenes nachzuprüfen. Nicht der Wahrheit und ursprünglichen Absicht oder nur der Wahrscheinlichkeit entsprochen haben dürfte die geschilderte Version des etwas missverstandenen Martyriums im Chorbereich, diese Betonung auf das Gnadenbild und die Abbildfrage in der Vierung und den immer noch überzogenen Wallfahrtsaspekt in Zwiefalten, das primär eine Klosterkirche und verschlossen war, sodass das „attentum parare“ des Gitters in der Vorhalle wenigstens von daher seine verbale Berechtigung hat. Hat diese teilweise modernistische Ausdrucksweise also trotz ihres bis auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden philosophischen Vokabulars ähnlich wie rhetorische Analogieversuche etwas an Erkenntnis ausser einer (Selbst-) Reflektivität erbracht und abgesehen vielleicht von teilweise schönen Formulierungen oder dem Nachweis eines denkenden Kopfes?. Alle Stimmen über Zwiefalten sprechen nicht von einem dortigen hochgeistigen Klima. Abt Benedikt war ein gläubiger, etwas frömmelnder, scharfsichtiger, vielleicht auch scharfsinniger, aber auf jeden Fall praktisch und künstlerisch-theatermässig veranlagter Mönch und Marienverehrer aus persönlichen Gründen mit Gefühl für Proportion und Komposition, aber er war sicher wie seine Künstler und die meist untertänigen Kirchenbesucher nicht philosophisch, intellektualistisch. Ähnlich dem Autor mit seiner ihm trotz allem abzunehmenden Begeisterung dürfte dem Abt eine gewisse spielerische Naivität nicht ganz fremd gewesen sein. Statt über Par-Ergon, eine Figur-Grund-Variante, dürfte er sich mehr Gedanken um Einheitlichkeit, Lebendigkeit, Zusammenklang, Fortspinnung, Verbindung, Modulation, Koloratur und Verzierung als Suite oder Fuge – um etwas ins Musikalische überzuwechseln – gemacht haben, um ein anständiges, in einem feudalen Obrigkeits- und Ständestaat angemessenes, ihm anvertrautes Haus, ja um ein Gesamt-Kunst-Werk zu Ehren Gottes, des Ordens, des Klosters und seiner selbst zu hinterlassen. Das meiste von dem, was das Buch aussagt, finden wir mit anderen, einfacheren Worten im Kirchenführer des damaligen Pfarrers von Zwiefalten Bernardus Schurr aus dem Jahre 1910, und – vielleicht etwas zu theologisch statt terra oder locus, aedes oder domus mariana mit der augusteischen ‚Civitas Dei‘ – bei Ernst Kreuzer 1964, oder selbst in der mehr historisch-genetischen Revision von 1992, also Datierung, Ausstattungsphasen, Händescheidung, Programme u.ä. Der Verfasser wünscht sich einen geneigten Leser, als Führer gängelt er ihn leider doch sehr, weniger durch Informationen und er nervt ihn mit seinen manchmal tiefsinnigen, manchmal spitzfindigen antithetisch-chiastischen Botschaften. Manchmal ist vielleicht doch besser mehr Einfachheit und ‚par-

ergonales' Schweigen vor einem ‚Par-Ergon‘ wie Zwiefalten angebracht.

Grundsätzlich sind die Beschäftigung mit der Klosterkirche Zwiefalten, neue Methoden und vielleicht bis hin zu einem für höhere akademische Weihen erwarteten neuen System sehr zu begrüßen. Allerdings sollte dieses nicht zum Selbstzweck und das Kunst-Werk-Objekt nur benutzt, sondern damit neue Erkenntnisse und ein besseres Verständnis gewonnen werden. Den grössten Gewinn bietet die Diskussion des bisherigen kunstgeschichtlichen Vokabulars oder der gebrauchten Schlagworte zum spätbarocken Raum und seiner Ausstattung. Die Kombination von sicher hochgeistiger, reflektierter, philosophischer Begriffs- und Gedankenarbeit (Par-Ergon und Gefältel) und eine nicht weniger vom Kopf gesteuerter, eher na(t)ive Körperbewegung mit ganzheitlichem Sensualismus in Verbindung mit einem theologisierenden, predigthaftern, exegetischen Grundton erbrachte eher die genannten zweifelhaften Erkenntnisse zu Vorhalle, Wallfahrt, Gnadenbild, Bilderfrage, Spirale der Vierungskuppel und Weisen des Martyriums im Chor. Der ästhetisch-künstlerische-geschmackliche Aspekt, der z.B. beim Besuch des St. Galler Konventualen Johann Nepomuk Hauntinger 1784 fast die Hauptrolle spielte, kommt hier entschieden zu kurz. Der oft der Volkskunst nahe Horror-Vacui-Charakter (vgl. den Churriguerismus) v.a. der zweiten Ausstattungsphase hätte noch mehr auf seine theatralische, fantastisch-spielerische, erzählerische und modische Elemente und historische Hintergründe untersucht werden sollen. Wenn man ein Phänomen wie die Zwiefalter ehemalige Klosterkirche vertexten (und verkopfen) wollte, dürfte es nur einigermaßen poetisch-anmutungshaft gelingen, wie es der Bischof der Diözese Rottenburg 1906 schon ansatzweise versuchte: „... tritt herein in diese Kirche, gewöhne Dich langsam an diesen Anblick, suche Architektur und Dekoration in eine Gesamtbild zusammenzuführen, dann fasse das Gewebe der Ornamentik [Par-Ergon, Text-Textur] durch eine nicht im mindesten gebleichte, massiv und metallisch wirkende Vergoldung, herrlich bereichert für sich allein ins Auge ... sieht man auf das Einzelne [Bewegung], so mag man beunruhigt und verwirrt werden durch dieses seltsame Spiel der Formen: alles fließt, tropft, kriecht, ringelt, baucht sich, jede Form macht gleichsam Störung, Lärm und Unruhe [= Leben, Lebendigkeit] ... (die) etwas protzenhafte(n) Pracht und eine(r) profan angehauchte(n) Ornamentik (werden) allmählich verschlungen durch einen unleugbar großartigen Gesamteindruck [Gesamt-Kunst-Werk] ...“ oder von Berthold Pfeiffer 1897: „ ... manche(r) Albwanderer, welcher in sonnentrunkenen Abendstimmung niederstieg zum stillen Tal von Zwiefalten (und der) im Vorübergehen ohne Ungewöhnliches zu ahnen, die

von warmen Lichtwellen [vgl. Gnadenbildwunder an Mariä Geburt] durchflutete Kirche betritt und nun urplötzlich von Staunen ergriffen wurde, welche imposante Innenwirkung, welche strahlende Pracht in Kirchen solcher Art auf uns eindringt! Mächtig gewölbte Räume in offener Folge, kein Wald von Pfeilern durchspaltet die lichte Weite, ungehemmt schwingt sich der Blick hindurch. Die hohen, weit gespannten Gewölbe überzieht erfindungsreicher Stuckzierat, oder es leuchten in frischem Farbenzauber Fresken herab und erhöhen in kühner Perspektive den Raum. Dann wieder als Zielpunkt fürs Auge der Hochaltar [nicht das Gnadenbild?], ein gewaltiger Säulenbau, von Kolossalfiguren flankiert, durch bunte Farben und reiche Vergoldung sich abhebend, ein mächtiges Hauptgemälde und einen kostbaren Tabernakel umschließend. Nebenaltäre und Kanzel voll Prunk mit symbolischem Beiwerk überladen. Prächtige Orgeln und schmiedeeiserne Gitter, phantasievoll meisterlich geschnitzte Chorgestühle. Alles dient einem berückenden malerischen Gesamteindruck, die Künste greifen ineinander und wirken wie in einem Riesenorchester zusammen, um einen übergewaltigen Einklang zu erzielen“ (alles aus: Schurr 1910, S.85-87).

Nicolaj van der Meulen wollte den „grossen Blick“ als Durch-, Über- oder auch Fern- und Weitblick wagen, aber es ist doch mehr ein grosser philosophischer Tunnelblick mit Jacques Derrida („Par-Ergon“, warum nicht mal zur sinnlicheren Abwechslung ‚Par-Erogen‘ o.ä.?) und Gilles Deleuze („die ins Unendliche gehende Falte ist das Charakteristikum des Barock“) geworden: neue hochfliegende Phraseologie, etwas andere Sichtweise aber keine neuen Fakten oder sichere Erkenntnisse. Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zwiefalten in dieser exuberanten und zur Kritik herausfordernden, aber auf bisherige Kritik kaum reagierende Monographie (theoretischer Versuch am lebenden, praktischen Objekt) ist natürlich sehr zu loben, aber mit ihr ist hoffentlich und sicher noch nicht das letzte Wort über Zwiefalten gesprochen.

Was wohl andere über dieses Buch sagen und schreiben und schweigen werden?

(Stand: 31.August 2016)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de

Nachtrag:

In der neuesten [Ausgabe 16 \(2016\) der „SEHEPUNKTE“ vom 15. Oktober](#) findet sich nun unter Nr.10 die erste weitere Rezension von van der Meulens „Parergonaler Raum“ durch den bekannten österreichischen Ikonographiespezialisten Werner Telesko, der übrigens

zusammen mit van der Meulen („Zwiefalten und die Kartierung einer terra mariana. Das Langhausfresko von Zwiefalten als kartografisches Konsolidierungsprojekt“) als Vortragender („Aufklärung und Augustinertheologie in der barocken Deckenmalerei von Österreich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“) bei einer Tagung „Aufklärung und Sakraler Raum“ im März 2010 am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen aufgetreten ist (dazu: [ein imaginärer Tagungsbericht eines Nichtteilnehmers](#)). Aus seiner knappen, wohl-formulierten und -meinenden Zusammenfassung lässt sich kritisch nur herauslesen, dass „allerdings ikonologische Gesichtspunkte nicht im Vordergrund“ stünden, und dass die Folgen der 1750 erlangten Reichsfreiheit auch „im Kontext mit den reformfreudigen vorderösterreichischen Territorien [z.B. Wiblingen?] und einer insgesamt kritischeren Stimmung gegenüber bilderreichen Sakraldekorationen“ leider nicht näher betrachtet worden wären. Besonders überzeugend fand Telesko die Argumentation beim Zwiefalter Langhausdeckenbild ohne nähere konkrete Einlassung. Zu „d(en) Eckpunkte(n) [von van der Meulens] Argumentation vor allem aus der jüngeren Philosophie (Derrida, Heidegger Deleuze)“ fügt er wohl kritisch hinzu, dass aber „nur selten barocke Texte eine Rolle (spielen würden)“, womit natürlich auch die „historischen Rezeptionsbedingungen und ihre(n) möglichen quellenmässigen Fundierungen“ angesprochen sind. Der Rezensent meint weiter, dass der Autor „bestechende und neue Einsichten“ [welche z.B.?] in eine ‚parergonale Ästhetik‘ liefern würde, jedoch würden die „sensiblen Schnittstellen zwischen dem Bildlichen als Schaltstelle unendlicher Operationen und theologischer Systematik“ offenbleiben. Damit dürfte wohl die ‚Unerschöpflichkeit der Bilder‘ in Wechselbeziehung zur theologischen Programmatik gemeint sein. Aber jeder lese selbst. Vielleicht folgt noch eine kritische Rezension aus einer anderen, neutralen Ecke.

(Stand: 03.November 2016)

Nun hat auch ein grosser Kenner v.a der süddeutschen Barockarchitektur und Sucher nach einem neuen Zugang zu ihr, Meinrad von Engelberg, TU Darmstadt, seine Meinung über das Buch van der Meulens im Netz veröffentlicht, In: H-ArtHist, 02.05.2017 <https://arthist.net/reviews/13912>. Kritiker wie Kritisierte werden sich wohl nicht nur auf der Tübinger Tagung 2010 (Aufklärung und Sakraler Raum) sondern des öfteren persönlich begegnet sein. In seinem Resümee stellt von Engelberg sich die Frage, ob diesem „hochinteressanten neuen Deutungsansatz“ eine Zukunft beschieden sein wird. Negativ ist ihm wie uns trotz des immer wieder betonten subjektiven, ‚leibhaftigen‘ Erlebens der ‚laufende‘ Re-Ex-Kurs auf ‚Autoritäten‘ natürlich auch bei dem „sperrigen Terminus des

Parergonalen Raumes“ aufgestossen. Eine kleine Anmerkung: dem trotz einiger barockklassizistischer Gemälde z.B. von Nicolas Guibal fast Rokoko-stilreinen „Spätling“ Zwiefalten wurde auch vor und neben Nicolaj van der Meulen doch einige, vielleicht übersehene Aufmerksamkeit wie [hier](#) geschenkt.

(Stand: 28.Mai 2017)