Meulen, Nicolaj van der: *Der parergonale Raum. Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2016
ISBN-13: 978-3-205-79701-2, 527 Seiten

Rezensiert von: Meinrad von Engelberg, TU Darmstadt

„Diese Studie ist wie ein Kirchenführer aufgebaut, der sich Schritt für Schritt durch einen Raum bewegt." (15). Mit diesem erstaunlich „bodennahen" Programm wird ein Buch eingeleitet, das offensichtlich wenig gemein hat mit den taschenfreundlichen schmalen Heftchen, die man an vielbesuchten Reisezielen erwerben kann: Der Gesamtumfang des prächtig ausgestatteten, durchgehend in Farbdruck illustrierten opulenten Werks mit zahlreichen vom Verfasser neu angefertigten Aufnahmen, sechzigseitigem Quellenanhang und 1085 Anmerkungen erscheint auf den ersten Blick eher wie eine Baumonographie, aber auch dieser Eindruck täuscht. Nicolaj van der Meulen wahrt in seiner Habilitationsschrift, Ergebnis jahrelanger intensiver Beschäftigung mit diesem für ihn zentralen Baudenkmal, stets den Mittelweg zwischen der eingehenden Analyse eines herausragenden Ensembles und dem Vorhaben, an einem konkreten Beispiel allgemeine Fragen der hermeneutischen Methode, der Epoche und der Baugattung „Spätbarocke Klosterkirche in Süddeutschland" zu behandeln.

Die oberschwäbische Benediktinerabtei Zwiefalten (seit 1750 reichsfrei) zählt eher zu den Stiefkindern der Forschung. Als überreich ausgestatteter „Spätling" der Gattung (1744-1773) steht der Bau meist im Schatten des prominenteren Ottobeuren, an dem vielfach dieselben Künstler mitwirken.[1] Obwohl die exquisite Qualität der Ausstattung außer Zweifel steht, zeigt Zwiefalten nur wenige innovative Züge und wird oft mit dem Vorwurf der „Überladenheit", der aus der Balance geratenen Relation von Architektur und Dekoration belegt (22, 343). Hierdurch erscheint die Kirche aber besonders geeignet, charakteristische Züge süddeutscher spätbarocker Sakralräume in höchster Vollendung zu studieren.

Van der Meulens „Kirchenführer"-Analogie zielt auf das methodische Hauptanliegen seiner Arbeit: Er möchte die autonome Bewegung des Betrachters im Raum als konstitutiv für die angemessene Wahrnehmung dieser Bauten hervorheben. Hierdurch grenzt er sich von einer Hauptströmung der Barockforschung ab, die ihre Analyse auf selbst definierte sog. „Ideal-" oder „Hauptansichten" stützt (z.B. Deckenfresken möglichst „unverzerrt" senkrecht von unten und Gesamtraumperspektiven bevorzugt aus der Symmetrieachse fotografiert). Dieser abstrahierenden Betrachtungsweise, die auch ganz generell dazu neigt, eine klare Hierarchie von Haupt- und Nebenaspekten zu deklarieren, also z.B. das schriftlich fixierte Programm von Gemälden für wichtiger hält als deren ornamentale Rahmung, setzt Van der Meulen sein Konzept des „gesamtkörperlichen Erlebens" (11) entgegen, das sich hierarchiefrei in einer Abfolge unterschiedlicher Seheindrücke erschließt, also sukzessive erwandert und betrachtet sein will. Die Lesenden durchmessen somit den Kirchenbau Zwiefaltens vom Klosterhof über die Fassade durch die Vorhalle ins Langhaus, verweilen vor der Kanzel, betrachten die Seitenkapellen, wenden sich um zur Orgelempore, studieren das Ensemble

der Altäre im Querhaus und beenden ihren Rundgang im Chorgestühl der Mönche vor dem Hochaltar.

„Raum“ wird hierbei nicht als Synonym für die durch Architektur geformte steinerne Hülle, sondern als „eine im Bewegungsakt erst entstehende, veränderliche Konstellation“ (21f.) verstanden. Diese Deutung steht im Gegensatz zu den geläufigen, eher zweidimensional gedachten Lesarten des barocken Kirchenraums als „bildhaft“ und „malerisch“ (95-102, 124). Der im Untertitel verwendete Begriff „performativ“ meint hierbei nicht, wie vielleicht zu erwarten, die bauzeitliche Liturgie, sondern die individualisierte, „prozessual-ambulative“ Bewegung (24) des einzelnen, durchaus heutigen Betrachters (170, 226). Deshalb wird auch die geläufige Theater-Metapher (die ja einen festen Betrachterstandpunkt und eher passiven Zuschauer voraussetzt) relativiert (250f.).

Dieses Raumverständnis erklärt auch, warum der Anteil des Architekten Johann Michael Fischer, des genuin raumbildenden Künstlers eine merkwürdig untergeordnete Rolle in der Analyse spielt. Man merkt dem Verfasser die tiefe Verwurzelung in der Basler Bildwissenschaft an. Während zu den Fresken und Prinzipalstücken durch ein aufgelegtes Koordinatensystem und Benennung aller Figuren sehr nützliche Schemazeichnungen angeboten werden (z.B. 106, 234), muss man sich prägende Charakteristika der Raumstruktur, z.B. die starke Separierung von Vorhalle und Mittelschiff durch eine nahezu geschlossene Trennwand, selbst aus den Fotos (126) erschließen, weil der abgebildete Grundriss (108) als Schnitt auf Höhe der Empore dies nicht zeigt.

Die Freskenanalysen zählen zu den Stärken des Textes, weil sich der Verfasser hier scheinbaren Eindeutigkeiten verweigert: Er zeigt die Deckenbilder vielmehr aus wechselnden, auch unkanonischen Perspektiven (24, 167-169, 300f.) und betont die „Vielzahl heterogener Ansichten, die es dem Betrachter überlassen […] das Bild vor sich in Varianten entstehen zu lassen.“ (199). Im Anhang transkribiert der Autor die zahlreich erhaltenen Konzepte zum Bildprogramm (405-462), aber erhebt diese nicht zum Generalschlüssel des Verständnisses eines komplexen Raumkunstwerks. Zugleich nehme aber auch die Bildgestaltung direkten Einfluss auf das Bewegungsverhalten der Besucher, die sich das Kuppelfresko z. B. durch einen spiralartigen Weg erschließen müssten (299-322). Diese spezifische Form der Bewegung, die nicht nur physische Dynamik (Kinesis) ist, sondern eine zielgerichtete Wirksamkeit entfaltet, nennt van der Meulen mit Bezug auf Aristoteles‘ Nikomachische Ethik Enérgeia (169, 338).

Van der Meulen bietet als Frucht seiner jahrelangen, intensiven Studien des Raumes viele interessante Detailbeobachtungen, ohne sie gleich mit einer scheinbar zwingenden Deutung „festnageln“ zu wollen, so z. B. die geradezu spotartige Beleuchtung des Madonnengnadenbildes am Chorgitter durch die Abendsonne am Patronatsfest Mariae Geburt, dem 8. September (174f). Er schreibt der für eine Klosterkirche eher ungewöhnlichen Marienwallfahrt eine hohe Relevanz für seine Rauminterpretation zu, räumt aber ein, dass der spät eingerichtete Kult nur lokale Bedeutung erlangte (29-32, 170ff., 196). Die Frage der Händescheidung oder klaren Zuordnung der ästhetischen Konzepte zu einem „Hauptverantwortlichen“ (Künstler oder Auftraggeber) spielt für seinen Deutungsansatz aus der Betrachterperspektive eine untergeordnete Rolle (90).

Statt einer strengen, didaktisch scheinbar eindeutigen Hierarchie der Themen und Darstellungen erkennt Van der Meulen (mit Bezug auf Wölfflin) das genaue Gegenteil, nämlich die „Unerschöpflichkeit der möglichen Bilder“ in einem so überreich dekorierten Raum, als die intendierte Qualität spätbarocker Sakralkunst: „Eine Seherfahrung, die zu keinem Endpunkt gelangt […] das warme Pri-

ckeln inmitten der staunenswerten Unermesslichkeit des Ganzen“ (23-25). Hierfür prägt er den sperrigen Terminus des „Parergonalen Raums“ [2] und erläutert diese Begriffsfindung wie folgt: „Das parergonale Motiv ist weniger ein Etwas, es beschreibt vielmehr die Struktur einer unabschließbaren, aus der Bewegung hervorgehenden Sehlektüre (281).“ Im Gegensatz zu den geläufigen, hier aber in ihrer Aussagekraft relativierten Deutungsmodellen, z. B. „Bel composto, Suche nach Einheit, Synästhesie, Bildraum“ oder „Gesamtkunstwerk“ (225-230) zielt das Parergon-Modell auf das wechselseitige und offene Sich-Kommentieren aller Raum- und Bildelemente, wobei deren Hierarchie – was ist jeweils „Ergon“, was „Pargergon“? – nicht feststeht, sondern vom Betrachter jeweils neu und individuell komponiert wird: Der Sakralraum „[…] kennt auch kein Zentrum mehr, von dem aus sich alles erklärt, sondern strebt eine Dezentralisierung an, die das Gesehene als dynamisches Beziehungsgefüge erlebbar macht. Die Fresken verhalten sich parergonal zur Architektur, wie sich der Stuck parergonal zum Fresko verhält und so fort […] Der Raum ist mir nicht als ‚Raumbild’ gegenübergestellt, vielmehr erlebe ich ihn von innen her. In der Eigenbewegung werden der Raum der Darstellung (Architektur) und die ‚dargestellten Räume’ (Bild, Plastik etc.) miteinander verwoben. […] Der barocke Raum ist somit ein Leibraum […].“ (229f).

Ein gutes Beispiel für diese Lesart gibt die Analyse des Josefsaltars in einer Seitenkapelle, bei dem man die Interaktion der in Polierweiß gefassten vollplastischen Assistenzfiguren entweder aufeinander oder auf das zwischen ihnen befindliche Altargemälde beziehen kann (270-277). Die Botschaft des Hochaltars ist ohne eine Gattungsgrenzen überschreitende Deutung gar nicht verständlich, denn er zeigt die Statue des Hl. Matthäus, der vom ihm gegenüber schwebenden, ebenfalls vollplastischen Engel auf das zwischen den beiden angebrachte Leinwandbild des apokalyptischen Weibes verwiesen wird: Eine visionäre Szene, welche der Apostel in seinem Buch – lesbar ist hier eine Passage aus Mt. 1,18-21 - mit der Gottesmutter assoziiert. Van der Meulen deutet das Programm (mit Verweis auf ein Konzept von 1747, 435) somit als „Traum Josefs von der Mutterschaft Mariens.“ (374-389).

Zu den – zumindest in den Augen des Rezensenten – weniger überzeugenden Eigenarten des Buches zählt die geradezu barocke Überfülle an Verweisen auf die ubiquitären ‚Autoritäten‘ der aktuellen „spatial/pictorial/cultural“ etc.-turn-Debatte. Natürlich darf Deleuzes „Falte“ nicht fehlen – wobei sogar die Assoziation mit dem Ortsnamen nicht verschmäht wird (26f.) – , Derrida, Foucault, Benjamin, van Gennep, de Certeau und Borges werden ebenso zur Deutung Zwiefaltens herangezogen wie Aristoteles, Quintilian, Cusanus, Fludd, Leibniz, Kant, Hirschfeld, Burke, die Ignatianischen Exerzitien oder Albertis Ornament-Theorie. Hierbei verliert sich der Verfasser gelegentlich in Exkursen zu Exkursen, deren konkreter Bezug zum Hauptthema nicht immer einleuchtet (z.B. 140-147 zu Hand und Auge im Kontext der Ohrenbeichte und zu den Uterus-Assoziationen des Grottenmotivs). Stattdessen hätte man in diesem Kapitel vielleicht lieber eine detaillierte Beschreibung und ikonographische Analyse der in der Tat bemerkenswerten Beichtstühle gelesen.

Der Vorteil des iterativen „Kirchenführer“-Konzeptes liegt klar auf der Hand: Der Bau wird als Folge jeweils separat betrachteter Raumkompartimente erschlossen; dies bewirkt aber, dass naheliegende Assoziationen, die verschiedene Raumteile zusammenbinden, nicht thematisiert werden. So findet sich das Motiv der Wiedererweckung von Toten und der Neubekleidung ihrer Knochen mit Fleisch an drei verschiedenen Orten (der Kanzel (Kap. 9), bei den Hl. Leibern im Querhaus (Kap.14) und im Chorfresko (Kap. 15)), ohne dass dieser Zusammenhang explizit benannt würde. Andere, für den „parergonalen“ Deutungsansatz durchaus interessante Aspekte wie die Vorsatzbil-

der, welche die prächtig geschmückten Katakombenheiligen in ihren Glasschreinen an Werktagen verdecken und zugleich abbilden, werden nur beiläufig erwähnt, aber nicht als spezifisches Bildmittel diskutiert (327-333).

Abschließend kann das betrachterzentrierte „Parergon"-Konzept van der Meulens als ein hochinteressanter neuer Deutungsansatz für jene komplexen Raumkunstwerke des süddeutschen Spätbarock bewertet werden, auf die eine am Modell des Gesamtentwerfers Bernini entwickelte „Bel composto"-Lesart nicht sinnvoll anzuwenden ist. Ob der Begriff über diese Baugattung hinaus hermeneutisches Potential besitzt, muss sich noch erweisen. Das reichhaltige Bild- und Quellenmaterial dürfte aber zweifellos für alle interessant sein, die sich – vielleicht unter ganz anderen Aspekten – zukünftig mit Zwiefalten beschäftigen wollen.

Anmerkungen:

[1] Zu Ottobeuren vgl. Gabriele Dischinger: Ottobeuren. Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosteranlage 1672 – 1802, 3 Bde., St. Ottilien 2011.

[2] Definition des „Parergon" nach Ulrike Dünkelsbühler: Kritik der rahmenden Vernunft. Parergon-Vernunft nach Kant und Derrida, München 1991, S. 30: Ein „Nebenwerk, nicht zur Hauptsache gehörig" (Van der Meulen S. 211, Anm. 589). „Das „Werk" (ergon), ein vermeintliches Zentrum, löst sich bei Betrachtung auf in eine parergonale Operation" (282). „[…] ihrer Struktur nach ist sie aber unabschließbar, weil im Innenraum von Zwiefalten jedes Ergon das Parergon eines anderen Ergon ist." (343).

Empfohlene Zitation:

Meinrad von Engelberg: [Rezension zu:] Meulen, Nicolaj van der: *Der parergonale Raum. Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*, Wien, Köln, Weimar 2016. In: ArtHist.net, 02.05.2017. Letzter Zugriff 24.11.2026. <https://arthist.net/reviews/13912>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.