

Nicolaj van der Meulen

Weltsinn und Sinneswelten in Zwiefalten

«Jauchzet, Bäume! Vögel, singet! danzet, Blumen,
Felder, lacht!
springt, ihr Brunnlein! Bächlein, rauscht! spielet,
ihr gelinden Winde!
walle, lust-bewegtes Traid! süße Flüsse, fließt
geschwinde!
opffert Lob-Geruch dem Schöpfer, der euch
frisch und neu gemacht.»
(Catharina Regina von Greiffenberg)¹

Einleitung

Die Erfahrung, dass beim Eintreten in einen spätbarocken Kirchenraum eine Flut von Sinnesreizen auf uns einströmt, ist der Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen. Fresken, Bilder, Plastiken und Stuckatur, bisweilen Klänge von Orgelspiel, Gesänge und aufsteigender Weihrauch treffen auf unsere Sinne. Neben einer variierenden Bildlichkeit (Deckenfresken, Altarbilder, Plastiken und Rocailles) bekommen wir es mit akustischen und olfaktorischen Phänomenen zu tun. Die Berührung von Weihwasser oder Stuckmarmor löst taktile Erfahrungen aus. Als ein visuelles Netz spannen sich die Fresken und Gemälde rings um den Betrachter. Der Blick schweift, schaut nach oben, nach vorne und zurück. Jeder weitere Schritt eröffnet einen ungeahnten Reichtum neuer Perspektiven und Bilder. Ihre räumliche Anordnung widersetzt sich einer Betrachtungsweise, in der Körper und Bild einander frontal gegenüberstehen.

Manchmal schauen wir auf ein Bild und sagen, unser Blick *ruhe* auf ihm. Eine solche Beschreibung trifft auf die *dynamischen* Seherfahrungen in spätbarocken Sakralräumen nicht zu. Hier finden wir uns weniger *einem Bild gegenübergestellt*, vielmehr sind wir *von Bildern umgeben*. Sie veranlassen uns dazu, Körperhaltung und Standort fortwährend zu verändern. Mit aller Vorläufigkeit lässt sich eine solche Wahrnehmungsweise als *peripatetisch* bezeichnen. Gebrauche ich diesen Begriff, so möchte ich damit zunächst eine Erfahrungs-, keine Erkenntnisweise beschreiben. Die *peripatetische Perception* reagiert auf eine «multimediale Ästhetik, die nicht auf den Sehsinn beschränkt, sondern «multisensorisch»

strukturiert ist, das heißt *alle Sinne* in die Wahrnehmung einschließt. Sie beruht auf einem Zusammenspiel von Körper (-bewegung) und der Sinne und einer Einbindung der Seherfahrung in eine *ganzheitliche Körper- und Sinneserfahrung*. Den spätbarocken Kirchenraum zeichnet eine Ästhetik aus, die nicht nur einer Isolation des Sehens entgegenläuft, sondern auch eine Körpererfahrung anstrebt, die sämtliche Sinne in den Erfahrungsprozess integriert. Und wenn dabei von einer Ganzheitlichkeit der Erfahrung die Rede sein kann, so ist der Gegenstand dieser Erfahrungsweise hiermit längst noch nicht beschrieben; auch sind damit keine nebulösen inneren Vorgänge an die Oberfläche geholt. Denn die Formulierung drückt zunächst nur eine Form der Wahrnehmung aus, in der die Sinne nicht unabhängig voneinander agieren, sondern miteinander in Beziehung treten.

Bei der zwischen 1739 und 1765 erbauten Kloster- und Wallfahrtskirche Zwiefalten handelt sich um ein von der Kunstgeschichte vergleichsweise wenig beachtetes Monument. Die barocken Schriftquellen und Archivalien zu Zwiefalten lassen neue Erkenntnisse auch für die kunsthistorische Perspektive erwarten und verdienen aus diesem Grunde eine umfassende Sichtung.² Entlang einer an der Erfahrung orientierten Innenraumanalyse möchte ich einem übergreifenden Problem nachgehen, das die *Interaktion der Künste und der Sinne* im süddeutschen Spätbarock betrifft. Die Fragen lauten also: Welche Ästhetik liegt dem spätbarocken Kirchenraum in Süddeutschland zugrunde? Und: Welche Erfahrungsweise schließt jene Ästhetik beim historischen und zeitgenössischen Besucher ein?

Zu den künstlerischen Besonderheiten einer Kirche wie Zwiefalten gehört, dass sie sich an alle Sinne des Besuchers richtet. Möchte man hierüber nähere Aufschlüsse erhalten, so sieht man sich bald veranlasst, über das Feld kunstgeschichtlicher Fragestellungen hinauszublicken. Für eine Analyse der Innenraumästhetik Zwiefaltens gehört dieser Schritt deshalb zum Ausgangspunkt, weil der spätbarocke Sakralraum — so lautet eine meiner Ausgangsthesen — nicht ohne seine Verbindung zur *Liturgie* zu verstehen ist. Wir blicken hier auf eine Darstellungsweise, die weiter gespannt ist als

der Bereich des Sichtbaren. Die Fresken und Altarblätter stehen mit der Ästhetik der barocken Liturgie und Wallfahrt im Wechselspiel. Wenn ich die kunstgeschichtlichen Analysen in eine erweiterte Fragestellung einbetten möchte, so weil ich davon ausgehe, dass sich hierdurch der künstlerische Reichtum einer Kirche wie Zwiefalten besser verstehen lässt. Mit der Frage nach der Interaktion der Künste und der Sinne im spätbarocken Sakralraum wird eine *Geschichte des Sehens* zum Bestandteil einer *Geschichte der Sinne*.

Eine Bemerkung, die zunächst überraschend klingen mag, verleiht dem Thema eine aktuelle Richtung: Meine Beschäftigung mit den Sinnen und dem Zusammenspiel der Künste im Spätbarock reagiert auf die wachsende Bedeutung jener künstlerischen Positionen, die eine Synthese verschiedener Formen von Bildlichkeit, eine Interaktion optischer, akustischer, taktiler und olfaktorischer Darstellungsformen anstreben.³ Die Parallelen zwischen der spätbarocken Ästhetik und einigen zeitgenössischen Video- und Rauminstallationen liegen aber nicht nur bei der Synthese der Künste und dem Zusammenspiel der Sinne. Sie beziehen sich auch auf eine Werkstruktur, die räumlich organisiert ist und auf eine Wahrnehmungsweise, die oben als *peripatetisch* bezeichnet wurde.

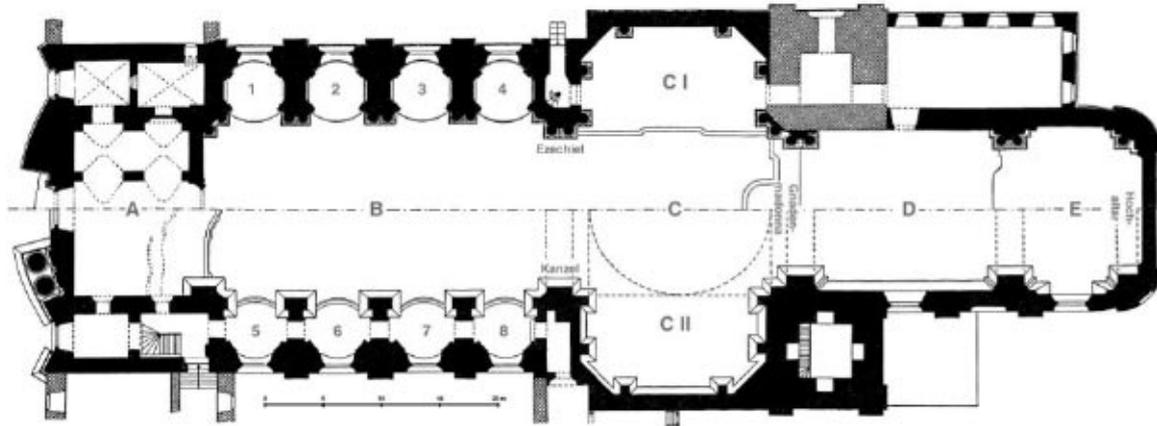
Für Künstler wie Bill Viola und Gary Hill, um nur die ältere Generation der Videokünstler zu nennen, ist der Raum kein variabler Aufführungsort: In einem umfassenderen Sinne als beim Kino wird der Projektionsraum zu einem Rezeptionsraum, in den der Betrachter eingeht. In Bill Violas *Room for St. John of the Cross* (1983), einer Video-Klang-Installation aus zwei ineinander verschachtelten Räumen, die über einen dunklen Korridor betreten werden, dienen Körper und Sinne des Besuchers als Organe ästhetischer Wahrnehmung. Ja, mehr noch, der Rezipient wird im Durchschreiten des Raumes selbst zu einem «Teil der Arbeit».⁴ Schon zuvor dachte Dan Graham über die Beziehung zwischen Video und Architektur nach:⁵ In seinem *Video Piece for Showcase Windows in a Shopping Arcade* (1976) durchschreiten Passanten zwei gegenüberliegende Schaufenster, in denen Monitore und Kameras aufgestellt sind.⁶ Der Betrachter wird einmal live und einmal in zeitlicher Verzögerung in zwei einander gegenüberliegenden Schaufenstern übertragen. Das Wechselspiel von Bewegung und Betrachtung führt zu einer ungewohnten Begegnung mit anderen Passanten, vor allem aber mit sich selbst: Der



Abb. 1: Johann Michael Fischer und Franz Joseph Spiegler, *Münster Zwiefalten, Blick in das Langhaus von Westen* (Abb. aus: Schömig 1988, *Münster Zwiefalten*, S. 9. Bearbeitet vom Verfasser).

Wechsel des Standortes eröffnet neue Bilder. Die *Korridorinstallation* (1970) von Bruce Nauman, um ein weiteres Beispiel zu nennen, konfrontiert den Besucher mit befremdenden Körper- und Raumerfahrungen.⁷ Und auch die Räume Ilya Kabokovs erzählen Geschichten, die im Durchschreiten erschlossen werden. Der Betrachter sitzt nicht wie im Theater auf der Stelle — er wechselt seine Standorte.

Dass in einem Werkverständnis, das eine ganzheitliche Erfahrungsweise anstrebt, auch der Geruchssinn Bedeutung erlangt, können einige Werke des 1948 in Rio de Janeiro geborenen Künstlers Cildo Meireles veranschaulichen. In *Volátil* (oder *Volatile*, 1980/94), einer Rauminstallation aus Holz, Asche, Kerze und Gas, erzeugte Meireles die Suggestion einer bevorstehenden Explosion durch einen stechenden Geruch. Die mit dem Geruchssinn wahrnehmbare Gefahr, so Meireles, führt zu einer Sensibilisierung auch der übrigen Sinne.⁸ Wenn nun auf die Bedeutung von Weihrauch in der Liturgie



hingewiesen wird, so nicht, um völlig verschiedene ästhetische Absichten auf einen Nenner zu bringen. Und doch berühren sie sich dort, wo olfaktorische Phänomene in eine ganzheitliche ästhetische Erfahrung integriert werden und zur Intensivierung visueller, ja, körperlicher Erfahrungen beitragen.

Gegenüber einer vorwiegend intellektuellen Erfahrungsweise rückt der Mensch als ganzheitlich und sinnlich erfahrendes Wesen mehr und mehr in den Vordergrund. Obgleich die Unterschiede und Gemeinsamkeiten natürlich zu differenzieren wären (hinsichtlich ihres veränderten Schönheits- und Bildbegriffs und ihrer anderen Thematik), liegen die Parallelen zwischen der Ästhetik eines spätbarocken Kirchenraumes und eines begehbaren *environment* dort, wo das Werk sämtliche Sinne in eine Wahrnehmungsweise involviert, die als umfassende Körpererfahrung beschrieben werden kann. Vereinfacht ausgedrückt, erlaubt die enge Verknüpfung von Werk und Mensch in *environmental* angelegten Kunstwerken, vom Menschen als Teil des Werkes zu sprechen. Jene Verknüpfung hat nicht die Distanz zwischen Werk und Subjekt im Visier, sondern eine Beziehung, für die das *Eingehen* des Betrachters in das Werk grundlegend ist. Auf diese Weise treten Raum (-struktur) und Körper (-bewegung) in Dialog miteinander. Ilya Kabakov hat diese Wechselbeziehung theoretisch reflektiert und von einer «Dramaturgie» des Raumes als einer «durchdachten Steuerung» der Bewegung des Betrachters gesprochen.⁹ Dieser ist aber genau genommen nun nicht mehr nur «Betrachter», sondern Besucher, Suchender, handelnde Person, die mit ihren Sinnesorganen und ihrem Körper das Werk entdeckt, erfährt, «liest» und dabei in das Werk eingeht. Man könnte eine solche Ästhetik (was das Zusammenspiel der Künste angeht)

Abb. 2: Johann Michael Fischer, *Kloster- und Wallfahrtskirche Zwiefalten*, Grundriss (Abb. aus: Lieb 1953, *Barockkirchen*, S. 74, Abb. 19. Bearbeitet vom Verfasser).

als *synthetisch* und aus der Perspektive ihrer Wahrnehmungsweise als *synästhetisch* bezeichnen.

I Die Unerschöpflichkeit möglicher Bilder

Den visuellen Reichtum spätbarocker Kirchenräume beschrieb Heinrich Wölfflin einmal als eine «Unerschöpflichkeit der möglichen Bilder». Diese Unerschöpflichkeit entfaltet sich räumlich, weshalb eine einzelne Fotografie sie kaum angemessen wiederzugeben vermag: «Jede Abbildung bleibt unzulänglich, weil auch das überraschendste perspektivische Bild eben nur eine Möglichkeit darstellt und der Reiz gerade in der Unerschöpflichkeit der möglichen Bilder liegt.»¹⁰ Dem Besucher wird die Heilsgeschichte als eine ästhetisch nie vollständig zu umfassende Realität dargeboten. Er kann sich dieser Realität mit all seinen Sinnen hingeben, ohne sie in ihrer Totalität je umschließen zu können. Als sakraler Ort präsentiert sich der Innenraum als eine ästhetische Einheit, als ein Ganzes, das von keiner Stelle ganz überblickt werden kann. Im optischen Durchlaufen der Teilansichten entzieht sich das Ganze, schwebt beim Blick auf die Teilansichten zwar jederzeit als Möglichkeit vor, ohne dass es sich jedoch an irgendeinem Ort ganz vor Augen stellen lässt. Eine solche Ästhetik spiegelt eine Totalität wider, die, weil sie das Ganze *meint*, es nur in Teilansichten präsentieren *kann*. Das Wechselspiel zwischen dem Eindruck einer optischen Ganzheit, die bei näherem Hinsehen in Teilansichten zerfällt, scheint mir zu den ästhetischen Pointen des Zwiefalter Innenraumes zu gehören. Und wenn hier vom «Zerfallen in Teil-

ansichten» oder von der «Unmöglichkeit des Überblicks» die Rede ist, so ist damit kein künstlerischer Mangel, sondern eine ästhetische Qualität ausgesprochen. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie für eine rational nicht fassbare Vorstellung religiöser Universalität eine Bildsyntax entwickelte, die sich an der Grenze des Erfassbaren bewegt.

Die Beobachtung Wölfflins, dass selbst das überraschendste Bild jeweils nur eine Möglichkeit unter anderen darstellt, beschreibt eine Seherfahrung, deren Charakteristikum darin besteht, dass sie von einem *möglichen* Bild zum nächsten übergeht. «Mögliches ist partiell Bedingtes, und nur als dieses ist es möglich», schreibt Ernst Bloch, nicht zuletzt mit Blick auf die Heilsgeschichte.¹¹ An den Grenzen dieses Bedingten entfaltet sich das Mögliche *räumlich* und *zeitlich*. Als Form der Wahrnehmung verläuft die Seherfahrung im Zwiefalter Innenraum *prozessual*, im wörtlichen Sinne schrittweise und von einer visuellen Möglichkeit zur nächsten. Und selbst das einzelne Bild, eine einzelne Raumansicht ruht nicht vor unseren Augen. Das den Raum durchziehende *Licht*, verändert die Bilder und Ornamente von Minute zu Minute, lenkt den Blick auf zuvor nicht gesehene Aspekte und Bilder. Die *Veränderlichkeit* der Ansichten im Wechselspiel von Gehen und Sehen führt zur Möglichkeit neuer Ansichten, zum Aufbauen und Zusammenfallen der perspektivischen Ansicht eines Freskodetails. Der Begriff der *Möglichkeit* erhält hier den Status einer ästhetischen Kategorie. Diese ist eng mit einem prozessualen Sehen verbunden, das keinen Endpunkt erreicht. Damit ist angedeutet, dass die Zwiefalter Fresken, Plastiken und Ornamente nicht auf statisch-festen Kompositionstechniken beruhen: Nicht das *Erreichte*, sondern das potentiell *Erreichbare* leitet Körper und Sinne von Ort zu Ort. Die Durchlässigkeit zwischen den Künsten spielt mit visuellen Überraschungen. Die Möglichkeit, nach jedem Bild stets ein weiteres geboten zu bekommen und doch noch nie zu wissen, was kommen wird, setzt einen Betrachtungsprozess in Gang, der uns von einem Bild zum nächsten führt und von einem körperlichen Fortschreiten durch den Raum begleitet ist.

Die hier angesprochene Seherfahrung erklärt, weshalb eine traditionelle Analyse der Grund- und Aufrisse oder die isolierte Betrachtung einer einzelnen Kunstform zur Analyse des spätbarocken Innenraumes nicht genügen kann. Während der Blick auf den symmetri-



Abb. 3: Franz Joseph Spiegler, *Langhausfresko von Zwiefalten. Cultus Beatae Mariae Virginis per S. Ordinem nostrum in tot orbe propagatus*, 1751, Fresko, Längsachse ca. 29 m, Breite ca. 16 m (Kolb 1991, *Spiegler*, S. 450-455, Nr. 160 / 1-9; Abb. vom Verfasser).

schen Grundriss des Zwiefalter Münsters die Vorstellung einer leicht zu erschließenden Einheit nahe legt, deutet schon die Abrundung der Ecken, dann auch der Blick in den Raum an, dass Architektur und Raumausstattung die Decken und Wände in ein *rhythmisches Kontinuum* versetzen (Abb. 1 und 2). Der Vorstellung einer anschaulichen Ganzheit des Raumes, wie sie sich vom Eingang aus mit Blick auf die paarweise angeordneten, zentralperspektivisch wie auf ein Zentrum zulaufernden Dreiviertelsäulen einstellt, steht eine Überzahl an Fresken, Altären, an Kartuschen, Plastiken und Ornamenten gegenüber. Sie lassen den Gesamtraum in unüberschaubare Ansichten zerfallen, ohne dabei den Eindruck einer anschaulichen Ganzheit aufzugeben.¹²

Die Scheitelpunkte des in Erdtönen gemalten Wolkenovals im Langhausfresko (1751) von Franz Joseph Spiegler (Abb. 3) sind aus der Längsachse sozusagen herausgedreht und verleihen der Figurenkomposition an

der Decke eine dynamische Kulisse.¹³ Die das Fresko umwogenden Stuckornamente, die dem Auge als rhythmisches Kontinuum dienen, lassen den Blick vor- und zurückspringen. Sie fördern aber nicht bloß die optische Bewegung des Betrachters. Die geschwungene Stuckrahmung ‚verflüssigt‘ sich gewissermaßen, ‚tropft‘ in das Kirchenschiff hinab und verschleiert die Grenze zwischen Architektur und Malerei. Paradox aber zutreffend wurde das Zwiefalter Deckenfresko als «tosendes Meer» und seine Stuckrahmung als «zerschäumende Gischt» beschrieben.¹⁴ Mit einer Wendung von Karsten Harris könnte man von einer «wedding of sky and water» sprechen.¹⁵ Motivisch wird die dynamische Kompositionsweise der Fresken durch ein Figurenpersonal unterstützt, das bisweilen von der Decke zu stürzen scheint: In der Zwiefalter Flachkuppel wird ein Putto von einem Engel gleichsam hinabgestoßen (Abb. 4). Nicht was *physisch*, sondern was *ästhetisch möglich* ist, gewinnt an Bedeutung. Bewegungen dieser Art involvieren den Betrachter; sie provozieren ein Ausweichen und Fortschreiten im Raum.

Die hohe Beanspruchung der Sinne und des Körpers zählt zu den Merkmalen der Innenraumästhetik des Zwiefalter Münsters. Es handelt sich um eine Ästhetik, die sich der raschen Übersicht und dem leichten Verständnis beständig entzieht und gerade dadurch zur unerschöpflichen Quelle überraschender Seh- und Raumerfahrungen wird.

Raum oder Bild?

An Überlegungen Heinrich Wölfflins anknüpfend wurde vom Zwiefalter Innenraum als einem «schwebenden Bild» oder «Raumbild» gesprochen.¹⁶ Dieses Bild sei «nur noch vom Auge her» zu erleben und präsentiere sich aus diesem Grunde «vor dem Betrachter».¹⁷ Damit sollte der Erfahrung entsprochen werden, dass die Architektur Zwiefaltens sozusagen vom Betrachter abrücke und sich als Kunstwerk nicht mehr begehen lasse.¹⁸ Dieser Beobachtung liegt indirekt die These zugrunde, dass der Betrachter jederzeit in Distanz zu einem nach Autonomie strebenden Werk gehalten werde. Ein Gedanke, der nicht nur außer Acht lässt, dass man vom Kirchenraum jederzeit umgeben ist, sondern auch übergeht, dass der Sehsinn dadurch von den übrigen Sinnen und der physischen Bewegung isoliert gedacht wird. Schließlich haben wir es aber auch mit einem liturgischen Ort, mit einem sakralen Raum zu tun, dessen ‚Bilder‘ in einen theologischen Kontext eingebunden sind.



Abb. 4: F. J. Spiegler und vermutlich J. M. Feichtmayr, *Engel und Putto*, 1749, Fresko u. Stuck, Detail aus dem östlichen Randfeld der Zwiefalter Flachkuppel, (Abb. vom Verfasser).

Nimmt man diesen Sachverhalt Ernst, so kann man festhalten, dass der Betrachter nicht vor, sondern sozusagen im ‚Bild‘ steht; einem Bild, das Liturgie, Predigt und Gesang begleitet und in Erinnerung halten möchte. Daher scheint mir die Rede von der ‚Distanz des Betrachters‘ und vom ‚Raum als Bild‘ als eine verkürzte Beschreibung der historischen, aber auch der aktuellen Erfahrungsweise.

Offenbar sollte mit Bernhard Rupprechts und Richard Zürchers Formel von der *Bildhaftigkeit des Raumes* eine sichtbare ästhetische Einheit beschworen werden, die allerdings durch die gegebene Raumerfahrung nicht bestätigt wird. Im Gegenteil: Der Bilderreichtum und die damit einhergehende hohe Anforderung an die Sinne legt eher den Eindruck nahe, als stünde es gar nicht im Vermögen des Besuchers jene Einheit mit den äußeren Sinnen vollständig zu realisieren. Bezieht man diese Erfahrung auf die ästhetische Qualität des Zwiefalter Innenraumes, so liegt gerade hierin der Reiz und der künstlerische Rang des spätbarocken Sakralraumes. Da sich weder der Gesamttraum Zwiefaltens noch sein Langhausfresko von einem idealen Standpunkt aus (wie etwa Andrea Pozzos um 1700 gemaltes Deckenfresko für Sant' Ignazio zu Rom) vollständig erschließen lassen, werden wir zur Bewegung durch den Raum aufgefordert.¹⁹ Gemessen an der Ganzheit des Innenraumes stellt sich der erwähnte und wiederholt beschriebene Eindruck eines Gesamtbildes vom Eingang oder von der Vierung als jeweils relativ und vorläufig heraus.²⁰ Der Besucher, der sich auf den Weg macht, den Innenraum zu durchschreiten, sammelt die Teilansichten sozusagen visuell ein, obgleich es ihm weiterhin unmöglich bleibt, einen idealen Standpunkt einzunehmen, der ihm eine

Gesamtansicht vermitteln könnte. Was zurückbleibt, ist ein Gesamteindruck, aber keine Gesamtansicht. Dies deutet darauf hin, dass die ästhetische Einheit im Zwiefalter Innenraum auf dem Wege eines Paradoxes entsteht: Der Eindruck eines optischen Ganzen von einem bestimmten Standort aus, erweist sich als bloßes Teilstück des Innenraumes. Dagegen erschließt der Betrachter das Ganze im sukzessiven Durchschreiten, vermag die optischen Eindrücke aber nicht simultan festzuhalten. Ästhetische Einheit wird zu einer Frage der Seh- und Körpererfahrung. Dies deutet darauf hin, dass sich erst im Durchschreiten des Raumes die Teilansichten zu einem Ganzen formen. Vor allem lässt es aber darauf schließen, dass ästhetische Einheit zur Hälfte erst vom Subjekt gebildet und realisiert wird. Wenn Erich Franz in bezug auf die Räume Balthasar Neumanns von einer «Einfühlungskraft des Blickes» auf der Grundlage eines «verbindenden Sehens» spricht,²¹ so ist dem hinzuzufügen, dass sich erst im Durchschreiten des Raumes die Aspekte des Innenraumes zu einem Ganzen verbinden.

Narrationen im Innenraum

Das Deckenfresko des Langhauses von Zwiefalten (Abb. 3 und 5) durchzieht ein Lichtstrahl, der unterhalb der Trinität, von Maria ausgeht, auf ein *Gnadenbild* der Muttergottes gerichtet ist und als Lichtbrechung auf das Herz des heiligen Benedikt trifft.²² Von hier aus zerfällt der Strahl in zahlreiche Flämmchen, die sich über die Heiligen und Ordensgründer ergießen. Das Langhausfresko zeigt nicht nur, wie der Ordensgründer Benedikt «ob Singularem cultum Marianum von Gott seye erkießen worden Zu sein ein Patriarch und Apostel»,²³ es ist auch einer Darstellung der Macht des Bildes, die durch göttliche *energeia* vom Urbild zum Abbild übergeht und im Bild als Gnadenträger sein theologisches, aber auch sein ikonisches Potenzial entfaltet. Spiegler stellt damit, so darf man als vorläufige These festhalten, ein *Bild über die Kraft (energeia) von Bildlichkeit* in das Zentrum seines Bildprogramms. Die Streuung des energetischen Lichtstrahls in zahlreiche Flammen lässt sich als eine Teilhabe der übrigen Bilder und Fresken an der Energie des zentralen Gnadenbildes lesen. Ästhetisch präsentieren sie sich als eine den Besucher vollständig umgebende, optische Reizüberflutung. In seiner anlässlich der 700-Jahrfeier Zwiefaltens (1789) gehaltenen Predigt, schreibt der Zwiefalter Pater Fidel Wez dem Gotteshaus selbst die Kraft eines Urbildes zu, umgeben von



Abb. 5: Franz Joseph Spiegler, *Detail aus dem Langhausfresko von Zwiefalten, Darstellung des Gnadenbild von San Benedetto in Piscinula, Rom, 1751, Fresko* (Abb. vom Verfasser).

«einer zahllosen Reihe der Kinder», als deren «Abschilderung».²⁴

Es bedarf einer ausführlicheren Darlegung, als es hier möglich ist, die Altarblätter, Fresken und Plastiken, deren Umfang Johann Nepomuk Hauntinger schon 1784 als eine «halbe Galerie» charakterisierte,²⁵ in ihrer räumlichen Beziehung zum Langhausfresko zu analysieren. Sie lassen sich im Sinne des Generalthemas als «Lichtreflexionen», als Abbilder des Gnadenbildes verstehen. Für eine solche These sprechen weitere *Bilder über Bilder*. So zeigt das Fresko der südwestlichen Langhauskartusche eine auf das Muttergottesbild (im Langhausfresko) gerichtete Allegorie der *Imitatio*, die das Bild Mariens auf ein herzförmiges Bild zeichnet. (Abb. 14)

Gleich daneben, im ersten der südlichen von Meinrad von Au 1764 gemalten Emporenfresken (Abb. 6; Abb. 2, Nr. 5), hilft Maria dem Mönch Tutelo beim Malen eines Bildes der Muttergottes.²⁶ Es ist anzunehmen, dass von Awas Fresken nicht nur auf die Wünsche des Auftraggebers, sondern auch auf das zeitlich vorausgegangene Langhausfresko reagierten.

Ernst Kreuzer hat auf der Basis der erhaltenen Konzeptfragmente die Ikonografie der einzelnen Deckenfresken und Altäre des Innenraumes aufgeschlüsselt²⁷ und die Zwiefalter Freskoausstattung als Abbild der augustianischen «Civitas Dei» verstanden.²⁸ Ob diese Auslegung zutrifft und wie sie zum zentralen Thema Zwiefaltens, der Marienverehrung (und der Verehrung ihres Gnadenbildes) passt, kann hier nicht erörtert werden. Die Problematik der Analysen Kreuzers erweist sich aber nicht erst in der Gesamtinterpretation, sondern bereits bei den Auslassungen, die mit der *narrativen*

Verknüpfung der Bilder zusammenhängen. Die Emporen- und Kapellenfresken, die östlichen und westlichen Kapellenaltäre, die Fresken des Langhauses, der Flachkuppel, der Querarme, des Mönchschores, des Hochaltarraumes und des Chorgestühls entfalten je eigene Themen. Die Erzählfolgen verlaufen aber keineswegs linear. Wie im Passionszyklus der Kapellenaltarblätter springen sie hin und her, vor und zurück. Der Betrachter erschließt sich die Passion Christi nicht im kontinuierlichen Abschreiten der Kapellen, vielmehr wird er aufgefordert, die Seiten zu wechseln, vor und zurückzugehen. Allegorische Darstellungen, wie die der vier Elemente und der vier Erdteile unter der Kuppel, verpflichten das Auge auf keine lineare Lesefolge. Sie stellen die Erzählfolgen in einen kosmologischen und heilsgeschichtlichen Gesamtzusammenhang. Die erzählerischen Überschneidungen und Zusammenführungen zeigen, dass die Geschichte des Klosters Zwiefalten nicht ohne die des Ordens und diese wiederum nicht ohne die Würdigung der anderen Ordensgründer und Heiligen, vor allem aber nicht ohne den Marienkult zu begreifen ist.

Bildrhetorik als Methode

In jüngerer Zeit wurde den rhetorischen Grundlagen der Barockmalerei nachgegangen und barocke Bildprogramme aus dem Geiste der Rhetorik analysiert.²⁹ Frank Büttner stellte jene methodische Perspektive unter den Begriff der «rhetorischen Analyse», Markus Hundemer wählte hieran anknüpfend den Begriff «rhetorische Bildanalyse».³⁰ Heinfried Wischermann geht von der Überlegung aus, dass Bildfindung, Werk und Rezeptionsweise das Vorgehen rhetorisch geschulter Auftraggeber widerspiegeln.³¹ Gemäß der rhetorischen Schritte werde in der «Inventio» das Bildprogramm inhaltlich entworfen, in der «Dispositio» hinsichtlich seines Gesamtzusammenhanges geordnet und in der «Elocutio» schließlich in Bildfiguren gekleidet.³²

Austauschbeziehungen zwischen barocker Deckenmalerei und Rhetorik sind für eine Analyse barocker Deckenfresken grundlegend und wegweisend geworden. Ihre Wurzeln liegen unter anderem in der Beziehung zwischen Wort und Bild, wie sie nicht erst in der «Gegenreformation», sondern bereits in der byzantinischen Theologie zu finden sind.³³ Als einen Gesichtspunkt der Interpretation wird man mit einer Beziehung zwischen barocken Deckenfresken und Rhetorik zu rechnen haben. Dann aber wäre zu fragen, wie die beson-



Abb. 6: Meinrad von Aw, *Erstes südliches Emporenfresko von Zwiefalten*. *Cooperatrix B Tuteloni Mon. O. S. B.*, 1764, Fresko (Abb. vom Verfasser).

dere Aneignung rhetorischer Figuren für die Deckenmalerei aussieht und wie sie sich von barocker Malerei allgemein unterscheidet. Denn «Persuasio» wird man für die barocke Malerei insgesamt voraussetzen dürfen.³⁴ Weiterhin stellt sich die Frage, was mit einer detaillierten Übersetzung der Deckenfresken in eine rhetorische Begrifflichkeit gewonnen ist und was sie zu erklären vermag.³⁵ Eine Schwierigkeit der rhetorischen Bildanalyse scheint mir darin zu liegen, dass die Fresken leicht einer Schematisierung unterworfen werden, die sich über die Probleme ihrer Lesbarkeit und ihrer Erfahrungsweise hinwegsetzt, ja, hinwegsetzen *muss*, damit sie sich in eine Gliederung nach rhetorischen Modellen einfügen lassen. Und zuletzt: Vermag der Hinweis auf Rhetorik die Beziehung zwischen Deckenfresken, Architektur, Plastik, Stuckatur und Liturgie angemessen zu erklären und ist ihr Zusammenspiel damit erfasst? Die Übersetzung des Kunstwerkes in Sprache wird durch den Rückgriff auf ein rhetorisches Vokabular, das sich zwischen Werk und ästhetischer Erfahrung schiebt meiner Ansicht nach eher erschwert. Historisch gesehen tritt die Methode der Bildrhetorik damit an die Stelle der Ikonografie und suggeriert eine Nähe zum Werk, die sich durch eine rhetorische Begrifflichkeit allein nicht herstellen lässt. Bei den berechtigten Analogien zwischen Rhetorik und spätbarocken Deckenfresken gilt es nicht aus dem Blick zu verlieren, dass hier von Bildern mit einer ihnen eigenen Syntax in räumlicher Anordnung die Rede ist. Ihre «Persuasio» scheint mir anderer Natur zu sein, als die der Sprache; anderenfalls wären die Fresken durch Sprache ersetzbar. Und nur durch die einfache Gleichung «Barockmalerei = Sprache» kann Wischermann noch den Gedanken Adolf Feulners zitieren, nach dem in der

barocken Kunst der Inhalt alles gilt und erst in zweiter Linie die künstlerische Form kommt.³⁶

Wallfahrt als synästhetisches Vorspiel

Für die beschriebene Interaktion von Gehen und Sehen im spätbarocken Innenraum bildet das kultische Vorspiel, das Wallfahrts-, Pilger- und Prozessionswesen die liturgische und ästhetische Voraussetzung. Wie Erich Düniger, Jürgen Lenssen und Wolfgang Brückner darlegten, waren die großen Wallfahrtsstätten wie Einsiedeln, Ochsenhausen, Altötting und Zwiefalten nicht nur Kulminationspunkte reich inszenierter Prozessionen, sondern auch Orte eines brillanten, alle Sinne des Pilgers berührenden Arrangements, das von musikalischen, theatralischen und rhetorischen Darbietungen, bis zu Inszenierungen von Wasserkunst und Pyrotechnik reichte.³⁷ Der Pilger sollte aus seinem Alltag herausgerissen werden und einen Vorgeschmack auf das Paradies bekommen.³⁸ Für den Innenraum musste daher garantiert sein, dass er sämtliche vorausgegangenen synästhetischen Darbietungen zusammenzufassen und zu überbieten vermochte.

Bereits aus der Ferne erblickte der Pilger die Kirche im sich öffnenden Tal; er ging auf die (ursprünglich mit bläulich weißer Steinfarbe angestrichene) Westfassade zu, betrat den kühlen Innenraum, in dem Fresken, Plastiken und Gesänge ihn empfingen und auf ihn einströmten.³⁹ Sein Ziel fand er bei der von einem Strahlenkranz umgebenen Gnadenmadonna, die in den 1750er Jahren bekrönt und in ein barockes Chorgitter eingefasst wurde (Abb. 7). «Wetteifern», fragte Pfarrer Joseph Kugler aus Ochsenhausen in der Festpredigt vom 10. September 1789 mit Blick auf die Gnadenmadonna, «Wetteifern nicht noch heute die Väter Zwiefaltens um die Liebe dieser gebenedeitesten Mutter? Drückte sie je eine Not, in der sie nicht da Hilfe suchten? Und sie diese mütterliche Hilfe, war sie nicht augenscheinlich?»⁴⁰

Das Gehen durch den Innenraum darf auch hinsichtlich seiner liturgischen Untermalung als synästhetischer Kulminationspunkt der Wallfahrt angesehen werden. Zu einer Innenraumanalyse, die sich mit der Interaktion der Sinne und der Künste befasst, scheint mir die Beschäftigung mit dem Wallfahrts- und Prozessionswesen hinzuzugehören. Angesichts der Problemstellung wird vor allem nach der ästhetischen Seite der Wallfahrt, das heißt nach der «Phänomenologie der Wallfahrt», zu



Abb. 7: Zwiefalter Gnadenmadonna, 1430, umgeändert von J. Christian, Chorgitter von J. Büssel u. J. G. Messner, 1751-57 (Abb. vom Verfasser).

fragen sein, deren Grundlagen Autoren wie Wolfgang Brückner und Hans Düniger legten.⁴¹

Zu den herausragenden Ereignissen der Geschichte Zwiefaltens gehören, neben einigen wichtigen Translationen, die beiden Säkularfeiern von 1689 und 1789, von denen die Beschreibungen farbenreich Kunde geben.⁴² Die aus nicht weniger als 57 Einheiten bestehende Festprozession zur 600-Jahrfeier (1689), die in Zwiefalten und Umland aufgestellten Sinnbilder und damit verbundene kleinere Darbietungen, welche die Klostersgeschichte schilderten, die Beschreibung eines aufwendigen Festmahles nach dem Hochamt, ein prächtiges Feuerwerk und ein gleich zweimal aufgeführtes sechsstündiges Schauspiel, das wiederum die Klostersgeschichte zum Gegenstand hatte, geben einen Eindruck von dem barocken Aufwand, der während der großen Festakte in Zwiefalten getrieben wurde. Sie zeigen aber auch, dass das Kirchenvolk aus dem gesamten Umkreis an der Feier teilhatte und man ihm etwas noch nicht Dagewesenes bieten wollte. Die Überzeugungskraft jener Säkularfeiern hängt mit dem synästhetischen Charakter ihrer Inszenierungen zusammen.⁴³

«Ich erkenne in der Höhe Gottes das süßeste Gut,
die Demut. Ich empfinde die Lieblichkeit eines
unvergänglichen Balsams und freue mich über
die Süßigkeit Gottes, die mich gleich dem
Wohlgeruch aller Gewürze umflutet.»
(Hildegard von Bingen)⁴⁴

II Synästhesie: Hinweise zum Begriff

Aus Sicht der Psychologie meint Synästhesie ‚Mitempfindung‘, das gleichzeitige Mitempfinden verschiedener Sinneseindrücke auf verschiedenen Sinnesgebieten bei der Reizung eines einzelnen Sinnesorgans.⁴⁵ Damit beschreibt Synästhesie die Erfahrung, dass sich unter bestimmten Umständen beim Sehen, Hören, Riechen, Schmecken oder Fühlen eine ‚Parallelempfindung‘ einstellt, die dem Sinnesreiz nach nicht gegeben ist (etwa das ‚Farbenhören‘ oder das ‚Sehen von Klangfarben‘).

Zwar nicht unter dem genannten Begriff, aber doch als Wahrnehmungs- oder Empfindungsform ist ‚Synästhesie‘ bereits seit der Antike bekannt. Zunächst taucht sie in der Beschreibung heterogener Sinnesqualitäten auf, beispielsweise wenn Homer in der *Ilias* von «lilienfarbigen Stimmen» spricht.⁴⁶ Ludwig Schrader entwickelte aus einer langen Traditionslinie literarischer Reflexionen von der Antike bis ins 19. Jahrhundert einen von der medizinischen Forschung abweichenden Synästhesiebegriff, den er als «Verschmelzung mehrerer Sinnesempfindungen», beziehungsweise als «Sinnesverknüpfungen» bezeichnete.⁴⁷

Als Terminus technicus tauchte der Synästhesiebegriff erstmals in der medizinischen Forschung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf.⁴⁸ Zunächst pathologische Empfindungen deutend, wurden mit ihm bald auch Phänomene der «Doppelempfindung», etwa das Hören von Farben («Klangfarben», «audition colorée») beschrieben. Vom gegenwärtigen, neuropsychologischen Standpunkt aus, etwa dem Richard Cytowics, wird Synästhesie als Eigenschaft einer genetisch veranlagten Kortextstruktur verstanden, die lediglich zehn unter einer Million Menschen besitzen.⁴⁹ Auf der Basis von Fallstudien mit Probanden beschreibt Cytowic Synästhetiker als «kognitive Fossilien». Sie besitzen die Fähigkeit zu multisensorischen Wahrnehmungsprozessen, die als neurale Vorgänge bei jedem stattfinden können, als bewusste Wahrnehmungsabläufe jedoch weitgehend verlorengegangen sind.⁵⁰

Versuche, mit ‚Synästhesie‘ pathologische Zustände oder Extremerfahrungen zu beschreiben oder in der Synästhesiefähigkeit die Wurzeln des Genies zu erblicken, sind bis heute im Gespräch.⁵¹ Mit einigen guten Gründen bezweifelte Klaus-Ernst Behne daher die Tauglichkeit des Begriffs für ästhetische Wahrnehmung:

«Synästhesien stehen für Nicht-Alltägliches. Daraus zu schließen, dass nicht alltägliche Synästhesien etwas mit ästhetischer Wahrnehmung zu tun hätten, wäre einer ästhetischen Nobilitierung von Halluzinationen oder drogeninduzierten Erfahrungen vergleichbar. Die Rätselhaftigkeit von Synästhesien konnte nur zu leicht mit jener der Künste verwechselt werden.»⁵²

Behne richtete sich hiermit unter anderem gegen Cytowics Standpunkt, synästhetische Wahrnehmung als isolierte Randerscheinung zu betrachten. Die Verwirrungen, die bei der Verwendung des Synästhesiebegriffs zur Beschreibung ästhetischer Phänomene entstanden, erlangten ihren Höhepunkt als ‚Synästhesie‘ mit dem von Richard Wagner ins Spiel gebrachten Begriff des ‚Gesamtkunstwerkes‘ verknüpft wurde.⁵³ ‚Gesamtkunstwerk‘ wurde zum analytischen Schlüsselbegriff barocker und rokokesker Ästhetik und avancierte bald zur Lehrbuchmeinung.⁵⁴ Dass der Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ auch mit sogenannten ‚totalitären Ästhetiken‘ in Zusammenhang gebracht wurde, gab nur vereinzelt dazu Anlass, seine Anwendbarkeit für die Ästhetik des Barock und Rokoko zu überprüfen.⁵⁵

Was Zwiefalten betrifft, so liegt die Schwierigkeit darin, dass der Sache nach von einem ‚Zusammenwirken‘ der Künste durchaus die Rede sein kann. Allerdings geht der Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ von der Vorstellung einer restlosen Verschmelzung der Künste aus, der bereits der Baugeschichte des Zwiefalter Münsters (unter wechselnden Bauherren und Architekten) widerspricht. Nicht deshalb, weil hier keine ästhetisch befriedigende Synthese erreicht worden wäre,⁵⁶ sondern weil eine kollektive Autoren- und Auftraggeberschaft die Vorstellung einer einheitlichen Konzeption und damit auch die Anwendbarkeit des Begriffs ‚Gesamtkunstwerk‘ auf Zwiefalten fragwürdig erscheinen lassen.

Für Zwiefalten wäre stattdessen zu fragen, ob nicht vielmehr von einer *Interaktion* der Künste die Rede sein müsste, so dass die Rede von einem *synthetischen Werk* den Sachverhalt vielleicht angemessener wiedergibt. Beide Begriffe haben gegenüber dem des ‚Gesamt-



Abb. 8: Johann Joseph Christian / Johann Michael Feuchtmayer, *Gegenkanzel mit Ezechiel*, 1752 / 1756 (nach 1762?), Stuck, teilweise weiss poliert, Münster Zwiefalten (Huber 1960, *Christian*, S. 80 und Tafel 3) (Abb. vom Verfasser).



Abb. 9 Johann Joseph Christian / Johann Michael Feuchtmayer, *Kanzel*, 1752 / 56 (nach 1762?), Stuck, teilweise weiss poliert, Münster Zwiefalten (Huber 1960, *Christian*, S. 80, Nr. 9, Abb. 51 und 52) (Abb. vom Verfasser).

kunstwerkes› den Vorzug, dass sie den Modus des Zusammenspiels zunächst offen lassen, während letzterer zu einer strengen Homogenität tendiert. Vor allem lässt die Vorstellung eines geschlossenen Gesamtkunstwerkes die liturgische Funktion des spätbarocken Sakralraumes außer Acht, welche die Ästhetik des Innenraumes meiner Meinung nach erst erschließt und ihre Analyse auf einen angemessenen Weg bringt. Ohne sich voreilig auf eine eingeeengte Begrifflichkeit festzulegen, halte ich es für angebrachter, vom Zwiefalter Innenraum als einem *synthetischen* Werk zu sprechen. Ihm entspricht eine Wahrnehmungsweise, die ich als *synästhetisch* bezeichnen möchte.

Behnes Überlegungen reichen zwar letztlich nicht hin, den Synästhesiebegriff generell als ästhetische Kategorie zurückzuweisen, sie schützen aber vor Versuchen, ihn auf Extrem- oder Randerfahrungen einzuengen und so von alltäglichen ästhetischen Erfahrungen abzukoppeln. Die daraus resultierende Frage geht dahin, ob

man für den vorliegenden Zusammenhang nicht von einem Synästhesiebegriff ausgehen kann, der in unserer *alltäglichen Erfahrungen* einen Platz hat. Gemeint sind damit *Sinnesverknüpfungen*, die in uns ganz selbstverständlich ablaufen. In dem Maße, wie ein so verstandener Synästhesiebegriff von einer neuropsychologischen Verwendung abrückt, gelangt er in eine phänomenologische Perspektive. Maurice Merleau-Ponty:

«Doch ist es an uns, unsere Definitionen dergestalt zu bilden, dass dieser Sinn sich einstellt, da das Sehen von Tönen und das Hören von Farben nun einmal phänomenal existiert. Dabei handelt es sich nicht einmal um *exceptionelle Phänomene*. Die *synästhetische Wahrnehmung* ist vielmehr die *Regel*, und wenn wir uns dessen selten bewusst sind, so weil das Wissen der Wissenschaft unsere Erfahrung verschoben hat und wir zu sehen, zu hören und überhaupt zu empfinden verlernt haben, vielmehr aus der Organisation unseres Körpers

und der Welt, so wie die Physik sie auffasst, deduzieren, was wir sehen, hören und empfinden müssen.»⁵⁷

Man könnte auch sagen: Dass wir synästhetischen Wahrnehmungsweisen im Alltag wenig Aufmerksamkeit schenken, hängt damit zusammen, dass unser Wissenschaftsverständnis unsere sinnliche Wahrnehmung leitet — nicht umgekehrt. Merleau-Ponty sieht Synästhesie als eine Wahrnehmungsform an, die jeder in bestimmten Momenten macht und erklärt auch die Gründe für eine Abkoppelung des Synästhesiebegriffs von unseren Alltagserfahrungen. Vereinfacht ausgedrückt liegen diese in szientistischen Erklärungsmustern, die synästhetische Wahrnehmungsweisen marginalisierten und zu einem neuropsychologischen oder ästhetischen Sonderfall erklärten:⁵⁸

Bemühungen, den Synästhesiebegriff für die Analyse einer künstlerischen Darstellungsform zu gewinnen, kann es nicht darum gehen, unterschiedliche Formen ästhetischer Erfahrung gegeneinander auszuspielen oder darzulegen, dass die «Addition von Künsten mehr, Schöneres, Beeindruckenderes ergäbe als eine einzelne Kunst».⁵⁹ Vielmehr muss sich entlang der Verwendung des Begriffs die der Synästhesie eigene Erfahrungsweise beschreiben lassen. Vereinfacht ausgedrückt zeichnet sich jene Erfahrung durch einen *Wahrnehmungswechsel* innerhalb der Sinnesbereiche aus. Ästhetische Erfahrung bedeutet in diesem Fall die wechselseitige (oder gleichzeitige) Betonung akustischer, taktiler und optischer Eindrücke. Wahrnehmung erfolgt hier sozusagen als ein Durchlaufen von Wegen durch den Körper, etwa als ein Zusammenspiel von Hören und Sehen, das schließlich auf den gesamten Körper übergreift. Stendhal berichtet im *Leben des Henri Brulard* von der Intensität solcher Erfahrungen.

«Daher kommt es vielleicht, dass ein Gemälde in mir noch heute oft dieselben Empfindungen weckt wie ein Stück Musik. [...] Die Ehe, die innige Verschmelzung dieser beiden schönen Künste ist in mir, als ich zwölf oder dreizehn Jahre alt war, durch vier oder fünf Monate des überschwenglichsten Glückes und der stärksten Empfindung von Wollust, die ich je gehabt habe, und die fast bis zum Schmerz ging, für immer vollzogen worden.»⁶⁰

Synästhesien im spätbarocken Innenraum

Für den Zwiefalter Innenraum kann man festhalten, dass unterschiedliche Formen von Bildlichkeit eine Synthese mit liturgischen Vorgängen eingehen. Aber nicht nur dies: Auch scheinbar disparate Sinneseindrücke können



Abb. 10: Johann Joseph Christian (?), *Totenfeld an der Kanzel*, 1752 / 66 (nach 1762), Stuck, Münster Zwiefalten (Abb. vom Verfasser).

sich im Zwiefalter Innenraum als aufeinander bezogen präsentieren. Manchmal handelt es sich dabei auch um Fälle, bei der disparate, also der Sache nach nicht zusammengehörige Eindrücke miteinander in Beziehung treten. Wo etwa liegt der sinnlichen Wahrnehmung nach der Zusammenhang zwischen Äpfeln und Totengerippen; was verbindet eine Blume mit einer Prophezeiung, mit einer Predigt? Auch blicken wir im Zwiefalter Innenraum gelegentlich auf Bilder und Fresken, in denen sich Anspielungen auf andere Sinnesbereiche wie Hören, Riechen oder Fühlen finden. Das Sehen greift auf benachbarte Sinnesbereiche über. Man könnte sagen, dass im Zwiefalter Innenraum ein Teppich sinnlicher Darstellungsformen ausgelegt ist, die durch den Ort als Sakralraum und durch die Liturgie als «Handlung» oder «Seele» des Raumes miteinander verknüpft sind.⁶¹

Liturgische Sinnlichkeit und barockes Schaugepränge

Mein nächster Ausgangspunkt liegt bei der jüngeren Vergangenheit. Seit 1970 hat der Liturgiewissenschaftler Hermann Reifenberg in einer Folge von Aufsätzen ein Plädoyer für eine «Phänomenologie der Sinne» in der Liturgie abgelegt.⁶² Dass Reifenberg mit diesem Unternehmen nicht alleine stand, kann der Hinweis auf Autoren wie Romano Guardini und Hans Urs von Balthasar zeigen. Bei allen Differenzen verbindet die genannten Autoren die Frage nach dem Kompetenzbereich der Sinne als Mittel theologischer Erkenntnis und die nach einer Restituierung sinnlicher Erfahrungen innerhalb der Liturgie.⁶³ Reifenbergs Unternehmen war von dem Ziel geleitet, vergessene Formen liturgischer Sinnlichkeit in eine zeitgemäße Form zu übersetzen. Diese Absicht veran-

lasste den Autor dazu, seine Vorstellungen von einer Wiederherstellung sinnlicher Erfahrungen in der Liturgie von «barockem Schaugepränge» und «Prunkprozessionen» abzugrenzen, die er als «Fehlformen» und «Überspitzungen der Schaufrömmigkeit» ansah.⁶⁴ Ein wichtiger Schritt innerhalb einer Arbeit über den spätbarocken Sakralraum müsste indessen darin bestehen, die Bedeutung der Liturgie (im Kontext einer synthetischen Ästhetik) für die synästhetische Erfahrungsweise im spätbarocken Sakralraum zu analysieren. Es geht dabei nicht zuletzt um eine Rekonstruktion und Auswertung der in der Zwiefalter Klosterbibliothek um 1750 greifbaren *Liturgica*.⁶⁵

Auch wohlwollende Autoren stellten Zwiefalten unter das Verdikt eines barocken «Gepränges». Die Kritik richtete sich gegen die Innenraumausstattung Zwiefaltens, die den Kirchenraum aus theologischer Sicht in ein unpassendes Licht stellen würde. Bernadus Schurr:

«Die Ausstattung des Münsters ist ungewöhnlich reich, pomphaft und mit höchster Virtuosität ausgeführt, aber der wilde, zuweilen naturalistische Rokoko mit seinen muschelförmig ausgezogenen, krampfhaft sich windenden und aufbäumenden, unruhigen Formen hat doch manches, was dem Auge nicht passend erscheinen möchte... [...] Alles fließt, tropft, kriecht, ringelt und baucht sich, jede Form macht gleichsam Störung, Lärm und Unruhe.»⁶⁶

Selbst im Vergleich mit benachbarten Kirchen wie Weingarten, Steinhausen oder Ochsenhausen ist die Innenraumausstattung Zwiefaltens ungewöhnlich reich. Die vollkommen zutreffend beschriebene Fülle der Dekoration und der Ausstattung und die damit verbundenen Seherfahrungen des Besuchers — von Schurr als «unruhig», «fließend» und «tropfend» charakterisiert -, gilt es aber nicht nur hinsichtlich ihrer ästhetischen Qualität Ernst zu nehmen. Wenn ich hierzu das Wort *pompös* wähle, so ist das keineswegs pejorativ gemeint. *Pompös* steht für eine ästhetisch beabsichtigte Form der Überladung — des beabsichtigten Ineinanderschiebens und Verbindens von Formen, Farben und Künsten, aus dem eine charakteristische Form der Erfahrung hervorgeht. Die Architektur mit einem äußersten Quantum an «Störung, Lärm und Unruhe» zu versehen, zielt auf eine Maximierung sinnlicher Eindrücke. Sie steht mit Figurationen in Verbindung, in denen Bewegung gegenüber Statik und Nähe gegenüber Distanz den Vorzug erhalten. Vor allem aber mündet sie in eine Ästhetik, die den Besu-



Abb. 11: Johann Michael Feuchtmayer (?), *Blumengehänge an der Sockelzone der Gegenkanzel*, 1752 / 1756 (nach 1762?), Münster Zwiefalten (Abb. vom Verfasser).

cher auf dem Wege einer unmittelbaren sinnlichen Erfahrung einbeziehen und überzeugen möchte.

Die Zwiefalter Kanzelgruppe

Dass eine Kritik am Zwiefalter Innenraum aus der beschriebenen Perspektive an den ästhetischen, theologischen und liturgischen Absichten der Ausstattung vorbeigeht, kann das 1752 / 56 von Johann Joseph Christian (unter Mitarbeit Johann Michael Feuchtmayers) geschaffene Kanzelensemble veranschaulichen (vgl. Abb. 2).⁶⁷ Die am nord- und südwestlichen Vierungspfeiler angebrachte Kanzelgruppe könnte als Paradigma jenes «Schaugepränges» angesehen werden. Am nordwestlichen Vierungspfeiler, etwa 2,5 m über dem Boden, tritt Ezechiel aus einer Nische heraus (Abb. 8 und 9).⁶⁸ Dem reich geschwungenen Gewand entsprechen das zerzauste Haar und der krause Bart, als ergreife den Propheten augenblicklich ein Windstoß. Eine inneres, imaginatives Sehen ist auf diese Weise in eine äußerlich sichtbare Gestalt übersetzt: Visionären Blickes, offenen Mundes und den linken Arm erhoben, weist der Prophet der babylonischen Gefangenschaft mit der rechten Hand auf seine Vision, die an der Kanzel gegenüber Gestalt annimmt. Der Blick des Betrachters folgt dem Fingerzeig und erblickt gegenüber, rings um das Kanzelbecken die ausgetrockneten Gebeine des Volkes Israel, denen unter Anrufung des Geistes (*Ez* 37,1-14) aus allen vier Windrichtungen neues Leben eingehaucht wird (Abb. 10).⁶⁹ Allegorisch sind die Windrichtungen durch die drei christlichen Tugenden «Fides» (Kreuz u. Kelch), «Spes» (Anker), «Caritas» (Krone und Szepter) und einen Engel veranschaulicht. Die Vision ist auf dem Schalldeckel durch die Taube des Heiligen Geistes gekrönt. Unten wächst das Kanzelbecken sozusagen aus dem Baum

der Erkenntnis heraus, um den sich die Schlange mit einem Apfel im Maul windet und sogleich vom Flammenschwert eines Engels zerschlagen wird.⁷⁰

Kanzelprediger und Prophet stehen einander typologisch gegenüber. Über Ezechiel ist Gottvater gezeitigt, ihm gegenüber, über dem Prediger, der Gekreuzigte. Alter und neuer Bund, Prophezeiung des Alten Testaments und Ekklesia, Gottvater und Christus sind im Kanzelarrangement aufeinander bezogen. Was durch Ezechiel prophezeit ist, erfüllt sich an der Kanzel im Akt der Predigt. Der Prediger spricht im Schatten von Kreuzesstamm und Paradiesbaum. Prophet und Prediger stehen sich gleichberechtigt gegenüber. Gefördert wird dieser Eindruck dadurch, dass der Prediger, ebenso wie Ezechiel, aus einer Nische heraustreten, die Kanzel aber nicht durch eine sichtbare Stiege, sondern über eine für den Hörer nicht einsehbare Treppe erreichbar ist. Aus der Perspektive des Hörers scheint der Ort des Predigers daher ähnlich unerreichbar wie der des Propheten. Etwas überspitzt ausgedrückt könnte man sagen: Wie Ezechiel durch die aktuell sich erfüllende Prophezeiung zur glaubwürdigen, realen Figur wird, so wird der Prediger zum Kunstwerk, zum Bestandteil des gesamten Kanzelensembles. Die Predigt gewinnt nicht bloß durch eine glänzende Rhetorik an Überzeugungskraft, sondern auch durch den Umstand, dass der Prediger hier als die lebendige Erfüllung einer heilsgeschichtlichen Prophezeiung auftritt.

Aufgabe des Predigers ist die Verkündigung der Menschwerdung und Auferstehung Christi. Grundgedanke der Menschwerdung ist die *Einheit* von Wort und Christus. Christus tritt als das Wort in die Welt, das im «Anfang bei Gott war» («Verbum erat apud deum», Joh 1,2) und «Fleisch geworden» ist («Verbum caro factum est», Joh 1,14). Die rings um den Prediger sich vollziehende Reinkarnation der Toten repräsentiert so gesehen nicht nur die Auferstehung Christi und der Menschen, sie spiegelt auch den fleischgewordenen Logos im Akt der von Christus sprechenden Predigt wider. Die Kanzel führt dem Hörer der Predigt sichtbar vor Augen, dass das Wort tatsächlich und augenblicklich Fleisch wird. Man könnte auch von einer *Versinnlichung des Wortes* sprechen, das vor den Augen des Hörers Gestalt annimmt. Das «gehörte Wort» ist zugleich ein «gesehenes Bild». Dieses wirkt, wie der Prediger Conrad Purselt sagt, «auf die Seele ungleich viel mächtiger». Das Wort des Predigers «ginge ein durch die Ohren, die Vorstellung des Bildes



Abb. 12 Johann Michael Feuchtmayer (?), *Äpfel an der Sockelzone der Kanzel*, 1752 / 1756 (nach 1762?), Stuck, Münster Zwiefalten (Abb. vom Verfasser)

durch die Augen; die Seele wird eher bekehrt durch das, was sie sieht mit den Augen, als was sie hört mit den Ohren.»⁷¹ Hier ist nicht zufällig von «Seele» die Rede. Gehörtes und Gesehenes, Bilder und Plastiken, die Gebärden und die Worte des Predigers treten gleichzeitig in Erscheinung. Bei dieser Inkarnation des Wortes handelt es sich weniger um eine intellektuelle Aufnahme geschriebener und vorgetragener Sätze: Im simultanen Zusammenspiel «gesehener» und «gehörter Bilder» schreibt sich das fleischgewordene Wort in die Körper und Seelen der Zuhörer ein.

Blumige Äpfel

Zur Linken Ezechiels schwingt ein Putto ein Weihrauchfass. Im Sockelbereich entrollt ein Engel den golden Tempelplan Jerusalems. Beides spielt auf Ezechiels Vision des zukünftigen Tempels an (*Ez* 40-44). Die Prophezeiung erklärt auch das goldfließende Wasser zu Füßen Ezechiels und die üppig blühenden Blumen an der Sockelzone. (Abb. 11) Entsprochen ist damit der in *Ez* 43 und 47 beschriebenen Tempelquelle, die zum Fluss des Lebens wird. An seinen Ufern wachsen alle Arten von Obstbäumen, deren Früchte und Blätter den Menschen zur Speise und Heilung dienen (*Ez* 47,12).

Die knappen Bemerkungen zur Ikonografie können verdeutlichen, dass Christian und Feuchtmayer dem Kirchenbesucher ein ganzes Bündel sinnlicher Eindrücke vorführen. Man könnte von einer bildmäßigen Versinnlichung der Vision sprechen. Der Besucher bekommt die Predigt und Prophezeiung nicht bloß zu hören und zu sehen: Blumen und Weihrauchfass suggerieren die olfaktorische Wahrnehmbarkeit des Gehörten und Gesehenen. Die bis in naturalistische Details ausgearbeiteten Äpfel am Baum der Erkenntnis (Abb. 12) berühren

indirekt den Geschmackssinn. Solche Formen der Versinnlichung, in denen Hören, Sehen und Riechen wechselseitig miteinander in Beziehung treten und sich gegenseitig unterstützen, tragen zu Anschaulichkeit der Predigt bei. Etwa der Predigt Joseph Kuglers, gehalten von der Zwiefalter Kanzel am 10. September 1789, mit den Sätzen schließend: «Gebete und Seufzer sollen durch die großen Gewölbe dieses herrlichen Tempels ertönen, und mit dem geheiligten Dufte der Opferkörner der zärtlichste Dank an Himmel steigen. [...] Ruhmvolles Reichsstift Zwiefalten, du bist unsre geliebteste Ordensschwester. Grüne, blühe, bleibe, wachse in Tausend und Tausende hinein!»⁷²

Für die reiche Sinnesmetaphorik von Kanzel und Predigt bildet unter anderem die Vorstellung des Gotteswortes als Speise (*Matth* 4,4) eine wichtige Grundlage. In seiner Arbeit über die katholische Barockpredigt wies Urs Herzog auf das allegorische Austeilen des Gotteswortes in Form von Speisen hin. Der barocke Prediger begab sich hierzu in die Rolle des Wirtes, des Kellners oder der Magd. Damit wurde eine Metaphorik aufgegriffen, die von Paulus (*1 Kor* 3,2; *Hebr* 5,12) bis zur patristischen und scholastischen Lehre reicht und in der barocken Predigt ihren letzten Höhepunkt findet.⁷³ Der barocke Apfel wurde mit einem reichen Spektrum an metaphorischen «Geschmacksqualitäten» belegt: Sie reichen vom «Gehorsams»- und «Reverenz-Apfel», die den Kindern ausgeteilt wurden, um sie an das elterliche Erhebgebot zu erinnern, bis zum Granatapfel für den Klerus oder dem Holz-Apfel, der «euch das Maul also zusammen ziehen» wird.⁷⁴ Wichtig für diesen Zusammenhang ist aber im Grund nicht, wie der Apfel schmeckt, sondern dass seine Geschmacksqualitäten überhaupt metaphorisch verwendet wurden. Der Geschmack des Apfels konnte je nach Botschaft — ob zur Ermahnung oder zum Lohn — mit wechselnden Qualitäten belegt werden.

Am Fuße einer Kanzel, die ihrer Funktion nach an den persuasiven Absichten des Kanzelredners Anteil hat, reicht der Sinn der plastischen und farbigen Gestaltung eines reich behängten Apfelbaumes weiter, als allein auf den Baum der Erkenntnis hinzuweisen: Die Predigt sollte sich mit ihren Ermahnungen, ihren süßen und herben Empfindungen sehen, hören, riechen und schmecken lassen.⁷⁵ Die als «krass realistisch» (Bernardus Schurr) beschriebene Ausstattung der Kanzel und ihre pompöse Inszenierung wollte den theologischen



Abb. 13: Johann Michael Fischer / Franz Joseph Spiegler / Johann Michael Feichtmayer, *Blick auf die Decke des Langhauses. Von Osten aus gesehen, mit der Kartusche der Ardor devotio* (Abb. vom Verfasser).

Sinn der Predigt nicht überdecken, sondern erst sinnlich erfahrbar machen.

Durch die Verbindung von Predigt und Kanzelarchitektur werden unterschiedliche, bisweilen auch widersprüchliche Sinneseindrücke miteinander verknüpft. Ludwig Schrader erkannte im «Vorgeschmack auf das Paradies» eine der Dimensionen des literarischen Synästhesiegedankens.⁷⁶ Mit Bezug auf die Kanzelgruppe Zwiefaltens, die als aktuell sich realisierende Vision einer Auferstehung der Toten durch die Predigt zu verstehen ist, erhält Schraders These auch aus dem Bereich bildnerischer Darstellungsformen eine argumentative Stütze. Die Aktivierung der Sinne stellt sich nach diesem Verständnis als eine — freilich ganz irdische — Antizipation himmlischer Freuden heraus.

Cultus Mariani

Wohl in Zusammenarbeit mit Johann Michael Feichtmayer flankierte Joseph Spiegler 1752 das Langhausfresko mit vier durch stuckierte Rocaillekartuschen gerahmte Zwickelbilder, die in den erhaltenen Konzeptfragmenten als *Cultus Mariani. 4 Proprietas* aufgeführt sind.⁷⁷

Der Ort der Kartuschen liegt zwischen Wand und Decke. Zusammen mit sechs weiteren (durch Netzmuster ausgefüllten) Kartuschen legen sie sich kranzförmig um das Langhausfresko und verwandeln Decke und Wand, Langhaus und Kapellen in ein fließendes optisches Kontinuum. Dem Innenraum werden auf diese Weise die Ecken genommen, weshalb das Auge unmerklich von einer Raumdimension in eine andere übergeht. Man könnte von einer *Ästhetik der Übergänge* sprechen (Abb. 13).

Bernadus Schurr und Karl Heinz Schömig beschrieben die als «Cultus Mariani» bezeichneten Kartuschenfresken als Allegorien der «wahren und falschen Kunst» (Abb. 14), der «Fleischeslust» (Abb. 15), der «Augenlust» (Abb. 16) und der «Hoffart des Lebens» (Abb. 17).⁷⁸ Bei näherem Hinsehen handelt es sich jedoch um allegorische Darstellungen, deren Gemeinsamkeit in einer besonderen Form der Sinnesthematisierung liegt.⁷⁹

Die erhaltenen Konzeptfragmente nennen die weiblichen Figuren in den Kartuschenfresken: 1. *limitatio*, die *Nachfolg* (Abb. 14); 2. *Ardor devotio*, die *Inbrunst oder Eifer* (Abb. 15); 3. *Konstantia*, die *Beständigkeit* (Abb. 16) und 4. *Fiducia*, das *Vertrauen* (Abb. 17).⁸⁰ Die Kartuschen sind als Mischtechnik zwischen Malerei, Relief und Stuck ausgeführt. Sie zeigen innerhalb des Rahmens allegorische Darstellungen der Marienverehrung, denen auf dem Rahmen stuckierte Antipoden zugeordnet sind.

Als Beispiel sei die Konstantia-Kartusche über dem ersten nördlichen Wandpfeiler gewählt. (Abb. 16) Konstantia streut Weihrauchkörner in ein Weihrauchfass. Ein (stuckierter) Putto eilt fliegend herbei und läutet die Glocke zum Ave Maria. Ein gemalter Putto zu ihren Füßen weist auf ein Buch, in denen die Anfänge der marianischen Antifonen «Salve Regina» und «Ave Regina Coel[orum]» zu lesen sind. Er hält das Buch einer halb aus dem Rocaille Rahmen fallenden, in gräulichen Farben gefassten Figur mit einem Zwicker auf der Nase und Libellenflügeln hin. Als Attribute sind der geflügelten Figur ein Spiegel, ein Geldsack, ein angebundener Vogel und eine Laute beigefügt.

Wie in den übrigen drei Kartuschen, handelt es sich auch bei der *Konstantia* um eine allegorische Darstellung. Der Umstand aber, dass neben der «Beständigkeit» auch Bildübernahmen aus anderen Allegorien erfolgten (etwa der Allegorie des «Hörens», des «Sehens», des «Stolzes», des «Geizes» und des «Gebetes»),⁸¹ auch die Verknüpfung der Konstantia-Darstellung mit emblematischen Motiven (zum Beispiel Weihrauchfass, Glocke und ein an einer Leine mitgeführter Vogel), lässt Spieglers Kartusche keineswegs in eine Allegorie der Beständigkeit aufgehen.

Die angelegte Vieldeutigkeit enthält eine moralisch-religiöse Aufforderung. Gemessen an den Attributen der *Konstantia* (Glocke, Weihrauchfass und -körner, Buch mit dem «Salve Regina») und deren Gegenfigur (Spiegel, Zwicker, Spielkarten, Geldbeutel, gefangener Vogel)



Abb. 14 Franz Joseph Spiegler und Johann Michael Feuchtmayer, *Die wahre und die falsche Kunst / Imitatio*, 1762, Fresko und Stuck, ca. 2,30 x 1,60 m, Münster Zwiefalten, über dem zweiten südlichen Langhauspfeiler (Kolb 1991, *Spiegler*, S. 455, Nr. 160 / 10) (Abb. vom Verfasser).

empfiehlt die Kartusche das *beständige Hören, Schauen und Riechen, kurz, das Ausrichten der Sinne auf Maria*. Im beständigen Ausrichten der Sinne auf die Gottesmutter wird nicht nur eine Tugend erblickt, die Kartusche empfiehlt dem Gläubigen auch eine besondere Form des Marienkultes. Das *Hören auf* das «Ave Maria» während der Glockenschläge («Glocke» versus «Laute»), das (durch Zwicker und Buch) veranschaulichte *Lesen* des «Salve Regina» (im Gegensatz zum Spiegelblick auf sich selbst) und das *Riechen* von Weihrauch richtet die Sinne auf die *sinnliche Erfahrbarkeit Mariens im Kult*. Mit der *Konstantia* ist der Marienkult als ein ununterbrochenes *Ausrichten der Sinne* auf jene übersinnliche Sphäre gedeutet, in der Maria ihren Sitz hat. Maria, welche die Eigenschaft der Beständigkeit besitzt, gibt sie unter der Voraussetzung einer Öffnung der Sinne an die Gläubigen weiter. Als Tugend garantiert die Beständigkeit die Kontinuität der Zwiefalter Klostergründung und ihrer Geschichte, zu deren wichtigsten Aufgaben die Pflege des Marienkultes zählte. Daher kann Joseph Kugler, um

seine Predigt von 1789 ein letztes Mal zu zitieren, die Stiftung Zwiefaltens selbst als eine «Tugendblume» bezeichnen, die bis heute «schönstens blühet» und «weder an Farbe, noch Geruch, jemals ab-, wohl aber merklich zugenommen», Nicht zuletzt auch dadurch, dass die Stiftskinder ihre Dankbarkeit «in dem Chore durch beständiges Lob Gottes täglich verdoppeln.»⁸²

Ihre volle Bedeutung entfaltet die *Konstantia*-Kartusche, sobald sie in Beziehung zum Umraum und in Verbindung mit den übrigen Fresken, vor allem aber mit den drei anderen Kartuschen betrachtet wird. Unter diesen erweiterten Voraussetzungen lässt sich das Motiv der *Konstantia* als Bindeglied zwischen dem Langhausfresko und dem an der *Konstantia*-Kartusche westlich sich anschließenden Orgelfresko *Salve Regina im Himmel und auf Erden* verstehen.⁸³ Im benachbarten Kartuschenfresko, über dem dritten Wandpfeilerpaar (Abb. 15), kehrt das Thema Geruch wieder: Eine Frau mit einer Lilie in Hand wird hier von drei Putti gegen einen herannahenden Teufelsputto verteidigt; angesichts seines Gestankes hält sich einer der Putti die Nase zu. Die Allegorie der *Ardor devotio* fordert den Betrachter dazu auf, sich den Wohlgeruch Mariens mit «Inbrunst und Eifer», gleichsam *riechend* vor Augen zu stellen. Über dem ersten südlichen Wandpfeiler, gegenüber der *Konstantia*-Kartusche, tritt die Allegorie der *Imitatio* auf (Abb. 14). Sie zeichnet das Muttergottesbild auf ein herzförmiges Bild und schreibt es sich auf diesem Wege ihrem Herzen ein. *Imitatio*, im Konzeptfragment mit «Nachfolge» übersetzt, wird als ein *Schauen auf* und als ein damit verbundener Prozess der Angleichung der allegorischen Figur an die Gestalt Mariens gezeigt. Der auf das Gnadenbild und die Muttergottes im Langhausfresko gerichtete Blick der *Imitatio* trägt dem Wechselspiel von *Schauen auf* und *physischer Angleichung* Rechnung.

Möglicherweise nimmt die Figur der *Konstantia* eine Leitrolle unter den «4 Proprietas» ein. Während die übrigen Allegorien jeweils auf einen Sinn anspielen, sind in ihr die Sinne miteinander verknüpft (Geruch / Weihrauch,⁸⁴ Gehör / Laute und Sehsinn / Zwickler, Buch). Die Stellung der *Konstantia* gegenüber den anderen Tugenden betonte Abraham a Sancta Clara in seiner Predigt über die *Beständigkeit des Guten* (1683): «Denn eine schöne Tugend ist die Liebe, aber Gott belohnt nicht die Liebe, sondern die Beständigkeit der Liebe, eine schöne Tugend ist die Demut, und zwar ein Fundament der Tugenden, aber Gott belohnt nicht die Demut, son-



Abb. 15) Franz Joseph Spiegler und Johann Michael Feuchtmayer, *Die Fleischeslust / Ardor devotio*, 1762, Fresko und Stuck, ca. 2,30 x 1,60 m, Münster Zwiefalten, über dem vierten nördlichen Langhauspfeiler (Kolb 1991, *Spiegler*, S. 455, Nr. 160 / 11) (Abb. vom Verfasser).

dern die Beständigkeit der Demut.» Schließlich wird die Allegorie der Beständigkeit auf das Vorbildliche Leben Mariens bezogen: «Konstantia ist höchst vonnöten, nach dem Exempel der seligsten Königin des Himmels.»⁸⁵ Wer Maria nachfolgen möchte, hat ihrer beständigen Ausrichtung auf Christus nachzueifern. Die Kartuschen im Zwiefalter Langhausfresko zeigen nicht nur zentrale Tugenden Mariens, sondern auch zentrale Tugenden ihrer Verehrung.

Die Beziehung der *Konstantia* zu den übrigen Kartuschen und die der vier Kartuschen zu den übrigen Fresken deuten an, dass in einem umfassenderen Verständnis als bislang geschehen der *räumlichen Syntax* des Zwiefalter Innenraums Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Die empfohlene *Ausrichtung der Sinne*

in den Kartuschenfresken können als bildliche Kommentare zum Langhausfresko gelesen werden. Die Thematisierung von Bildlichkeit (Langhausfresko) ist von einer Thematisierung der Sinne (Langhauskartuschen) begleitet. Das Sehen rückt in den Kontext der übrigen Sinne.

Die Anwendung der Sinne

Ohne den indirekten Einfluss ignatianischer Sinnes- und Seelenführung lässt sich das Übermaß an Bildern und Plastiken im Zwiefalter Innenraum kaum verstehen. In der *Ausrichtung der Sinne* auf Maria liegt das Thema der vier Kartuschen. Der Öffnung der Sinne im Marienkult liegt das Wechselspiel von ›inneren‹ und ›äußeren‹ Sinnen zugrunde. Weg von weltlichen Klängen und irdischem Gestank, hin zum Wohlgeruch Mariens und zu himmlischen Glockenklängen. Die äußere sinnliche Erfahrung wird so auf die ›inneren‹ Sinne, auf eine Glaubenserfahrung bezogen. Die Allegorie der *Imitatio*, die sich das Muttergottesbild ins Herz malt und auf diesem Wege ihre Gestalt annimmt, kann dieses Wechselspiel veranschaulichen. Umgekehrt nimmt in der Kanzelgruppe das innere Sehen, die Vision Ezechiels, im Akt der Predigt eine sichtbare Gestalt an.

Die Wurzeln jenes Wechselspiels sind in der Tradition der Mystik zu suchen und münden in die «Anwendung der Sinne» («traer los cinco sentidos», «applicatio sensuum»), wie sie Ignatius von Loyola in seinen *Exerzitien* neben «meditación» und «contemplación» als dritte Gebetsmethode empfiehlt.⁸⁶ Konkretisiert wird die «Anwendung» innerhalb der fünften Betrachtung des ersten Tages der zweiten Woche:

«Schauen die Personen mit dem Inneren Auge [...]. Hören mit dem Gehör, was sie reden oder reden können [...]. Riechen und schmecken mit dem Geruch und dem Geschmack den unendlichen Duft und die unendliche Süßigkeit Gottes [...]. Tasten mit dem Getast, wie etwa umfassen und küssen [...].»⁸⁷

Auf ihre negative Spiegelung, jedoch mit derselben Intention, geht Ignatius bereits in der ersten Woche ein:

«Sehen mit der Schau der Einbildung die großen Flammen, und die Seelen wie in brennenden Leibern [...] Hören mit den Ohren Weinen, Wehklagen, Geheul, Geschrei, Lästerungen gegen Christus [...]. Riechen mit dem Geruch Rauch, Schwefel und Faulendes [...]. Schmecken mit dem Geschmack bittere Dinge wie Tränen [...]. Tasten mit dem Getast, wie die Feuergluten die Seelen erfassen und entzünden [...].»⁸⁸



Abb. 16: Franz Joseph Spiegler und Johann Michael Feuchtmayer, *Die Augenlust / Konstantia*, 1762, Fresko und Stuck, ca. 2,30 x 1,60 m, Münster Zwiefalten, Langhaus, über dem zweiten nördlichen Langhauspfeiler (Kolb 1991, *Spiegler*, S. 455 / 456, Nr. 160 / 12) (Abb. vom Verfasser).

Ignatius bezieht die meditative Ausrichtung der Sinne nicht nur auf Christus, sondern auch auf Maria und unterzieht die ›gute‹ oder ›schlechte‹ «applicatio» in *Ex 248* einer Prüfung, in der die Sinne auf ihre Tauglichkeit für die Meditation befragt werden: « [...] wer im Gebrauch der Sinne unsere Herrin nachahmen will, empfehle sich im Vorbereitungsgebet ihr, damit sie ihm Gnade dazu von ihrem Sohn und Herrn erlange; und nach der Erwägung bei einem jeden Sinn bete er ein Ave Maria.»⁸⁹

Der imaginative Modus der «applicatio sensuum» wurde als eine Konzentration auf die wesentlichen Aspekte des dem Meditierenden gegenüberliegenden Objektes gedeutet, das «möglichst tief in seine Seele aufgenommen werden soll».⁹⁰ Die «applicatio» vollzieht sich als eine Gegenüberstellung der sinnlichen Erfahrbarkeit des Guten und Bösen und schlägt von hier aus die Brücke zu den auf den Meditationsgegenstand gerichteten inneren, geistlichen Sinnen. Eine der Pointen der *Exerzitien* liegt darin, dass sie bei einer ganzheitlichen sinnlichen Erfahrung ihren Ausgangspunkt wählt.⁹¹ Der Gebrauch der äußeren Sinne, einschließlich ihrer

imaginativen Anwendung, zielt auf die *Nachahmung* Christi und Mariens.⁹²

In ähnlicher Perspektive sind die Formen der Marienverehrung in den Zwiefalter Kartuschenfresken zu sehen. «Nachfolge», «Inbrunst», «Beständigkeit» und «Vertrauen» sind Tugend-Allegorien, die durch Attribute und anschauliche Nebenfiguren den Betrachter zur *Anwendung der Sinne* im Akt der Verehrung Mariens aufrufen. Noch einmal sei auf die ignatianische Sinneskonzeption hingewiesen. Jerónimo Nadal, Sekretär des Ignatius, interpretierte die «Anwendung der Sinne» in den *Exerzitien* im Lichte der Wirksamkeit der theologischen Tugenden:

«Die geistlichen Sinne sind die Auswirkung der drei theologischen Tugenden: von der Glaubensfestigkeit kommt das Hörenkönnen. Von der Glaubenseinsicht das Schauen. Von der Hoffnung kommt das Riechenkönnen. Von der Einigung in der Liebe kommt das Anrühren. Vom Genuss der Liebe kommt das Schmecken.»⁹³

Wegen ihres Verzichtes auf narrative Elemente stellen die Kartuschenfresken eine besonders prägnante Thematisierung der Sinne durch das Bild dar. Ihre isolierte Betrachtung würde allerdings das Wechselverhältnis von Liturgie und Kunst, den synästhetischen Charakter der Wahrnehmung im Zwiefalter Innenraum verkennen. Die Verehrung Mariens durch die Anwendung der Sinne gewinnt durch eine im Innenraum sich vollziehende Liturgie an Anschaulichkeit und Realität. Hier sind die Bilder von Weihrauch und Glockenklängen dann nicht mehr nur imaginativ, sondern werden auf die Ebene realer Sinneserfahrungen gehoben.

Rokoko — Ein Appendix des Barock?

«Die Autorität des Barock», schreibt Theodor W. Adorno, «ist zentral die der Idee von Stil. Barock war der letzte machtvolle und exemplarische, den die Kunstgeschichte verzeichnete; das Rokoko [...] wird als Appendix mitgeschleift.»⁹⁴ Die von Adorno mit Blick auf die Forschungsgeschichte zutreffend beschriebene Konstellation von Barock und Rokoko führte für den Rokoko zu einem eigenen Problem: Seine Emanzipation war zunächst von seiner Diskreditierung als bloßer «Dekorationsstil» oder «stilistischen Appendix» begleitet.⁹⁵ Auf jene stilgeschichtlichen Rückstände heute noch zu reagieren, erscheint der Sache nach im Grunde nicht mehr notwendig und wenn, so nur deshalb, weil sie bis heute noch zur gängigen Meinung über den Rokoko gehören.⁹⁶ Mit dem Durchbruch zur Anerkennung des Rokoko als eige-



(Abb. 17) Franz Joseph Spiegler und Johann Michael Feuchtmayer, *Hoffart des Lebens / Fiducia*, 1762, Fresko und Stuck, ca. 2,30 x 1,60 m, Münster Zwiefalten, über dem vierten südlichen Langhauspfeiler (Kolb 1991, *Spiegler*, S. 455 / 456, Nr. 160 / 13) (Abb. vom Verfasser).

nen Stil, wurde der Blick auch auf ikonografische Fragen, insbesondere auf die *Ikonomie* der Deckenfresken gelenkt (Hermann Bauer). In die Stildiskussion soll hier nicht neu eingetreten werden, da sie von scharfen Grenzen zwischen den Phänomenen ausgeht, die sich konkret kaum ziehen lassen. Die an Hermann Bauer anknüpfende These von der Rokokokirche als Bild (Bernhard Rupprecht) engt die tatsächliche Raumerfahrung ebenso ein wie eine ausschließliche Betrachtung der «Bildrhetorik».

Ein zentrales Problem der Forschung gilt es jedoch ernst zu nehmen: Die neu gewonnenen Grenzen, mit denen man meinte, das Phänomen Rokoko klar umrissen zu haben, gingen der eigentlichen Schwierigkeit, nämlich die Analyse der Wahrnehmungsstrukturen in spätbarocken Kirchen, im entscheidenden Punkt aus dem Wege. Und der Ausdruck «Komplexität» wird hier nicht in einem Sinne gebraucht, wie er für jedes gelungene Kunstwerk gelten mag, vielmehr soll hiermit das

Ineinandergreifen der Künste, das Überspielen ihrer Grenzen und die hieraus resultierende Wahrnehmungsweise angesprochen werden. *Sie* aus dem Blickwinkel der ästhetischen Erfahrung zu analysieren, scheint mir der Weg, um von einer Beschreibung zu einer Erklärung des Phänomens überzugehen.

Der vorliegende Aufsatz konnte nur skizzieren, worum es geht: Die ästhetische Reichweite des spätbarocken Kirchenraumes neu vor Augen zu stellen. Nach meiner Auffassung ist die Erfahrungsweise des historischen und zeitgenössischen Besuchers im Blick zu behalten. In der Konzentration auf spätbarocke Synästhesievorstellungen und auf das Zusammenspiel sinnlicher Erfahrungsweisen liegt so gesehen nicht nur ein Thema, sondern auch eine Methode: Die Erweiterung des kunsthistorischen Blickes durch Aspekte der Liturgie, der Theologie und der Volksfrömmigkeit ist bei einer Untersuchung, die sich mit den Sinnen im spätbarocken Innenraum befasst, methodisch angebracht. Die Schwierigkeit eines so gewählten Weges, dem man nie vollständig wird entsprechen können, beinhaltet zugleich auch seine wissenschaftliche Chance: Dem ästhetischen Reichtum einer Kirche wie Zwiefalten näher zu kommen. Ihre aktuelle Bedeutung gewinnt diese Perspektive nicht nur aus dem Blickwinkel neuerer Synästhesiekonzepte in der Kunst, sondern auch vom Gesichtspunkt einer Kultur her, die der Ganzheitlichkeit von Erfahrung neue Aufmerksamkeit schenkt. Entsprochen ist damit am Ende der Vielfalt menschlicher Wahrnehmung und menschlichen Handelns.

Ich gehe davon aus, dass der Gesamtheit sinnlicher Erfahrungen im spätbarocken Sakralraum eine Interaktion der Künste entspricht. Am Ende wäre zu fragen, ob eine ‚Einung‘ der Sinne auf diesem Weg realisiert werden kann; auch ob die eigentliche Absicht, den Menschen über Synästhesieerfahrungen zu einer religiösen Erfahrung zu führen, nicht durch eine ästhetische Überbeanspruchung der Sinne verblasen musste. Erst am Ende der Arbeit wird sich die Frage beantworten lassen, ob die Zwiefalter Innenraumästhetik nicht im Bereich des Sinnlichen verharrt, obgleich er die Brücke zu religiösen Erfahrungen ermöglichen sollte. Das Verblasen der Trinität oder der Marienkrönung an den Zwiefalter Deckenfresken, gegenüber einem reich kolorierten und plastisch ausgearbeiteten Repertoire an Blumen und Früchten könnte für diese Vermutung sprechen. Dem entspricht auch, dass die künstlerische Ein-

heit des Raumes nicht mehr durch einen bestimmten, idealen Standpunkt vorgegeben ist, sondern das Subjekt selbst die Überzahl an Eindrücken und Standpunkten erst zu einer ästhetischen Einheit zu bringen hat. Eine Einheit, die sich nun der einfachen Überschau entzieht. Wo sich das Gewicht von einer sichtbaren, äußeren Einheit zu einer vom Betrachter erst zu vollziehenden Einheit verlagert, stellt sich die Frage nach der Möglichkeit einer universellen ästhetischen *und* religiösen Einheit neu, gibt eine Antwort, die sich zugleich in Frage stellt.

Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen eines von der Fritz Thyssen-Stiftung großzügig finanzierten Forschungsprojektes über Zwiefalten. Hierfür sei an dieser Stelle besonders gedankt. Für Hinweise und Vorschläge danke ich Nikolaus Meier (Basel). Mit freundlicher Unterstützung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg beim Staatlichen Vermögens- und Hochbauamt Tübingen.

Endnoten

- 1 Catharina von Greiffenberg 1967, *Geistliche Sonette*, S. 225.
- 2 Die Literatur zu Zwiefalten ist schnell genannt: Holzherr 1887, *Zwiefalten*. Schurr 1910, *Zwiefalten*. Fiechter 1927, *Zwiefalten*. Schömig 1988, *Zwiefalten*. Die beiden monografischen Abhandlungen: Kreuzer 1964, *Zwiefalten*. Zürcher 1967, *Zwiefalten*. — An kunsthistorischen Aufsätze sind ferner zu nennen: Vetter 1981, *Vorhalle*. Blume und Lachmann 1984, *Cur faciem tuam abscondis?* Hubert Hosch, *Spiegler und Zwiefalten*. — Die Restaurierung des Münsters Zwiefalten in den Jahren 1974-1984 hat zu einigen neueren Forschungsergebnissen geführt: Staatliche Hochbauverwaltung Baden-Württemberg 1984, *Münsterrestaurierung*. Ingenhoff 1982, *Zwiefalten*. — Anlässlich des 900-jährigen Klosterjubiläums erschien die Festschrift: Pretsch 1990, *900 Jahre Zwiefalten*. Die Festschrift enthält einen kunsthistorischen Beitrag über das Münster von: Kummer 1990, *Architektur und Dekoration*. — Vgl. ferner: Lieb 1953, *Barockkirchen*, S. 72-78. Rupprecht 1959, *Rokoko-Kirche*, S. 42-46. Hitchcock 1968, *Rococo Architecture*, S. 192-197. Spahr 1979, *Oberschwäbische Barockstraße, Bd. 1*, S. 62-77. H. Bauer 1980, *Rokokokirche*, S. 55-78, bes. S. 74. — Zu Franz Joseph Spiegler: Pohl 1952, *Spiegler*, bes. S. 95-103, Nr. 50. Kolb 1991, *Spiegler*, bes. S. 438-458, Nr. 157-161. — Zur Geschichte des Klosters Zwiefalten: Setzler 1975, *Zwiefalten*, S. 680-709. Setzler 1979, *Zwiefalten*.
- 3 Siehe allgemein zur Rolle des Körpers für die ästhetische Erfahrung in zeitgenössischer Kunst zuletzt: Brandstetter 2000, *Remembering the body*. Liessmann 1999, *Sinne*. Arthur C. Danto 1999, *Body*.
- 4 Wettengl 1999, *Room*, S. 248-266, hier: S. 250; zur Bedeutung der Sinne und der Sinneswahrnehmung im Werk Bill Violas, vgl. ebenda, S. 57-77.
- 5 Graham 1994, *Architektur*.
- 6 Graham 1994, *Architektur*, S. 72 u. 73.
- 7 New York 1995, *Bruce Nauman*, S. 41, Abb. 35.
- 8 Herkenhoff 1999, *Cildo Meireles*, S. 35 u. 92. Für die Einbeziehung olfaktorischer Phänomene kann wiederum auf Bill Viola verwiesen werden. In seiner Installation *Il Vapore (1975)*, einer Arbeit aus Video, Ton und Geruch, schwimmen Eukalyptus-Blätter in verdampfendem Wasser. Vgl. dazu: Viola 1995, *Reasons*, S. 38f.
- 9 Kabakov, *Installation*, S. 46.
- 10 Wölfflin 1948, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, S. 88
- 11 Bloch 1985, *Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, S. 260.
- 12 Auch vermag der Grundriss nicht zu zeigen, dass die weißen Postamente, auf denen die Doppelsäulen ruhen, die Säulen wie schwebend erscheinen lassen und daher das Verhältnis von Last und tragenden Säulen vertauschen. Dazu: Harris 1983, *Bavarian Rococo Church*, S. 4-6.
- 13 Siehe: Kolb 1991, *Spiegler*, S. 450-454, Nr. 160 / 1-13
- 14 Kreuzer 1964, *Zwiefalten*, S. 24. Zürcher 1967, *Zwiefalten*, S. 38. Das Konzeptfragment lautet: «Auf dem Meer streiten obgedachte ordines Equestres in velis cruceum S. Benedicti habentes wieder die Saracener.»; Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand 551, Büschel 26, N. 5to; abgedruckt bei: Kreuzer 1967, *Zwiefalten*, S. 108.
- 15 Harris 1983, *Bavarian Rococo Church*, S. 192.
- 16 Vgl. Heinrich Wölfflin 1948, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, S. 80: «Ein Raumdurchblick ist malerisch nicht durch die architektonische Qualität der einzelnen Räume, sondern durch das Bild, das Augenbild, das der Beschauer empfängt.»
- 17 Zürcher 1967, *Zwiefalten*, S. 38-41. Rupprecht 1959, *Rokoko-Kirche*, S. 44.
- 18 Rupprecht 1959, *Rokoko-Kirche*, S. 45.
- 19 Der von Ingenhoff 1982, *Zwiefalten*, S. 209 u. 210, nachgewiesene Fluchtpunkt in der ausgestreckten Hand Gottvaters dient zwar der perspektivischen Konstruktion, erweist sich jedoch als ungeeignet, das Fresko für den Betrachter zu vereinheitlichen. Ausschlaggebend für diesen Umstand ist etwa das koloristische Verlassen der Trinität im Zentrum des Freskos. Gegenüber den Flucht- oder Kompositionslinien überwiegt die durch den Gnadenstrahl vorgegebene Blickführung. Der perspektivische Fluchtpunkt des Langhausfreskos ist sozusagen optisch verschleiert. Vgl. auch: Kolb 1991, *Spiegler*, S. 450
- 20 Rupprecht 1959, *Rokoko-Kirche*, S. 45 und im Anschluss daran Kummer 1990, *Architektur und Dekoration*, S. 392; vgl. auch: Zürcher 1967, *Zwiefalten*, S. 37
- 21 Franz 1998, *Räume*, S. 13 u. 21
- 22 Nach: Kreuzer 1964, *Zwiefalten*, S. 20; Kolb 1991, *Spiegler*, S. 450 und Hosch 1992, *Spiegler und Zwiefalten*, S. 91 handelt es sich um das Gnadenbild von San Benedetto in Piscinula, Rom. Nach Pohl 1952, *Spiegler*, S. 101, jenes von San Ambrogio, Rom.
- 23 Konzeptfragment, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand 551, Büschel 26, zitiert nach Kreuzer 1964, *Zwiefalten*, S. 106f., vgl. dort auch S. 17-27.
- 24 *Jubelfeier 1789*, S. 142. Dieses wie die folgenden Zitate wurden in den meisten Fällen der modernen Schreibweise angepasst. Zu Fidel Wetz: Lindner 1910, *Professbuch*, S. 73, Nr. 1522.
- 25 Hauntinger 1964, *Reise*, S. 143.
- 26 Die unter dem Fresko angebrachte Inschrift lautet: «Cooperatrix B. Tuteloni Mon. O. S. B.» Im Konzeptfragment heißt es dazu: «Der Seelige Tutelo sitzt bei der Staffelei in Entwerfung des Bildnis der Göttlichen Mutter beschäftigt. Maria führt ihm vor Verwunderung ganz Entzückten die Hand; die anwesenden Engel reiben die Farben etc.» Siehe: Kreuzer 1964, *Zwiefalten*, S. 116.
- 27 Kreuzer 1964, *Zwiefalten*, mit neueren Korrekturen durch: Hosch 1992, *Spiegler und Zwiefalten*, bes. S. 90.
- 28 Kreuzer 1964, *Zwiefalten*, S. 71-82, S. 95-98.
- 29 Büttner 1989, *Rhetorik*. Wischermann 1996, *Rhetorica*. Hundemer 1997, *Rhetorische Kunsttheorie*.
- 30 Büttner 1989, *Rhetorik*, S. 61. Hundemer 1997, *Rhetorische Kunsttheorie*, S. 231.
- 31 Wischermann 1996, *Rhetorica*, S. 103-104.
- 32 Wischermann 1996, *Rhetorica*, S. 104
- 33 Hecht 1997, *Katholische Bildertheologie*, S. 205, mit einer kritischen Einschränkung der genannten Parallellisierung, S. 204-215.
- 34 Siehe: Büttner 2001, *Ästhetische Illusion*, S. 110. Mit dem Hinweis auf die «Adressaten» der barocken Bildprogramme hat Frank Büttner selbst an die Erforschung des historischen Kontextes erinnert. Vgl. Büttner 2001, *Ästhetische Illusion*, S. 110 u. 120-121.
- 35 So interpretiert Markus Hundemer die Zwiefalter Langhauskartusche der «Imitatio» (hier Abb. 16). Der Affe wird zur «Synekdoche», der Pinsel zur «Metalepsis» aus «Metonymie» (der Malerei) und «Synekdoche», die sog. «Alte» zum «Exordium» und der Akt des Porträierens im Sinne der rhetorischen Gliederung zur «Narratio», etc.; vgl. Hundemer 1997, *Rhetorische Kunsttheorie*, S. 235-240.
- 36 Vgl. Wischermann 1996, *Rhetorica*, S. 98
- 37 Fähler 1974, *Feuerwerke des Barock*. Vgl. auch: New York 2000, *Fireworks!*.
- 38 Düniger 1981, *Wallfahrt*, S. 409-415
- 39 Vgl. am ausführlichsten zur Fassung des Gebäudes: Ingenhoff 1982, *Zwiefalten*, S. 202
- 40 *Jubelfeier 1789*, S. 64.
- 41 Von der zahlreichen Literatur sei hier nur genannt: Brückner 1996, *Wallfahrtsforschung*. Und: Düniger 1995, *Wallfahrt und Bilderkult*.
- 42 *Deo gratias 1690 und Jubelfeier 1789*.

- 43 Vgl. zu den Säkularfeiern: Quarthal 1990, *Zwiefalten*, S. 401 — 430.
- 44 Hildegard von Bingen 1964, *Scivias*, S. 126.
- 45 Brockhaus 1998, *Synästhesie*, S. 450.
- 46 Homer: *Ilias* III, 152, nach: Schrader 1969, *Sinne und Sinnesverknüpfung*, S. 49 u. 54.
- 47 Schrader 1969, *Sinne und Sinnesverknüpfung*, S. 46 — 55, bes. S. 49 u. 50. Wanner-Meyer 1997, *Quintett der Sinne*.
- 48 Zur Sinne und Sinnesverknüpfung im 18. Jahrhundert siehe die Habilitationsschrift von Ulrike Zeuch: Zeuch 2000, *Sinneshierarchie*. (Die Autorin stellte mir freundlicherweise ein Exemplar ihrer Arbeit zur Verfügung. Hierfür sei ihr herzlich gedankt.)
- 49 Cytowic 1996, *Sinne*, S. 13 u. 146, zur Diagnose S. 95-98.
- 50 Cytowic 1996, *Sinne*, S. 202 u. 203.
- 51 In bezug auf die beiden zuletzt genannten Fälle: Emrich 1998, *Synästhesie*, S. 137 u. 138.
- 52 Behne 1998, *Untauglichkeit der Synästhesie*, S. 121.
- 53 Wagner 1850, *Kunstwerk*. Vgl. hierzu etwa: Günter 1994, *Vorwort*.
- 54 Vgl. Sedlmayr 1960, *Gesamtkunstwerk*. Keller 1971, *18. Jahrhundert*, S. 24-38. Zur Geschichte des Begriffs: Zürich 1983, *Gesamtkunstwerk*.
- 55 So die Beiträge von Norbert Hopster 1994, *Drittes Reich*. Und: Günter 1994, *Erzwungene Harmonie*. Als ausführliche Kritik am barocken Gesamtkunstwerkbegriff vgl. Euler-Rolle 1993, *Kritisches zum Begriff*.
- 56 Siehe: Kummer 1990, *Architektur und Dekoration*, bes. S. 399 u. 400.
- 57 Merleau-Ponty 1966, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 268.
- 58 Dies gilt selbst noch für den wissenschaftskritischen Ansatz Richard Cytowics, der eingangs Synästhesie einfach als «Zusammenempfinden» definiert, dann aber jenes Verständnis entlang einer Versuchsreihe in naturwissenschaftliche Erklärungsmodelle überführt. Vgl. Cytowic 1996, *Sinne*, S. 12.
- 59 Behne 1998, *Untauglichkeit der Synästhesie*, S. 122.
- 60 Stendhal 1981, *Leben*, S. 226.
- 61 Vgl. Kroos 2000, *Quellensuche*, S. 47, Yves Delaporte zitierend.
- 62 Reifenberg 1970, *Optisches Element*. Reifenberg 1975, *Akustisches Element*. Reifenberg 1985, *Berührung*. Reifenberg 1987, *Duft*.
- 63 Guardini 1950, *Auge*, S. 37 u. 38: «Worum es fortan geht, sind das lebendige Auge, das Ohr, die Hand, mit einem Worte, die Sinne, deren Zusammenhang jeweils von den äußersten Zellen bis ins Herz reicht. Die Dinge müssen wieder gesehen, gehört, gegriffen, geschmeckt, in ihrer ganzen Erscheinungspotenz aufgefasst werden, dann kann erst wieder das Denken und zwar ein ebenfalls regeneriertes, einsetzen, welches der Wirklichkeit gehorsam ist und alles aufnimmt, was an ihr erscheint [...]. Von hier aus bekommt der Satz: «Nichts ist im Verstande, was nicht vorher in der Sinneswahrnehmung gewesen», seine eigentliche Bedeutung.» Vgl. auch: Balthasar 1961, *Herrlichkeit*, hier: Kap. II. 3: *Die geistlichen Sinne*, S. 352 — 410.
- 64 Reifenberg 1970, *Optisches Element*, S. 18, 23 u. 25
- 65 Der 1792 erstellte Katalog des Klosterbibliothekars Gabriel Haas, der an zweiter Stelle die Liturgica der Bestandes aufführt bildet hierfür den Ausgangspunkt. Bearbeitet und aufgenommen von: Merzdorf 1859 und 1860, *Bibliothek Zwiefalten*. Renate Kroos hat mit Bezug auf den Regensburger Dom darauf hingewiesen, dass sich auch eine Arbeit mit liturgiegeschichtlicher Perspektive, auf liturgische Quellen allein nicht beschränken kann. Die Durchsicht von Rechnungsbelegen, Sitzungsprotokollen, kurz, die «Kenntnisnahme aller Zeiten und Gattungen» zählt zu dieser Arbeit hinzu. Vgl. Kroos 2000, *Quellensuche*, S. 84 u. 53. Vgl. zur Beziehung zwischen Kunst und Liturgie auch die übrigen Beiträge in der Kongressakte.
- 66 Schurr 1910, *Zwiefalten*, S. 85. Und hieran anknüpfend: Spahr 1979, *Oberschwäbische Barockstraße*, Bd. 1, S. 73. Vgl. zur Kritik am Innenraum auch: Kummer 1990, *Architektur und Dekoration*, S. 393, 394 u. 399
- 67 Möglicherweise auch erst nach 1762 entstanden. Siehe: Hosch 1992, S. 88.
- 68 Huber 1960, *Christian*, S. 80, Tafel 3.
- 69 Huber 1960, *Christian*, S. 80, Nr. 9, Abb. 51 u. 52.
- 70 Zu Stil und Ikonografie: Kreuzer 1964, *Zwiefalten*, S. 52-55; Schömig 1988, *Münster Zwiefalten*, S. 28-30. Mayer 1932, *Barockkanzlel*, bes. S. 142 u. 152f.; vgl. vor allem die Kanzel aus der Perspektive der Barockpredigt: Herzog 1991, *Barockpredigt*, S. 89-107.
- 71 Purselt 1698-1702, *Fons Aquae*, S. 75a, zitiert nach: Herzog 1991, *Barockpredigt*, S. 62.
- 72 *Jubelfeier* 1789, S. 69 / 70.
- 73 Herzog 1991, *Barockpredigt*, S. 129.
- 74 Herzog 1991, *Barockpredigt*, S. 129-135, zitiert nach Herzog 1991, *Barockpredigt*, S. 131.
- 75 Zu den Vorläufern einer solchen auf sinnliche Erfahrbarkeit der Predigt gerichteten Kanzelausstattung gehören unter anderem die Fünfsinne-Darstellungen der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Vgl. hierzu: Kauffmann 1943, *Fünfsinne*, besonders S. 137. Für ihre Tradition finden sich wiederum mittelalterliche Vorläufer.
- 76 Vgl. Schrader 1969, *Sinne und Sinnesverknüpfung*, S. 126-177. — Mit dem Synästhesiegedanken ist die Thematisierung der vier Elemente eng verwandt. Jene Verwandtschaft beruht auf der Vorstellung einer Gleichung von Kosmos und Mensch (Sinne). Vgl. hierzu: Schrader 1969, *Sinne und Sinnesverknüpfung*, S. 181-184. — Im Fünfsinne-Zyklus des Adam van Noort tauchen im Hintergrund der Allegorien vier an einem Brunnen spielende Kinder mit den Attributen der vier Elemente auf. Sie führen die Substanzen vor, aus denen nach kosmologischer Vorstellung die fünf Sinne gemischt sind. Vgl. Kauffmann 1943, *Fünfsinne*, S. 143 und Schrader 1969, *Sinne und Sinnesverknüpfung*, S. 178-180. — Unter der Zwiefalter Flachkuppel, welche die Krönung Mariens zeigt, ist neben den Kartuschen der vier Erdteile über den Vierungspfeilern auch eine allegorische Darstellung der vier Elemente zu sehen. Die gemeinsame Darstellung der Marienkrönung, der vier Erdteile und der vier Elementen, stellt anschaulich dar, dass das heilsgeschichtliche Ereignis auch als eine kosmische verstanden wurde.
- 77 Vgl. Kolb 1991, *Spiegler*, S. 458 / 459, Nr. 160 / 10-13.
- 78 Schömig 1988, *Münster Zwiefalten*, S. 24 / 25; in Anlehnung an Schurr 1910, *Zwiefalten*, S. 101-103.
- 79 Ansätze zu einer Interpretation der Langhauskartuschen als eine Darstellung der Sinne finden sich bei Hosch 1992, *Spiegler und Zwiefalten*, S. 92.
- 80 *Zwiefalten*, S. 99.
- 81 Vgl. hierzu die angesprochenen allegorischen Sinnbilder in der von Johann Georg Hertel 1758-60 in Augsburg herausgegebenen und mit den Stichen Gottfried Eichlers d. J. versehenen *Iconologia* von: Ripa 1971, *Pictorial Imagery*, Nr. 110 (Gesicht); Nr. 111 (Gehör); Nr. 115 (Geiz); Nr. 126 (Hochmut); Nr. 139 (Beständigkeit), Nr. 192 (Musik) und Nr. 174 (Gebet).
- 82 *Jubelfeier* 1789, S. 66.
- 83 Das Motiv der Ausrichtung des Gehörs auf Maria ist in enger Verbindung mit der Pflege der (marianischen) Musik in Zwiefalten zu sehen. Was die Pflege der musikalischen Kultur angeht, so gehörte Zwiefalten zu den herausragenden Klöstern im oberschwäbischen Raum. Ihre legendarischen Wurzeln reichen bis in die Ursprünge zurück und beginnen bei der Gründungsbeschreibung. Nach der Zwiefalter Chronik Ortliebs zogen die Hirsauer Mönche mit dem Wallfahrtsgesang «Ave maris stella» in das Zwiefalter Tal ein. König 1978, *Zwiefalter Chronik*.

- 84 Die Bedeutung von Weihrauch als odoratisches Element der Liturgie erfordert eine detailliertere Erörterung als es an dieser Stelle geschehen kann. Als Motiv kommt im Zwiefalter Innenraum das geschwungene Weihrauchfass mehrfach vor (z. B. am Sockel des Ezechiel oder in der Allegorie des Feuers). Mit der Darstellung von Weihrauchfässern wird besonders anschaulich die Brücke zwischen Bild und Liturgie geschlagen. Die liturgische Verwendung von Weihrauch geht u.a. auf 2 Kor 2,14-16 zurück: «Gott aber sei gedankt, der uns [...] offenbart den Wohlgeruch seiner Erkenntnis. Denn wir sind Gott ein Wohlgeruch unter denen, die gerettet werden und unter denen die verloren werden: diesen ein Geruch des Todes zum Tode, jenen aber ein Geruch des Lebens zum Leben.» Die Bedeutung des Weihrauchs für die Liturgie ist im Kontext von Ps 141 (140) zu sehen. Durch den Gebrauch von Weihrauch ist der heilige Raum von der äußeren Welt abgegrenzt. Der Inzens vor dem Verlesen des Evangeliums sollte die Gottesepiphanie von einem Duftlebnis begleiten. Vgl. Pfeifer 1997, *Weihrauch*, S. 58. Allgemein zur olfaktorischen Wahrnehmung siehe: Corbin 1986, *Pesthauch*.
- 85 Abraham a Sancta Clara 1944, *Beständigkeit*, S. 2f. u. 5.
- 86 Zur mystischen Tradition des Exerzitienbuches siehe: Marxer 1963, *Sinne*, S. 48-79.
- 87 Ignatius 1946, *Exerzitien*, S. 56f., Nr. 122-125.
- 88 Ignatius 1946, *Exerzitien*, S. 39 f., Nr. 66-70.
- 89 Ignatius 1946, *Exerzitien*, S. 102, Nr. 248; zur Thematisierung der Sinne bei Ignatius, die hier nur in sehr verkürzten Zitaten wiedergegeben werden können, siehe: Marxer 1963, *Sinne*, S. 11-26. Uhd: Sudbrack 1990, *Anwendung der Sinne*. Vgl. auch die neueste Übersetzung der *Exerzitien*: Ignatius 1998, *Exerzitien*.
- 90 Marxer 1963, *Sinne*, S. 39.
- 91 Sudbrack 1990, *Anwendung der Sinne*, S. 101: «Ignatius berührt mit den kargen Worten eine anthropologische Wahrheit, die vielleicht erst heute recht gewürdigt werden kann: Je ganzheitlicher der Mensch erfährt, um so tiefer ist die Erfahrung und um so wirksamer sie. In erstaunlicher Modernität hat Ignatius die neuplatonische Theologie der Leib-Seele-Trennung und damit eine Mystik jenseits der Leiblichkeit überwunden.»
- 92 Vgl. Marxer 1963, *Sinne*, S. 42.
- 93 Nadal 1898-1905, *Monumenta*, S. 677 / 678. Zitiert nach: Marxer 1963, *Sinne*, S. 35.
- 94 Adorno, *Barock*, S. 404.
- 95 Wichtig für die Bewertung des Rokoko als Dekorationsstil ist die in den dreißiger Jahren geschriebene Arbeit von: Kimball 1964, *Rococo*.
- 96 Vgl. mit Bezug auf Zwiefalten etwa Schömig 1988, *Münster Zwiefalten*, S. 7: «Rokoko ist eigentlich ein Dekorations-, kein Baustil. Ein sakrales Bauwerk Rokokokirche zu nennen ist nur dann möglich, wenn Ornamentformen [...] auf die Architektur übergreifen.»

Bibliografie

- Abraham a Sancta Clara 1944, *Beständigkeit*
Abraham a Sancta Clara, *Die Beständigkeit im Guten*, in: Abraham a Sancta Clara, *Werke*, Bd. 2, hg. von der Akademie der Wissenschaften Wien, bearbeitet von Karl Bertsche, Wien 1944.
- Adorno 1977, *Barock*
Theodor W. Adorno, *Der missbrauchte Barock*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Frankfurt am 1977, S. 401-422.
- Baltasar 1961, *Herrlichkeit*
Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Einsiedeln 1961.
- H. Bauer 1980, *Rokokokirche*
Hermann Bauer, *Der ikonologische Stil der Rokokokirche*, in: ders.: *Rokokomalerei. Sechs Studien*, Mittenwald 1980, S. 55-78.
- Buck / Buri 1992, *Meinrad von Au*
Ingeborg Maria Buck und Eugen Buri, *Werkverzeichnis. Fresken und Tafelbilder*, in: *Andreas Meinrad von Au. 1712-1792*, hg. von Ingeborg Maria Buck und Eugen Buri, Sigmaringen 1992, S. 163-170
- Behne 1998, *Untauglichkeit der Synästhesie*
Klaus-Ernst Behne, *Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma*, in: *Der Sinn der Sinne* (Schriftenreihe Forum, Bd. 8), hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1998, S. 104-125.
- Bingen 1964, *Scivias*
Hildegard von Bingen, *Wisse die Wege — Scivias*, nach dem Originaltext ins Deutsche übertragen und bearbeitet von Maura Böckeler, Salzburg (4. Auflage) 1964.
- Bloch 1985, *Prinzip Hoffnung*
Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1985.
- Blume und Lachmann 1984, *Cur faciem tuam abscondis?*
Rüdiger Blume und Gabriele Lachmann, *Cur faciem tuam abscondis? Eine Deutung des Deckengemäldes von Zwiefalten*, in: *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft*, Bd. 38, 1984, S. 54-63.
- Brockhaus 1998, *Synästhesie*
Synästhesie, in: *Brockhaus*, Bd. 21, Leipzig und Mannheim 1998.
- Brückner 1996, *Wallfahrtsforschung*
Wolfgang Brückner, *Das Problemfeld der Wallfahrtsforschung*, in: *Wallfahrt im Bistum Würzburg* (Kirche, Kunst und Kultur in Franken, Bd. 3), hg. von Wolfgang Brückner und Jürgen Lenssen, Würzburg 1996, S. 25-39.
- Büttner 1989, *Rhetorik*
Frank Büttner, *Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43 (1989), S. 49-72.
- Büttner 2001, *Ästhetische Illusion*
Frank Büttner, *Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland*, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 54. Jg., Heft 2, 2001, S. 108-126.
- Corbin 1986, *Pesthauch*
Alain Corbin, *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Berlin 1986.
- Cytowic 1996, *Sinne*
Richard E. Cytowic, *Farben hören, Töne schmecken. Die bizarre Welt der Sinne*, München 1996.
- Danto 1999, *Body*
Arthur C. Danto, *The Body / Body Problem. Selected Essays*, Berkeley u.a. 1999.
- Deo gratias 1690
Deo gratias. Dass ist: Hochfeyr- und erfreuliches Danck-Fest, welches Gott dem Urheber alles Guten zu aller demüthigsten Dankbaren Ehren in des Heil. Röm. Reichs-Gottes-Hauss Zwiefalten Wegen völig überlebten 600 Jahren mit 8 tägiger Andacht gehalten. Altdorff, genannt Weingarten 1690.

- Düniger 1981, *Wallfahrt*
Hans Düniger, *Zur Geschichte der barocken Wallfahrt im deutschen Südwesten*, in: Schloss Bruchsal, 27. Juni-25. Oktober 1981, *Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreissigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution*, 2 Bde. [Ausstellungskatalog], hier: Bd. 2, S. 409-415.
- Düniger 1995, *Wallfahrt und Bilderkult*
Hans Düniger, *Wallfahrt und Bilderkult, Gesammelte Schriften*, hg. von Wolfgang Brückner u.a., Würzburg 1995.
- Emrich 1998, *Synästhesie*
Hinderk M. Emrich, *Synästhesie, Emotion, Illusion*, in: *Der Sinn der Sinne* (Schriftenreihe Forum, Bd. 8), hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1998, S. 126-139.
- Euler-Rolle 1993, *Kritisches zum Begriff*
Bernd Euler-Rolle, *Kritisches zum Begriff des «Gesamtkunstwerks» in Theorie und Praxis*, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, Bd. 25, 1993, S. 365-374.
- Fähler 1974, *Feuerwerke*
E. Fähler, *Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974.
- Fiechter 1927, *Zwiefalten*
Ernst Fiechter, *Zwiefalten* (Deutsche Kunstführer, Bd. 12), Augsburg 1927.
- Franz 1998, *Räume*
Erich Franz, *Räume die im Sehen entstehen. Ein Führer zu sämtlichen Bauten Balthasar Neumanns*, Ostfildern 1998.
- Graham 1994, *Architektur*
Dan Graham, *Video in Beziehung zur Architektur*, in: Dan Graham, *Ausgewählte Schriften*, Stuttgart 1994, S. 57-89.
- Greiffenberg 1967, *Geistliche Sonette*
Catharina Regina von Greiffenberg, *Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte*, mit einem Nachwort zum Neudruck von Heinz-Otto Burger Darmstadt 1967 [Bayreuth 1662].
- Guardini 1950, *Auge*
Romano Guardini, *Das Auge und die religiöse Erkenntnis*, in: Romano Guardini, *Die Sinne und die religiöse Erkenntnis*, Volkach 1950, S. 13-38.
- Günter 1994, *Vorwort*
Hans Günter, *Vorwort*, in: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos* (Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd. 3), hg. von Hans Günter, Bielefeld 1994, S. 7-10.
- Günter 1994, *Erzwungene Harmonie*
Hans Günter, *Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates*, in: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos* (Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd. 3), hg. von Hans Günter, Bielefeld 1994, S. 259-272.
- Harris 1983, *Bavarian Rococo Church*
Karsten Harris, *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism*, New Haven / London 1983.
- Hauntinger 1964, *Reise*
Johann Nepomuk Hauntinger, *Reise durch Schwaben und Bayern im Jahre 1784*, neu hg. von Gebhard Spahr O. S. B., Weissenhorn 1964.
- Hecht, *Katholische Bildertheologie*
Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren* (Diss. Passau 1994), Berlin 1997.
- Herkenhoff 1999, *Cildo Meireles*
Cildo Meireles, hg. von Paulo Herkenhoff u.a., London 1999.
- Herzog 1991, *Barockpredigt*
Urs Herzog: *Geistliche Wohlfredenheit. Die katholische Barockpredigt*, München 1991.
- Hitchcock 1968, *Rococo Architecture*
Henry-Russell Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany*, London u.a. 1968.
- Holzherr 1887, *Zwiefalten*
Karl Holzherr, *Geschichte der ehemaligen Benediktiner- und Reichs-Abtei Zwiefalten in Oberschwaben*, Stuttgart 1887.
- Hopster 1994, *Drittes Reich*
Norbert Hopster, *Das «Dritte Reich».* «Gesamtkunstwerk oder ästhetisch inszenierte «Ganzheit»?», in: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos* (Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd. 3), hg. von Hans Günter, Bielefeld 1994, S. 241-258.
- Hosch 1992, *Spiegler und Zwiefalten*
Hubert Hosch, *F. J. Spiegler und die Benediktinerabtei Zwiefalten*, in: *Pantheon*, Bd. 50, 1992, S. 80-97.
- Huber 1960, *Christian*
Rudolf Huber, *Joseph Christian, der Bildhauer des schwäbischen Rokoko*, Tübingen 1960 [Werkverzeichnis].
- Hundemer 1997, *Rhetorische Kunsttheorie*
Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Dekkenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock* (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 1, Diss. München 1995), Regensburg 1997.
- Ignatius 1946, *Exerzitien*
Ignatius von Loyola, *Die Exerzitien*, übertragen von Hans Urs von Balthasar, Luzern 1946.
- Ignatius 1998, *Exerzitien*
Ignatius von Loyola, *Exerzitien*, in: *Ignatius von Loyola. Deutsche Werkausgabe*, 2 Bde., Bd. 1: *Gründungstexte der Gesellschaft Jesu*. Würzburg 1998, S. 85-269.
- Ingenhoff 1982, *Zwiefalten*
Hans Dieter Ingenhoff, *Die Münsterkirche Zwiefalten. Beobachtungen am barocken Gesamtkunstwerk*, in: *Pantheon*, Bd. 40, 1982, S. 201-210.
- Jubelfeier 1989
Jubelfeier des 7. Jahrhunderts. Von dem Reichsstifte Zwifalten abgehalten im Herbstmonate A. 1789, Riedlingen ohne Jahrgang.
- Kauffmann 1943, *Fünfsinne*
Hans Kauffmann, *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Kunstgeschichtliche Studien. Dagobert Frey zum 23. April 1943. Von seinen Kollegen, Mitarbeitern und Schülern*, hg. von Hans Tintelnot, Breslau (ohne Jahrgang) 1943, S. 133-157.
- Kabakov 1993, *Installation*
Ilya Kabakov, *Die totale Installation und ihr Betrachter*, in: Ilya Kabakov, *Über die «Totale» Installation*, Ostfildern 1993, S. 45-50.
- Keller 1971, *18. Jahrhundert*
Harald Keller, *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10), Berlin 1971.
- Kimball 1964, *Rococo*
Fiske Kimball, *The Creation of Rococo*, New York 1964.
- König 1978, *Zwiefalter Chronik*
Die Zwiefalter Chroniken Ortliebs und Bertholds, hg. von E. König u.a., Sigmaringen (2. Aufl.) 1978.
- Kolb 1991, *Spiegler*
Raimund Kolb, *Franz Joseph Spiegler 1691-1757. «Barocke Vision über dem See». Erzähltes Lebensbild und wissenschaftliche Monographie*, Bergatreute 1991 [Werkverzeichnis].
- Kreuzer 1964, *Zwiefalten*
Ernst Kreuzer, *Zwiefalten. Forschungen zu einem Programm einer oberschwäbischen Benediktinerkirche*, Diss. Berlin 1964.
- Kroos 2000, *Quellensuche*
Renate Kroos, *Quellensuche für einen Dom: Beispiel Regensburg*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Beiheft zu Bd. 33, 1999 / 2000: *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome. Rom, 28. — 30. September 1997*, hg. von Nicolas Bock u.a., München 2000, S. 47-53.
- Kummer 1990, *Architektur und Dekoration*
Stefan Kummer, *Architektur und Dekoration des Zwiefalter Münsterraumes. Gesamtkunstwerk oder Ensemble?*, in: Pretsch (Hg.) 1990, *900 Jahre Zwiefalten*, S. 391-430.

- Lieb 1953, *Barockkirchen*
Norbert Lieb, *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen. Aufnahmen von Max Hirmer*, München 1953.
- Liessmann 1999, *Sinne*
Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese, hg. von Konrad Paul Liessmann, Wien 1999.
- Lindner 1910, *Professbuch*
Pirmin Lindner, *Professbuch der Benediktiner-Abtei Zwiefalten* (Fünf Professbücher süddeutscher Benediktiner-Abteien III), Kempten / München 1910.
- Marxer 1963, *Sinne*
Fridolin Marxer, *Die inneren geistlichen Sinne. Ein Beitrag zur Deutung ignatianischer Mystik*, Freiburg im Breisgau 1963.
- Mayer 1932, *Barockkanzel*
Hanna Mayer, *Deutsche Barockkanzel* (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 287), Strassburg 1932.
- Merleau-Ponty 1966, *Phänomenologie der Wahrnehmung*
Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- Merzdorf 1859 u. 1860, *Bibliothek Zwiefalten*
J. F. L. Th. Merzdorf, *Die Bibliothek der ehemaligen Benedictiner-Abtei Zwiefalten. Beitrag zur Literaturgeschichte des Mittelalters namentlich Württembergs*, in: *Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Literatur*, Nr. 1-24, 1859 u. Nr. 1-17, 1860.
- Nadal 1898-1905, *Monumenta*
Jerónimo Nadal, *Monumenta Nadal*, 4 Bde., Madrid 1898-1905, hier: Bd. 4.
- New York 1995, *Bruce Naumann*
The Museum of Modern Art New York, 1. März — 23. Mai 1995, *Bruce Nauman* [Ausstellungskatalog], hg. v. Kathy Halbreich und Neal Benezra, New York 1995.
- New York 2000, *Fireworks!*
The Metropolitan Museum New York, 6. Juni — 17. Sept. 2000, *Fireworks! Four centuries of pyrotechnics in prints and drawings* [Ausstellungskatalog], hg. von Suzanne Boorsch, New York 2000.
- Pohl 1952, *Spiegler*
Eva Pohl, *Leben und Werk des «Historien und Freskomalers» Franz Joseph Spiegler. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockmalerei*, Diss. Bonn 1952.
- Pretsch 1990, *900 Jahre Zwiefalten*
900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten, hg. von Hermann Josef Pretsch, Ulm 1989, (2. Aufl.) 1990.
- Quarthal 1990, *Zwiefalten*
Franz Quarthal, *Zwiefalten zwischen Dreissigjährigem Krieg und Säkularisation. Monastisches Leben und Selbstverständnis im 6. und 7. Säkulum der Abtei*, in: Pretsch 1990, *900 Jahre Zwiefalten*, S. 401-430.
- Reifenberg 1970, *Optisches Element*
Hermann Reifenberg, *Neue Schwerpunkte der Liturgie. Die Bedeutung des optischen Elementes im Gottesdienst*, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, Bd. 12, 1970, S. 7-29.
- Reifenberg 1975, *Akustisches Element*
Hermann Reifenberg, *Das akustische Element in der Liturgie. Phänomenologischer Aufriss zu den Bauelementen und Strukturen des Wortgottesdienstes*, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, Bd. 17 / 18, 1975 / 76, S. 145-160.
- Reifenberg 1985, *Berührung*
Hermann Reifenberg, *Berührung als Gottesdienstliches Symbol. Liturgisch-phänomenologische Aspekte des taktilen Elementes*, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, Bd. 27, 1985, S. 1-34.
- Reifenberg 1987, *Duft*
Hermann Reifenberg, *Duft. Wohlgeruch als Gottesdienstliches Symbol. Liturgisch-phänomenologische Aspekte des odoratischen Elementes*, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, Bd. 29, 1987, S. 321-351.
- Ripa 1971, *Picorial Imagery*
Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, hg. von Edward A. Maser, New York 1971.
- Rupprecht 1959, *Rokoko-Kirche*
Bernhard Rupprecht, *Die bayerische Rokoko-Kirche* (Diss. München 1957), Kallmünz / Opt. 1959.
- Schömig 1988, *Münster Zwiefalten*
Karl Heinz Schömig, *Münster Zwiefalten. Kirche der ehemaligen Reichsabtei* (Große Kunstführer, Bd. 95), München 1985, (3. Aufl.) 1988.
- Schrader 1969, *Sinne und Sinnesverknüpfung*
Ludwig Schrader, *Sinne und Sinnesverknüpfung. Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur*, Heidelberg 1969.
- Schurr 1910, *Zwiefalten*
Bernadus Schurr, *Das alte und das neue Münster Zwiefalten. Ein geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Führer durch Zwiefalten, seine Kirchen und Kapellen*, Ulm 1910.
- Sedlmayr 1960, *Gesamtkunstwerk*
Hans Sedlmayr, *Das Gesamtkunstwerk der Régence und des Rokoko*, in: ders.: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Wien / München 1960, S. 188-193.
- Setzler 1975, *Zwiefalten*
Wilfried Setzler, *Zwiefalten*, in: *Gemania Benedictina*, Bd. V: *Baden-Württemberg*, bearbeitet von Franz Quarthal, München 1975, S. 680-709.
- Setzler 1979, *Zwiefalten*
Wilfried Setzler, *Kloster Zwiefalten. Eine schwäbische Benediktinerabtei zwischen Reichsfreiheit und Landsässigkeit. Studien zur Rechts- und Verfassungsgeschichte* (Diss. Tübingen 1977), Sigmaringen 1979.
- Spahr 1979, *Oberschwäbische Barockstraße, Bd. 1*
Gebhard Spahr, *Oberschwäbische Barockstraße*, 4 Bde., hier: Bd. 1: *Ulm bis Tettnang*, Weingarten 1977, (2. Aufl.) 1979.
- Staatliche Hochbauverwaltung Baden-Württemberg 1984, *Münsterrestaurierung*
Zwiefalten Münsterrestaurierung 1974-1984, hg. von der Staatlichen Hochbauverwaltung Baden-Württemberg, Reutlingen 1984.
- Stendhal 1981, *Leben*
Stendhal, *Leben des Henri Brular. Autobiographie*, deutsch von Adolf Schirmer, mit Nachwort, Anmerkungen sowie Namen- und Sachverzeichnis von Wilhelm Wiegand, Zürich 1981, S. 226.
- Sudbrack 1990, *Anwendung der Sinne*
Josef Sudbrack, *Die «Anwendung der Sinne» als Angelpunkt der Exerzitien*, in: *Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu*, hg. von Michael Sieverich u. Günter Switek, Freiburg im Breisgau 1990.
- Vetter 1981, *Vorhalle*
Ewald M. Vetter, *Kunst und Politik. Zum Programm der Deckengemälde in der Vorhalle des Benediktinerklosters Zwiefalten*, in: Schloss Bruchsal, 27. Juni — 25. Oktober 1981, *Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreissigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution*, 2 Bde. [Ausstellungskatalog], hier: Bd. 2, S. 59-71.
- Viola 1995, *Reasons*
Bill Viola, *Reasons for knocking at an empty house. Writings 1973-1994*, London 1995.
- Wagner 1850, *Kunstwerk*
Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850.
- Wanner-Meyer 1997, *Quintett der Sinne*
Petra Wanner-Meyer, *Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts* (Diss. Stuttgart 1997), Bielefeld 1997.
- Wettengl 1999, *Room*
Kurt Wettengl, *Room for St. John of the Cross*, in: *Bill Viola: Europäische Einsichten — Werkbetrachtungen*, hg. von Rolf Lauter, München u.a. 1999.
- Wischermann 1996, *Rhetorica*
Heinfried Wischermann, *Ut Rhetorica Pictura. Überlegungen zu einem Deutungsmuster barocker Kirchenprogramme*, in: *Kunst und geistliche Kultur am Oberrhein. Festschrift für Hermann Brommer zum 70. Geburtstag*, Lindenberg 1996, S. 97-106.

Zeuch 2000, *Synästhesie*

Ulrike Zeuch, *Synästhesie. Historisch und aktuell. Tagungsbericht des Arbeitsgesprächs «Synästhesie» in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, 18. — 19. November 1999, in: *Wolfenbütteler Bibliotheks-Informationen*, H. 24 / 3 — 4, 1999, S. 59-61.

Zürcher 1967, *Zwiefalten*

Richard Zürcher, *Zwiefalten. Die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei. Ein Gesamtkunstwerk des süddeutschen Rokoko*, Konstanz / Stuttgart 1967.

Zürich 1983, *Gesamtkunstwerk*

Kunsthaus Zürich 1983, *Gesamtkunstwerk. Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien* [Ausstellungskatalog], hg. von Harald Szeemann, Aarau 1983.

Zusammenfassung

Können wir uns auf unsere Sinne verlassen oder spielen sie mit uns? Calvin Klein jedenfalls, mit Blick auf sein neues Eau de Toilette Truth, meint, sie lügen nicht — unsere Sinne. Aber wenn unsere Sinne nicht lügen, heißt das schon, dass sie die Wahrheit sprechen?

Am Beispiel des spätbarocken Münsters Zwiefalten (1739-1765) wird nach dem Zusammenspiel der Sinne und der Interaktion der Künste im spätbarocken Sakralraum gefragt. Die Ausstattung Zwiefaltens, die auf ein Maximum an sinnlichen Eindrücken zielt, steht — so lautet eine zentrale These — in Verbindung mit der barocken Liturgie und dem Wallfahrtswesen. Das Wechselspiel zwischen Architektur (Johann Michael Fischer), Plastiken, Fresken (Franz Joseph Spiegler und Meinrad von Au), Altarbildern und Stuck zu verstehen bedeutet, die liturgischen und theologischen Absichten von Raum und Ausstattung zu klären. Eine dieser Absichten liegt darin, den Gläubigen, den Besucher mit all seinen Sinnen zu berühren. Daher verlangt das hier entwickelte Thema nach einer Methode, die über den engeren kunstwissenschaftlichen Horizont hinausblickt. Es geht nicht allein um Erkenntnisse im Bereich der Kunstwissenschaft und der Ästhetik: Fragen des Sehens werden mit Fragen der sinnlichen Erfahrung in anderen Bereichen verknüpft. Eine Geschichte des Sehens rückt damit in den Kontext einer Geschichte der Sinne und des Körpers. Aus diesem Grunde kommt auch der Erfahrungsweise des historischen und zeitgenössischen Besuchers für einige exemplarischen Analysen, etwa des von Johann Joseph Christian und Johann Michael Feuchtmayer geschaffenen Zwiefalter Kanzelensembles (um 1755), eine besondere Bedeutung zu.

Aus der Perspektive zeitgenössischer Rauminstallationen, in die der Betrachter eingeht und dabei zu einem Teil des Kunstwerkes wird, gewinnt eine Beschäftigung mit dem spätbarocken Sakralraum eine aktuelle Bedeutung. Hier wie dort wird der Mensch auf das aufmerksam gemacht, was er immer schon getan hat: Sehen, Riechen, Hören und Fühlen.

Autor

Nicolaj van der Meulen
Schönaustrasse 54
CH - 4058 Basel

Nicolaj van der Meulen, «Weltsinn und Sinneswelten in Zwiefalten», in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2001, S. 1-26, www.kunsttexte.de.