

Die Klosterbibliothek von St. Peter im Schwarzwald

Raum und Programm

Originalveröffentlichung in: Freiburger Universitätsblätter 19 (1980), Nr. 69/70, S. 61-84

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2021), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007514>

Das ehemalige Benediktinerkloster St. Peter ist in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand historischer und kunsthistorischer Forschungen gewesen.¹ Über den Architekten und die beteiligten Ausstattungskünstler liegen gesicherte Informationen vor. Dennoch blieben die Erbauungs- und die Ausstattungsgeschichte eines so wichtigen Klosterteils wie der Bibliothek weitgehend im Dunkeln. Erst in jüngster Zeit wurde begonnen, Teile ihrer Dekoration auf Inhalt und Aussage hin zu untersuchen.² Mit diesem Beitrag soll erstmals der Versuch gemacht werden, ihr Gesamtprogramm wenigstens in Umrissen zu beschreiben. Zudem können einige bislang nicht bekannte Veränderungen des Raums aufgezeigt werden.

Beginnen wir mit einer kurzen Beschreibung des Bibliotheksbaus und seiner Lage. Die Klosterbibliothek von St. Peter liegt im Mittelflügel der zweihöfigen Klosteranlage³, rechtwinklig zur Kirche. Sie nimmt die oberen Geschosse des Mittelrisalits des an die Südseite des Mönchschores anschließenden Traktes ein. Dieses Risalit ist breit und hoch wie ein selbständiges Haus. Die äußere Einteilung – zweieinhalb Geschosse, sechs Achsen unter einem Mansarddach – läßt nichts von dem hinter den drei oberen Fensterreihen der Westwand liegenden Raum ahnen. Die Außenhaut ist glatt, nackt, zeigt farbig getönten Putz über Bruchsteinmauerwerk. Schon die Westansicht läßt erkennen, daß es in der Dachzone Veränderungen gegeben haben muß: die Dächer der Seitenflügel schneiden zu hoch in das Mansarddach ein. Vergleicht man die Ostfassade mit der Westfront, werden die Differenzen überraschend: Der ganze Oberbau verschwindet unter einem riesigen Dachstuhl, die Geschosse der Bibliothek werden nach außen nicht deutlich. Nur in der Höhe der Mittelpfette der Westseite erkennt man in der großen Fläche des östlichen Daches eine Senkung.

Von außen läßt nichts die Pracht des Raumes ahnen, den man vom zweiten Stockwerk der Kreuzgangalerie betritt. Die Tür, die die mittlere Ostwand durchbricht, ist auffallend schlicht. Sie ist kaum von den zahllosen Türen auf den langen Korridoren unterschieden. Eine reiche farbige Rahmung wie an der »Seelenapotheke« von St. Gallen war nie vorhanden, wohl auch nie vorgesehen.⁴

Der Bibliotheksraum erscheint dem von der Langseite Eintretenden breit und hoch und läßt zunächst Zweifel am inszenatorischen Geschick des entwerfenden Architek-

¹ Vgl. (mit ält. Lit.): Hans-Martin Gubler, Peter Thumb, ein Vorarlberber Barockbaumeister, Sigmaringen 1972; Hans-Otto Mühleisen, St. Peter im Schwarzwald (Große Kunstführer 62), München 1976; ders. (Hrsg.), St. Peter im Schwarzwald. Kulturgeschichtliche und historische Beiträge anlässlich der 250-Jahrfeier der Klosterkirche, München – Zürich 1977

² H. Wischermann, Die Embleme der Klosterbibliothek, in: Festschrift 1977, 113 ff.; H.-O. Mühleisen, Zwischen Kunst, Geschichte und Politik. Die Bildnisse der gelehrten Benediktiner in der Bibliothek der ehemaligen Benediktinerabtei St. Peter im Schwarzwald, in: Festschrift für Wolfgang Müller, Freiburg 1980

³ Festschrift 1977, Abb. 10, 14

⁴ Johannes Duft, die Stiftsbibliothek St. Gallen, Konstanz – Lindau 1961, Abb. nach S. 8



Abb. 1: Sankt Peter, Bibliotheksbau von Westen

ten aufkommen. Der Lichtfülle der westlichen Fensterreihe unvermittelt gegenübergestellt, sieht man sich um, gewahrt die Längsrichtung des Raumes und begibt sich zu einer der Schmalseiten, um einen Überblick zu gewinnen. Von hier aus erkennt man, daß der Raum rechteckig ist. Eingezogene Wandpfeiler teilen ihn in drei Achsen auf den Lang- und zwei auf den Schmalseiten. Diese Pfeiler sind breit und schwer. Sie schließen rechtwinklig an die Wand an. Auf halber Höhe schneidet sie eine um die Pfeiler vor-, zwischen den Pfeilern rückschwingende Galerie, die auf einer Abfolge von kurzen Tonnenstücken, einer vergipsten Holzkonstruktion, aufsitzt. Diese Kappenfolge ruht auf den Pfeilern, bzw. auf der Schmalseite des Raumes auf großen Stuckkartuschen, die als Supraporten Türöffnungen bekronen. An die Türen stoßen konkav schwingende Bücherregale an. Diese Regale füllen den Raum unter der Empore auffallend schlecht. Sie unterstreichen nicht etwa das gradlinige architektonische Gerüst des Raumes, sie negieren es, bringen eine den Galerieschwüngen folgende auf- und abschwellende Bewegung in den Aufriß – und sie hinterlassen über sich leere Bogennischen. Im Obergeschoß stoßen an die Kapitelle der Wandpfeiler die eingerollten Voluten der großen Nischenbögen. Die Bogen ruhen nicht etwa auf dem Pfeiler, sondern auf Bücherregalen, die in einer dem Erdgeschoß entsprechenden Weise an den Schmalseiten 4 Türen flankieren. Auch hier füllt – eine erklärungsbedürftige Beobachtung – die Bücherwand den zur Verfügung stehenden Nischenrahmen nicht. Über dem großen Arkadenbogen sitzt eine Füllwand, die segmentbogige Scheinfenster im Norden, Osten und Süden öffnen. Der Raum ist also dreigeschossig mit einem Obergaden und mit Emporen auf allen vier Seiten. Den Saal überspannt ein Spiegelgewölbe, eine Art Tonnengewölbe mit geschlossenen Wangen, in das spitze Kappen über den Fenstern so weit einschneiden, daß nur noch sechs sich nach oben verbreiternde Gewölbestreifen über den Pfeilern als optische Auflager übrigbleiben. Die diagonalen Anschlüsse über den Köpfen der Eckpfeiler sind auf Grate zwischen zwei aneinanderstoßenden Stiechkappen reduziert.



Abb. 2: Sankt Peter, Bibliotheksbau von Osten

An der Bibliothek von St. Peter fällt nicht nur auf der Unterschied zwischen West- und Ostfassade, der Kontrast zwischen kantiger Raumform und schwingend bewegter Galerie, die einseitige Westbeleuchtung, die hell ausgeleuchteten Flächen von verdunkelten Nischen abgesetzt, sondern ebenso das Verhältnis des Stuckdekors zur glatten Fläche und das Verhältnis von weißem Grund zum gerahmten bunten Bild. Der Stukkateur benutzte zwei Stuckarten: die frei entwickelten asymmetrischen Kartuschen über den Türen und um die Fresken, die sich in echter Rokoko-Manier züngelnd lösen, und die zarten Stucklinien, die die Ecken der Stichkappen rahmen. Ein untrügliches Indiz für die Entstehungszeit einer spätbarocken Raumdekoration ist neben der Stuckierung der Anteil der Farbe. Um 1685 (Obermarchtal) gibt es erst wenige Farbflecken in einem strahlend weißen Raum. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts erobert die farbige Figurenmalerei die gesamte Wölbfläche (Zwiefalten). Sie schiebt die einzelne Felder begrenzenden Gurtbogen beiseite und überzieht das Gewölbe mit riesigen Gemälden.

Bibliotheksäle wie der von St. Peter gehören zu den Sonderleistungen der Kunst des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland und Österreich.⁵ Von Lambach⁶ (um 1700) bis Amorbach⁷ (nach 1790) können wir die ganze Entwicklung der Raum- und Dekorationskunst des 18. Jahrhunderts an ihnen ablesen. Im Aufwand stehen sie den Kirchen kaum nach. Sie sind wie diese Gesamtkunstwerke. Nach den Programmen gelehrter Mönche wurden sie von Architekten, Malern, Bildhauern und Stukkateuren

⁵ Walter Schürmeyer, *Bibliotheksräume aus 5 Jahrhunderten*, Frankfurt 1929; Gert Adriani, *Die Klosterbibliotheken des Spätbarock in Österreich und Süddeutschland*, Graz – Leipzig – Wien 1935; André Masson, *Le décor des bibliothèques du moyen âge à la révolution*, Genf 1972; Margarete Baur-Heinhold, *Schöne alte Bibliotheken*, München 1974

⁶ Adriani Abb. 6

⁷ Baur-Heinhold Abb. 258



Abb. 3: Sankt Peter, Bibliothek nach Norden

geformt. Als geschmückte Hallen dienten sie vornehmlich der Aufbewahrung und repräsentativen Darbietung der riesigen Bücherschätze, die die »Bücherlust« der bildungs- und darstellungsbewußten Äbte in ihnen anhäufte. Die oft betonte, angeblich für die Barockzeit besonders typische Einheit von Buch und Leser in einem solchen Raum ist nur eine scheinbare. Benutzt wurden die Bücher in den Zellen der Mönche. Keine der Bibliotheken im süddeutschen Raum besitzt Bankreihen und Arbeitstische wie etwa die Biblioteca Malatestiana in Cesena⁸, die Biblioteca Laurenziana in Florenz⁹ oder die großen englischen College- und Kathedralbibliotheken (Oxford, Bodleian Library; Cambridge, Trinity College Lebrary).¹⁰ Die Regale in St. Peter verstellen nicht mehr den Raum wie bei den genannten Beispielen. Sie sind vielmehr in Wandnischen eingepaßt, ihre Buchrücken sind Teil eines dekorativen Konzepts. Es gibt in den süddeutschen und österreichischen Klosterbibliotheken allenfalls Tische oder wenige Stehpulte, um Folianten auszulegen oder ein Nachschlagewerk zu konsultieren wie in Kremsmünster.¹¹ Eine Ausnahme ist der Arbeitstisch in Lilienfeld¹², der immerhin sechs Plätze hat. Unsere Bibliothek besaß, soweit noch bekannt, als Ausstattung einen großen Kartentisch sowie Erd- und Himmelglobus, die heute im Augustinermuseum in Freiburg aufbewahrt werden.

Die Klosterbibliotheken in Süddeutschland und Österreich sind vornehmlich Versammlungs-, und Empfangs- und Festräume, keine Arbeitsräume. Man empfing hier (Wien) Herrscher und Ehrengäste¹³, was in besonderer Weise auch für St. Peter

⁸ Schürmeyer Abb. 3; Baur-Heinhold Abb. 46

⁹ Schürmeyer Abb. 5

¹⁰ Baur-Heinhold Abb. 54, 72

¹¹ Adriani Abb. 1; Baur-Heinhold Abb. 268

¹² Adriani Abb. 3; Baur-Heinhold Abb. 272

¹³ Schürmeyer Abb. 24; Baur-Heinhold Abb. 197



Abb. 4: Sankt Peter, Bibliothek nach Süden

galt. Ohnehin sind sie nur im Sommer benutzbar. Keine von ihnen kann geheizt werden.

Schließen wir hier, ehe wir uns der Baugeschichte und Ausstattung des Raumes zuwenden, einige kurze Bemerkungen zu seiner typengeschichtlichen Einordnung an. Seit Gert Adriani unterscheiden wir bei den Barockbibliotheken vier Raumtypen:¹⁴ die Raum-Enfilade wie in Kremsmünster¹⁵, den Korridor-Typ wie im Kloster Strahov in Prag¹⁶, als reichsten Typ den Kuppel-Saal wie in der Wiener Hofbibliothek¹⁷ und als verbreitetsten Typ den Saal ohne oder mit auf Konsolen oder Freistützen lastenden Emporen. Die Bibliothek von St. Peter gehört zu dieser letzten Gruppe. Ihr gehen die Bibliotheken von Melk (1732)¹⁸, Seitenstetten (um 1741)¹⁹ oder St. Florian (1748)²⁰ voraus. In Melk finden wir einen großen Saal mit gleichmäßiger Beleuchtung von zwei Seiten und mit Türen auf den Schmalseiten. Die Galerie verläuft eng vor der Wand des weiträumig hellen Saales.

Ein Muldengewölbe mit kleinen Stichkappen überspannt auch den Bibliothekensaal von Seitenstetten. Unterschiedlich ist die Beleuchtung. An der Längswand läuft (wie in St. Peter) ein Korridor entlang, von dem zwei Türen, aber keine Fenster in den Büchersaal gehen.

Ebenfalls wegen eines Korridors nur einseitig belichtet ist der 1748 vollendete Saal von St. Florian. Hier öffnet sich eine Doppeltür durch eine riesige Bücherwand in einen hohen Raum.

Der Vergleich mit den wenigen Beispielen macht deutlich, daß die Bibliothek von St. Peter keine einheitliche Schöpfung ist. Die Räume von Melk, Seitenstetten und St. Florian, die der Vorarlberger Thumb gekannt haben könnte, haben Muldengewölbe

¹⁴ Adriani 13 ff. ¹⁵ Adriani Abb. 1 ¹⁶ Adriani Abb. 2 ¹⁷ Adriani Abb. 17 ¹⁸ Adriani Abb. 7
¹⁹ Adriani Abb. 8 ²⁰ Adriani Abb. 10

mit kleinen Stichkappen. Die Besonderheiten von St. Peter erklären sich, wenn man annimmt, daß der heutige Zustand in verschiedenen Vorgängen zustande gekommen ist. Tatsächlich ist das Gebäude älter als seine stukkierete und freskierte Dekoration. Dem Riß für die Bibliothek hatte der Konvent im August 1737 zugestimmt. Der daraufhin begonnene Bau wurde jedoch mit dem Tode Abt Ulrich Bürgis 1739 aufgrund verschiedener Schwierigkeiten bis 1749 unterbrochen. Erst Abt Philipp Jacob Steyrer nahm unmittelbar nach seiner Inthronisation im Dezember 1749 die Fertigstellung des Rohbaus, der ohne Gewölbe stand, in Angriff.²¹ Es muß zunächst ein schlichter Rechtecksaal mit Wandpfeilern geplant gewesen sein, ein Raum, den Peter Thumb nicht allzu phantasievoll in direkter Anlehnung an seine Klosterkirche entworfen hatte. Er hatte das System seiner Vorarlberger Wandpfeilerkirche auf einen Kastenraum übertragen und statt der gurtgegliederten Tonne des Langhauses ein Muldengewölbe vorgesehen. Die beim ersten Projekt Thumbs vorgesehenen Galerien sollten rechtwinklig, wie unsere Rekonstruktionszeichnung zeigt, zwischen die Pfeiler gespannt und in scharfen Knicken um die Pfeilerstirnen herumgeführt werden. Steyrer ließ bis Mitte 1750 das Gewölbe schließen und die Decke für Maler und Stukkateure vorbereiten, wie es das Kapitelsprotokoll berichtet. Der Raum erhielt nach einem neuen Entwurf Thumbs nicht mehr das ehemals vorgesehene Muldengewölbe, sondern ein moderneres Spiegelgewölbe, das wie eine Ovalekuppel auf das Raumrechteck gesetzt wurde. So mußte ein unüberbrückter Gegensatz zwischen Raumform und oberem Abschluß entstehen. Ein Wölbungssoval verlangt einen bewegten Grundriß. Bewegung sollte dem Aufriß durch die Kurvung der Wandregale und durch die schwingende Galerie gegeben werden. Deswegen trat an die Stelle der

²¹ Vgl.: Ludwig Schneyer, Die Baugeschichte des Klosters Sankt Peter auf dem Schwarzwald, Diss. Freiburg 1923, 19 ff.; Gubler, Thumb 1972; Gubler, in: Festschrift 1977, 40–42

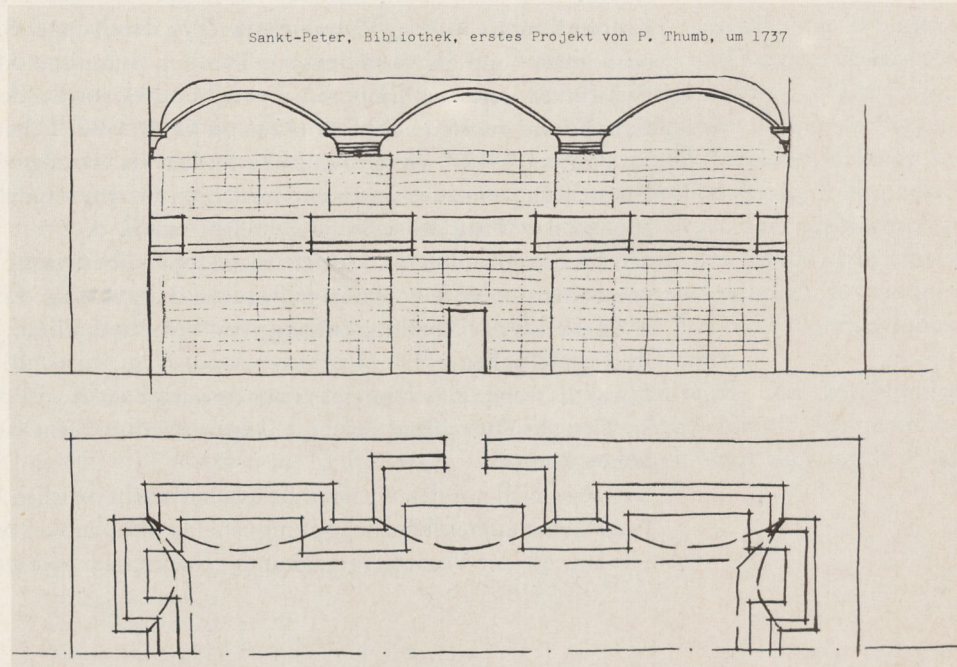




Abb. 6: Sankt Peter, Deckengemälde

auf der Rekonstruktionszeichnung gezeigten geraden, die Eckigkeit des Raumkörpers unterstreichenden Galerie eine den Raum in vorderster Schicht in Bewegung setzende Zone.

Peter Thumb gilt als Erbauer und Vollender des Raumes. Er war ein guter Baumeister, kein genialer Raumgestalter. Inwieweit vielleicht Christian Wenzinger, der ja als Rokokodekorateur mit seinen Modellen für die Galeriestatuen an der Gestaltung und Ausstattung des Raumes beteiligt war, auch in dessen gesamte neue Konzeption zumindest beratend eingriff, kann vorläufig nicht geklärt werden. Thumb hatte unmittelbar vor dem Weiterbau in St. Peter in der Wallfahrtskirche Birnau die starre Raumkonstruktion der Vorarlberger – sicher unter bayrischem Einfluß – enthärtet. Durch das Einziehen einer flachen Galerie verlieh er deren Innenraum eine gewisse Flüssigkeit, ohne daß er jedoch zu einer Ausrundung des Raumkörpers in Richtung auf einen echten Zentralraum kam. Die Erfahrungen mit der Birnau mag er beim zweiten Dekorationsentwurf für die Bibliothek ausgewertet haben.

Nach der Fertigstellung des Raumes wurden zwei für das Raumbild wichtige Veränderungen vorgenommen. Unmittelbar nach dem Brand der Abteikirche von St. Blasien (1768) ließ Abt Steyrer die Fenster der Ostseite zumauern und mit Scheinfenstern bemalen.²² Eine kürzlich vorgenommene Untersuchung des Dachraumes zeigte, daß auch die Vierpaßfelder auf der Galerie ursprünglich offen waren, daß die Bibliothek also zweiseitig und mehrzonig Licht erhielt. Ob diese Fenster auch noch unter Steyrer geschlossen wurden, ist unklar. Vielleicht wurden sie erst im 19. Jahrhundert zugemauert, als man – möglicherweise nach einem Wassereintrich, für den es noch andere Indizien gibt – den Dachstuhl der Ostseite veränderte. Auch die Fen-

²² Franz Kern, Philipp Jakob Steyrer, 1749–1795 Abt des Benediktinerklosters St. Peter im Schwarzwald, Diss. theol. Freiburg 1957

ster der dritten Zone scheinen erst zu einem späteren Zeitpunkt wieder geschlossen worden zu sein.

Wenden wir uns nun dem Programm zu, das nach den bisherigen Feststellungen erst nach 1749, dem Amtsantritt Abt Steyrers, zur Ausführung gekommen sein kann. Die wichtigsten Daten vorweg: Das große Deckenfresko und die sechs Bildnisse in den Zwickeln darunter waren im Oktober 1751 von dem Allgäuer Benedikt Gambs vollendet. Den Rokokostuck schuf der Wessobrunner Johann Georg Gigl. Die Holzfiguren der Galerie schnitzte 1752/53 Matthias Faller nach Modellen von Christian Wenzinger. Und ebenfalls 1752/53 malte Franz Ludwig Herrmann die 16 Fresken auf der Unterseite der Galerie und die zehn Ölbilder über den Bücherregalen der Emporenzone.²³ Das Deckengemälde ist nicht auf den auf der Ostseite Eintretenden, sondern auf die Fensterseite ausgerichtet. Man muß also die Fenster im Rücken haben, um die Breitkomposition überschauen zu können. Möglicherweise wurde die dritte Beleuchtungszone nicht nur wegen Brandgefahr, sondern auch wegen einer besseren Ausleuchtung des Deckenbildes geschlossen.²⁴

Halten wir uns im folgenden an Adolf Feulner, nach dem in der barocken Freskomalerei »der Inhalt der Fresken alles galt, erst in zweiter Linie kam die künstlerische Form.«²⁵ Vernachlässigen wir also Formen und Farben und versuchen, das Gegenständliche zu beschreiben und das Programm zu entschlüsseln.

Das Thema der Deckenbilder wird in der Geschichte der Äbte wie folgt beschrieben: »Sie (die Malerei) stellet den Vater der Lichter dar und den Heiligen Geist, wie sie den Verfassern des Alten und Neuen Testamentes wie auch den hl. Vätern der Kirche ihre Bücher eingeben.«²⁶ Das klingt als Thema eindeutig, wir werden aber schnell sehen, daß die Schwierigkeiten schon an der Decke beginnen. So wird zuoberst nicht nur Gottvater (der »Vater der Lichter«) als bärtiger alter Mann und der Hl. Geist als Taube dargestellt, es erscheint auch ein Lamm mit einer Kreuzesfahne auf einem geöffneten Buch mit sieben Siegeln, das auf einer Weltkugel liegt. Offenbar kann man die drei Figuren nicht als eine beliebige Abbildung der Hl. Dreifaltigkeit verstehen. Die Darstellung lädt zur Spekulation geradezu ein. Das geöffnete Buch scheint das Buch der Apokalypse zu sein: Ist etwa eine bestimmte Stelle der Apokalypse illustriert, vielleicht jene halbstündige Stille, die im Himmel nach der Öffnung des siebten Siegels eintrat? Das Lamm ist aber kein Abbild des in der Apokalypse beschriebenen Lammes; ihm fehlen die sieben Augen und die sieben Hörner, die alle wortgetreuen Illustrationen zeigen. Das Lamm ist ein siegreiches (Kreuzfahne) Opferlamm, es ist Symbol Christi – und damit Teil einer Trinitätsdarstellung, bei der die Rolle des Gottessohnes auffallend betont wird. Da wir uns in der Barockzeit in einer Epoche befinden, die zwar komplexe, aber eindeutige Bildaussagen liebte, muß es für das Buch eine Erklärung geben, die in bezug auf das Gesamtthema überzeugt. Der entscheidende Hinweis findet sich im wichtigsten Handbuch, das Künstlern und Programmmentwerfern des 17. und 18. Jahrhunderts zur Verfügung stand, in Cesare Ripas *ICONOLOGIA*.²⁷ In der Ausgabe von 1618 beschreibt Ripa die *SAPIENZA*

²³ Hermann Ginter, *Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock*, Augsburg 1930, 103/104; H. Brommer, *Künstler und Kunsthandwerker im sanktpetrinischen Kirchen- und Klosterneubau des 18. Jh.*, in: *Festschrift 1977*, 50–93, 80 f.

²⁴ Die Frage des Lichteinfalls im Kuppelbereich, die damit verbundene Entmaterialisierung und Aufhebung der Raumgrenze spielten im Barock eine vielleicht noch nicht genügend beachtete Rolle.

²⁵ Adolf Feulner, *Süddeutsche Freskomalerei*, in: *Münchner Jahrbuch für bildende Kunst* 10 (1916/18) 77

²⁶ Kern, *Steyrer* 1957, 49

²⁷ Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1618, 458. Die erste illustrierte Ripa-Ausgabe von 1603 enthält diese Illustration noch nicht.

DIVINA als eine weibliche Figur, die in der Rechten einen »scudo rotondo con lo Spirito Santo« und in der Linken das »libro della Sapienza, dal quale pendano sette segnacoli con l'Agnello Pasquale sopra il libro« hält.

Steyrer übernahm nicht – wie die Entwerfer einer der Bibliothekskuppeln von Zwettl²⁸ – die vollständige Ripa-Personifikation der Sapienza Divina. Er konnte sie nicht übernehmen, da er die Vorstellung der Dreifaltigkeit erkennbar halten wollte. Er mußte sie auch gar nicht übernehmen, da das Lammbuch als Attribut der Göttlichen Weisheit oder Wahren Gotteserkenntnis genau dasselbe bedeutet wie die vollständige Allegorie. Das Buch der »Wahren Gotteserkenntnis«, dessen Inhalt die Welt und ihr Schicksal betrifft, erscheint in St. Peter geöffnet, damit diese auf die darunter sitzenden Gestalten übergehen kann.

Zwischen der Quelle der Eingebungen und der Inspirierten kniet Maria. MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM verkündet die Schriftrolle, die der Putto neben ihr hält. Maria ist also nicht als Fürbitterin gemeint, was man wegen ihrer Handhaltung vielleicht glauben möchte. MAGNIFICAT .. ET EXULTAVIT SPIRITUS MEUS IN DEO SALUTARI MEO sind die Worte, die Maria nach Luk 1, 46 bei der Heimsuchung spricht. Sie entsprechen den Worten der Anna des Alten Testaments, die nach 1 Sam 2, 1 bekennt: EXULTAVIT COR MEUM IN DOMINO, ET EXALTATUM EST CORNU MEUM IN DEO MEO.

Maria hat ihren himmlischen Ehrenplatz für die Demut erhalten, mit der sie als Magd die Mutterschaft Christi annahm. Sie ist das wichtigste Werkzeug des im Buch der »Göttlichen Weisheit« über ihr enthaltenen Ratschlusses der Erlösung – und sie ist das wichtigste Bindeglied (mediatrix) zwischen dem Neuen und dem Alten Bund, deren Vertreter unter ihr noch durch einen Felspalt getrennt erscheinen.

Man würde nun als göttlich inspirierte Repräsentanten des Alten Bundes am ehesten die sogenannten Schriftpropheten – man unterscheidet nach dem Umfang ihrer Schriften die 4 großen und die 12 kleinen Propheten – erwarten. Es sind aber nur 13 Figuren erkennbar, unter ihnen sogar eine Frau. Und der Anführer der sitzenden, mit Buch und Feder als Autoren dargestellten, in weite Gewänder gehüllten Gestalten ist Moses, also keiner der Schriftpropheten, sondern der allgemein unter die Propheten gezählte Gesetzgeber und Religionsstifter des jüdischen Volkes, nach dem die ersten 5 Bücher des Alten Testaments benannt sind. Ihn kennzeichnen die Strahlen der Erleuchtung, die von seiner Stirn ausgehen – und die Gesetzestafeln, mit denen sich ein Putto plagt.

Rechts neben Moses sitzt in blau-rottem Gewand wohl Habakuk. Der Topf auf dem Stein an seiner Seite dürfte der sein, den der kleine Prophet mit Speise zu Daniel (Daniel 14, 33) brachte. Über Habakuk thront Jesaja. Er ist über den Seraph zu identifizieren, der in einer Zange jene glühenden Kohlenstücke vom Altar hält, mit dem nach Jes 6, 5-7 die Zunge des Propheten gereinigt wurde.

Zu erkennen meint man schließlich David, der als einziger – ähnlich wie in Wiblingen – kniet. Er gilt als Dichter und Prophet. Er erschiene dann nicht ohne Grund unter dem geöffneten Zelt mit der Bundeslade, den Schaubrotten, dem siebenarmigen Leuchter, den Sinnbildern des Alten Bundes, die er von Juda nach Israel brachte. Rätselhaft ist aber die gekrönte Frau, die zwischen dem vermeintlichen David und dem Zelt sitzt. Sie hat ein Buch, aber keine Feder. Sicher ist es nicht Michal, die Frau Davids, oder Bathseba, die Mutter Salomos. Ist es Sophia, die Verfasserin des Buches der Weisheit? Aber sie hat ja keine Schreibfeder! Ist dann die SOPHIA gemeint, die

mit der PROPHETIA auf einer Psalterillustration des 13. Jahrhunderts²⁹ David flankiert? Ist es die Königin von Saba?

Die Königin von Saba lenkt den Blick auf den wohl tatsächlich gemeinten König. Es ist Salomo, der u. a. als Verfasser der Bücher Sprüche, Prediger, des Hohen Liedes angesehen wird. In 1 Sam 3,5-15 wird ein Traum Salomos geschildert, in dem ihm Gott Reichtum, Weisheit und ein langes Leben verspricht. Govert Flinck³⁰ hat 1658 (Amsterdam, ehemals Stadthaus) dieses Thema mit einem knienden David dargestellt, dem die Personifikation der »Göttlichen Weisheit« die versprochenen Gaben bringt. Weist die »Göttliche Weisheit« hier in St. Peter den aufblickenden Salomo auf ihren Ursprung hin? Wenn diese Vermutung stimmt, dann wäre mit der Inspiration Salomos ein Thema aus der Zeit illustriert, in der nach 1 Sam 3,1 »des Herren Wort etwas Seltenes war, in der Gesichte nicht verbreitet waren«!

Die restlichen Empfänger göttlicher Offenbarungen sind nicht zu identifizieren. Ihnen fehlen Attribute.

Weniger schwierig ist die Benennung der inspirierten Autoren des Neuen Bundes. Unter dem Sinnbild des Kreuzes, das einen Zentralbau als Sinnbild der Kirche (Matth 16,18) krönt, haben sich acht feder- und buchhaltende Männer versammelt. Die ersten vier sind über ihre Attribute leicht zu benennen. Es sind die vier Evangelisten: Markus mit dem Löwen, Johannes mit dem Adler, Matthäus mit dem Engel, Lukas mit dem Stier. Es folgen zwei Apostel, die als Briefautoren bekannt sind. Von Paulus mit dem Schwert kennen wir 14, von Petrus mit den Schlüsseln 2 Briefe. Nur je einen Brief schrieben die 2 übriggebliebenen Männer, die ja ebenfalls Schriftsteller sein müssen: es sind die Brüder Jakobus d. Ä. und Judas Thaddäus. Das Deckenprogramm spielt nicht auf die Überwindung des Alten durch den Neuen Bund an. Es werden vielmehr die engen Beziehungen der beiden Bünde verdeutlicht. Ihre Vertreter erscheinen nebeneinander, nicht übereinander wie in Reichenau (Niederzell), Bamberg oder Chartres.³¹ Gezeigt wird, daß die Verfasser der Zeit »sub lege«, also der Geschichtsbücher (Moses), der prophetischen Bücher (Jesaja, Habakuk) und der Lehrbücher (Salomo) von derselben Kraft ihre Offenbarungen, Eingebungen, Botschaften, Auditionen und Visionen empfangen, von der auch die Evangelisten und Apostel der Zeit »sub gratia« inspiriert wurden. Dabei dürfen wir für den Programmmentwerfer von St. Peter die Definition des Begriffs der Inspiration voraussetzen, den das Tridentinum zum Dogma erklärt hat. Nach Karl Rahner »besteht die Inspiration ... darin, daß Gott den menschlichen Verfasser übernatürlich erleuchtet in der Erfassung des Inhaltes und des wesentlichen Planes seiner Schrift, ihn willentlich zum Schreiben alles dessen und bloß dessen bewegt, was Gott selbst geschrieben haben will, und ihm drittens beisteht dazuhin, daß das gedanklich erfaßte und willentlich gewollte Werk auch dementsprechend vollbracht wird«³². Den alttestamentarischen Schriftstellern und ihren Nachfolgern wurden ihre Texte nicht diktiert. Alkuins Auffassung des »dictante Deo« galt nicht mehr. Die Texte wurden ihren irdischen Verfassern eingegeben. Als Erleuchtete wiesen sie im Alten Testament auf den kommenden Erlöser hin, schilderten sie im Neuen Testament den Vollzug des Ratschlusses der Erlösung im irdischen Wirken Christi.

²⁹ David Talbot Rice, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, Abb. 177

³⁰ Hans Schneider, F. Bol als Monumentalmaler im Amsterdamer Stadthaus, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 47 (1926) 73 ff., Abb. 9

³¹ Emile Mâle, *Notre-Dame de Chartres*, Paris 1948, Abb. 124; Wilhelm Pinder, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 1938, Abb. 20/21; Ingeborg Schroth, *Reichenau*, Lindau – Konstanz 1956, Abb. S. 57

³² Karl Rahner, *Über die Schriftinspiration*, Freiburg – Basel – Wien 1958, 19/20

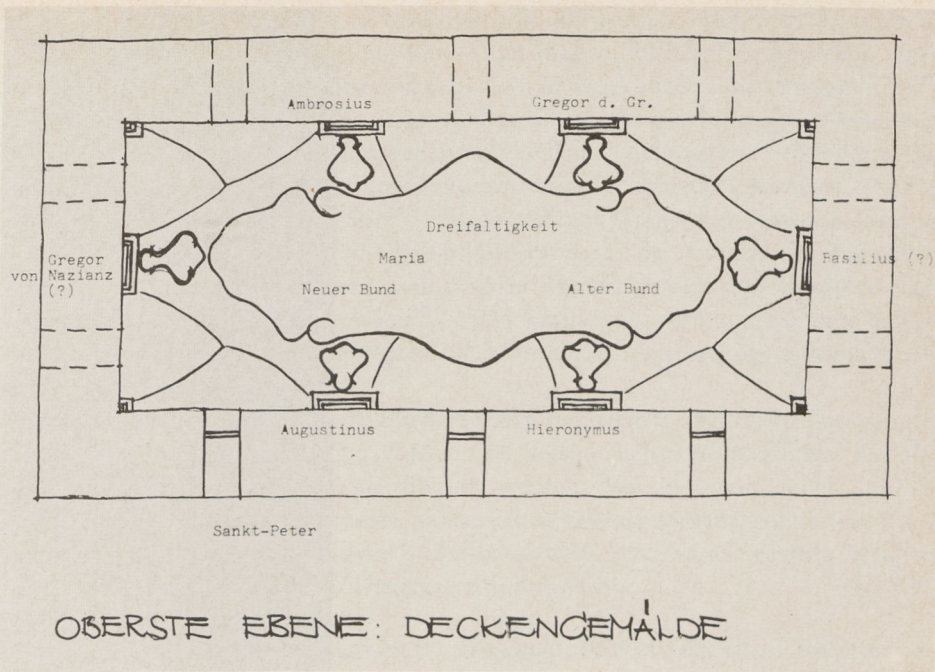


Abb. 7: Sankt Peter, Themen des Deckenbildes und der Zwickel

Damit werden die Anachronismen des Ortes und der Zeit aufgehoben, die das Bild prägen. Die Propheten dürften nicht unter dem Bilde der Dreifaltigkeit und nicht als Lebende neben den Aposteln und Evangelisten dargestellt sein. Das Bild ist kein Historienbild, sondern eine Illustration der Überzeugung, daß die Vertreter des Judentums und die Vertreter des Christentums in gleiche Weise nur unter dem Einfluß der göttlichen Weisheit fruchtbar werden konnten.

Das Bild schildert – um es anders auszudrücken – die Entstehung einer Wissenschaft, nämlich der »Lehre von Gott«. Es schildert den Beginn der Theologie, die mit dem in der Geschichte sich offenbarenden Gott beginnt. Entspringen die Offenbarungen der alttestamentarischen Gestalten dem den Propheten eigenen unmittelbaren Gottesumgang, der ihnen auf übernatürliche Weise zu Erkenntnissen verhilft, der ihnen transzendente Weisheiten enthüllt, so ist für Evangelisten und Apostel Christus selbst als lebender und sich opfernder Gottessohn die letzte und abschließende Offenbarung. So wird verständlich, daß das Opferlamm als Gegenstand der Offenbarung über dem Buch der göttlichen Weisheit nicht nur im Deckenbild von St. Peter erscheint, sondern bevorzugtes Attribut einer allegorischen Darstellung der Theologie (Melk, Brünn)³³ ist.

Formales Vorbild für die sitzenden Vertreter des Alten und Neuen Testaments waren schließlich Bilder von Evangelisten, die durch eine Taube oder ihr Symbol inspiriert werden. Solche Bilder treten als Autorenbilder in zahllosen mittelalterlichen Handschriften (z. B. Perikopenbuch Heinrichs II.)³⁴ auf. Ihre Tradition läßt sich bis zu den barocken Freskozwickeln von Weil und Obermeitingen³⁵ nachzeichnen.

³³ Baur-Heinhold Abb. 283, 348

³⁴ Vgl. Werner Weisbach, Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 16 (1939) 101 ff.

³⁵ Hermann Bauer/Bernhard Rupprecht, *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Band I, München 1976, 279, 176



Abb. 8:
Sankt Peter,
östlicher Kirchenlehrer

In St. Peter wird in den sechs Zwickeln unter dem Deckenbild und auf den 10 Ölbildern über den Regalen der Empore der Gedanke der Inspiration durch göttliche Weisheit weiterverfolgt. Auf Propheten und Evangelisten folgen die den ersten christlichen Jahrhunderten angehörenden Kirchenväter, das sind vom Papst oder einem Konzil anerkannte, meist heiliggesprochene Theologen. Unter den sechs Gewährsleuten der richtigen Lehre lassen sich die vier westlichen Kirchenväter an ihren Attributen leicht erkennen. Wir sehen Gregor d. Gr. (um 540-604) mit dreikroniger Tiara und dem Kreuzstab mit drei Balken. Es folgt der Übersetzer Hieronymus (um 340/47-420) mit Löwe und Kruzifix, der wegen seiner Askese und seiner Gelehrtheit als Vorbild des echten Wissenschaftlers, als Patron der Universität galt. Den als Autor ungemein fruchtbaren Augustinus (354-430) erkennen wir am flammenden Herzen, dem Symbol göttlicher Liebe, das ihm nach den Confessiones und dem Bericht der Legenda Aurea beigegeben wurde. Schließlich ist zu Ambrosius (um 340-397) ein Bienenkorb, das Symbol der Beredsamkeit, seiner »süßen Auslegung der Schrift« (Legenda Aurea, 290), gestellt. Hingewiesen sei hier darauf, daß die Bezeichnung »Vater des Lichtes« wohl aus der Ambrosius-Vita der Legenda Aurea (290) stammt, wo der Name Ambrosius u. a. so erklärt wird: (er) »kommt von ambor, das ist Vater des Lichtes; und sior, das ist klein: denn er war ein Vater in der Erzeugung vieler geistlicher Kinder, ein Licht in der Auslegung der heiligen Schrift, klein in demütigem Wandel«.

Als Garanten der wahren Lehre begegnen uns diese Kirchenväter an Kanzeln in Freiberg³⁶ und Wien³⁷, am Kirchenväter-Altar Michael Pachters³⁸ in München, aber auch wie in St. Peter in Gewölbezwickeln etwa in Denklingen und Schlagenhofen³⁹ oder in den Bibliotheken von Wiblingen und St. Gallen. Nicht eindeutig zu benennen sind die Kirchenväter auf der nördlichen und südlichen Schmalseite der Bibliothek. Beide sind Bischöfe, beide tragen ein Omophorion mit griechischen Kreuzen. Es sind also zwei der östlichen Kirchenväter. In Frage kommen Gregor von Nazianz, Gregor von Nyssa, Basilius, Johannes Chrysostomos u. a. Da die östlichen Kirchenväter keine eindeutigen Attribute haben, sind sie in Handschriften, auf Mosaiken und Reliefs nur an der Beischrift kenntlich⁴⁰, so daß wir hier nur vermuten können, daß es sich um Basilius und Gregor von Nazianz handelt, die als Verfasser der ostkirchlichen Mönchsregel galten.

Auf die Kirchväter folgen über den Bücherregalen 10 Gelehrte, die wie ihre Vorgänger unter dem Einfluß der göttlichen Weisheit schrieben, dichteten, predigten. Bis auf drei konnten sie bisher nicht identifiziert werden. Sie sind wohl nicht nur als Illustrationen verschiedener Aspekte klösterlichen Lebens gedacht, sondern es muß sich in der Mehrzahl um benennbare Bildnisse handeln. Schauen wir sie kurz an (über dem Eingang beginnend und im Uhrzeigersinn folgend):

1. ein seliger Bischof der Ostkirche (?), mit einem Knaben, der einen Vogel an der Leine hält;
2. ein Gelehrter, lesend in einer Bibliothek;
3. ein seliger Astronom oder Geograph mit einem Globus;
4. ein heiliger Bischof, eventuell ein Missionsbischof;
5. ein seliger Kardinal mit Kreuz und Totenkopf (möglicherweise Petrus Damiani);
6. ein heiliger Papst – zweifellos Gregor d. Gr. – im Buch liest man BIOS TOU HAGIOU PATEROS BENEDIKTOU;
7. ein Kardinal mit Glöckchen und Tintenfässern;
8. ein mönchischer Uhrmacher mit 2 Biretten;
9. der heilige Benedikt mit den Anfangszeilen der Regula: AUSCULTA O FILI PRAECEPTA MAGISTRI;
10. ein unterrichtender Abt.

Die Benennung macht größere Schwierigkeiten. Nicht nur weil eine Porträtserie von Benediktinergelehrten fehlt, es fehlen auch Vitensammlungen. Ein Benediktinerstammbaum aus Kremsmünster⁴¹ von 1721 kann zeigen, daß auch die Suche nach den Heiligen und Seligen, die gleichzeitig gelehrt waren, wegen der riesigen Zahl ihre Schwierigkeiten hat. Die Aufnahme gelehrter Mitglieder des eigenen Ordens in ein Bibliotheksprogramm ist nicht einmalig. Wir verweisen nur auf die Minoriten in Brünn oder die Prämonstratenser in Schussenried⁴². Doch muß es sich bei dieser Reihe

³⁶ Walter Hentschel, Hans Witten, der Meister H.W., Leipzig 1938, Abb. 50-57

³⁷ Karl Oettinger, Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951, Abb. 60 ff.

³⁸ Eberhard Hempel, Das Werk Michael Pachters, ³Wien 1940, Abb. 73 f.

³⁹ Bauer/Rupprecht, Corpus 1976, 33, 343

⁴⁰ Hugo Buchthal, Some notes on byzantine hagiographical portraiture, in: Gazette des Beaux-Arts 6^e pér., 62 (1963) 81 ff., Abb. 4, 9

⁴¹ Katalog: 1500 Jahre St. Benedikt. Patron Europas, Salzburg 1980, Abb. 15

⁴² Baur-Heinhold Abb. 342; Alfons Kasper, Der Schussenrieder Bibliothekssaal und seine Schätze, Erolsheim 1954, 31 ff.



Abb. 9: Sankt Peter, Benedikt mit Ordensregel

in St. Peter nicht nur um Mitglieder des Benediktinerordens handeln. Ebenso gut kann es sich um eine Reihe von Kirchenlehrern handeln, die – sehr weit gefaßt – dem Mittelalter zuzuordnen wären. Hierfür hätte Steyrer eine unmittelbare Vorlage in der Bibliothek von Wiblingen gehabt, die ab 1744 ausgemalt worden war, genau also in der Zeit (ab 1744) in der Steyrer Klostercellerar geworden war und als solcher sicher mehrfach zur Verwaltung der württembergischen Güter nach Bissingen und Weilheim gekommen war – nur wenige Kilometer von der baufreudigen Benediktinerabtei Wiblingen entfernt. In Wiblingen finden sich unter der Galerie zwischen den vier abendländischen Kirchenvätern in Grisaille gemalt acht nur mit Ehrentiteln bezeichnete Kirchenlehrer (in Klammern jeweils die wahrscheinlichste Identifizierung)⁴³: Magister Sententiarum (eventuell Petrus Lombardus), Doctor subtilis (Duns Scotus), Doctor Eximius (eventuell Johannes Erfordensis oder Hugo David), Coctor Angelicus (Thomas), Doctor Seraphicus (Bonaventura), Pater Juris (Gregor d. Gr.), Doctor Venerabilis (Ockham), Doctor Universalis (Albertus Magnus). Steyrer konnte diese Idee der Kirchenlehrer aufgegriffen, sie jedoch dann ins Sanktpetrische übersetzt haben, indem er sie zum einen im Sinne seines chronologischen Programms von oben nach unten unterhalb der Kirchenväter, was bedeutete zeitlich später, plazierte, und indem er zum anderen auf in St. Peter besonders beheimatete Wissenschaften wie Geographie oder Physik (Uhrmacher), aber auch auf die Umsetzung der Wissenschaft im Unterricht (St. Peter hatte eine Hochschule und eine Lateinschule) hinweisen wollte. Möglicherweise wollte Steyrer dieser Reihe

⁴³ Zu der Zuschreibung derartiger Ehrentitel vgl. Franz Ehrle, Die Ehrentitel der scholastischen Lehrer des Mittelalters, Sitz. ber. bayr. Akad. d. Wiss., München 1919, 9. Abhdlg.; Fr. Pelster, Die Ehrentitel der scholastischen Lehrer des Mittelalters, in: Theologische Quartalschrift 103 (1922) 37–56; Paul Lehmann, Mittelalterliche Beinamen und Ehrentitel, in: Historisches Jahrbuch 49 (1929) 215 ff.

somit 3 Funktionen geben: zum ersten die Kirchenlehrer als Behüter der wahren Theologie, wie sie sich z. B. in Schussenried achtmal in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Häresien finden; zum zweiten die Kirchenlehrer als Ausdruck einer bestimmten Zeit in der chronologischen Ausbreitung der Wissenschaft und Weisheit; zum dritten könnten sie verdeckt aber auch Hinweise auf bestimmte Probleme St. Peters im 18. Jahrhundert enthalten, auf Wissenschaften, die sich aus guter Tradition heraus auch den Fragen der Gegenwart nicht verschlossen und nur so die Auseinandersetzung mit den säkularen Wissenschaften glauben bestehen zu können. Man darf gerade bei diesem Programm die externe Funktion, die Demonstration nach außen (in verschiedene Richtungen) nicht unterschätzen.

Die mit alabasterfarbenem Stuck überzogenen Holzfiguren der Galerie sind 1923 von Gustav Münzel⁴⁴ kurz behandelt worden. Von den ursprünglich 12 Figuren sind sechs schon seit langer Zeit verschwunden. Von den erhaltenen sechs stehen nur ASCESIS, MEDICINA, POESIS und HISTORIA an ihren angestammten Plätzen. Die MUSICA wurde aus Symmetriegründen auf den Sockel der *JUS CIVILE*, die PHILOSOPHIA auf den der RHETORICA versetzt. Die erhaltenen weiblichen Personifikationen wären auch ohne die Schriftkartuschen zu ihren Füßen leicht zu identifizieren. Ihre Attribute, ihre Kleidung, ihre Haltung, ihre Gestik und Mimik sind sprechend genug.

Die ASCESIS ist eine geflügelte Gestalt, die in der Rechten ein Buch hält. Ihr linker Arm ist ausgestreckt, die Hand halb geschlossen: daß ein Attribut fehlt, hat schon Münzel vermutet. Der rechte Fuß stößt eine Kugel, die Welt, zurück. THEOLOGIA und *JUS CIVILE* fehlen, ebenso das kanonische Recht. Die PHILOSOPHIA steht aufgerichtet auf beiden Beinen, ihr Kopf ist leicht zur Seite gewandt. In der rechten Hand hat sie die Schlüssel, die die Geheimnisse des Himmels und der Erde aufschließen, in der linken einen Pfeil, das Zeichen des zielsicher und scharf treffend dahinschießenden Gedankens. Die MEDICINA trägt den Stab und den Hahn des Äskulap, zu ihren Füßen steht ein Heilkräuterkorb. MATHESIS und GRAMMATICA fehlen. Die POESIS scheint in die Leier auf ihren Knien greifen zu wollen. An ihrer Hüfte hängt eine Maske als Zeichen der dramatischen Kunst. Ihr Schwan ist das Symbol des dichterischen Gesanges. Die MUSICA spielt Harfe, sie hat den rechten Fuß auf einen Bücherstoß gesetzt, greift mit der Linken in die Saiten. Die HISTORIA schließlich ist eine ernste Frau mit einem Kegelhut. Sie denkt nach über einem Buch, das sie auf das rechte, auf ein Gebäckstück gesetzte Bein stützt, die rechte Hand hielt früher eine Feder.

Uns fehlt der Raum, auf die Vorbilder dieser Reihe einzugehen. Mit Hilfe von Vergleichsbeispielen aus anderen Bibliotheken, etwa der ASKESE aus Wiblingen⁴⁵, läßt sich nicht nur das verlorene Attribut unserer ASCESIS rekonstruieren. Es läßt sich auch ein Steckbrief der verschwundenen Figuren verfassen. Doch gibt es in keiner anderen Bibliothek eine Parallele zu der in St. Peter getroffenen Auswahl, während sich einzelne der hier versammelten Wissenschaften in anderen Bibliotheken innerhalb anderer Zyklen wieder finden. Münzel hat versucht, die Figuren im Anschluß an die Darstellungen des Triviums und des Quadriviums als »sinnbildliche Verkörperungen der Wissenschaften und Künste, die zu dem Klosterleben in einer besonderen Beziehung standen«⁴⁶, zu interpretieren. Er hat dabei vergessen, wo sie

⁴⁴ Die Bibliotheksfiguren Christian Wenzingers im Kloster St. Peter, in: *Schauinsland* 47/50 (1923) 70–75

⁴⁵ Baur-Heinhold Abb. 226

⁴⁶ Münzel 1923, 70

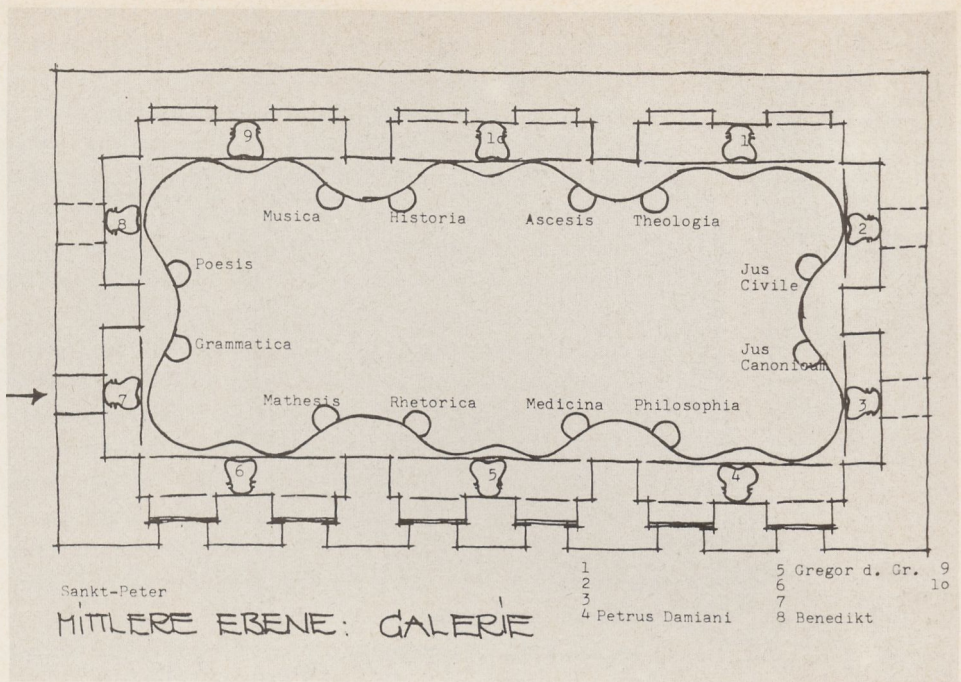


Abb. 10: Sankt Peter, Ordensgelehrte und Personifikationen

stehen. Man kann die Damen nicht als eine teils erweiterte, teils verkürzte Folge von Artes Liberales betrachten. Sie sind vielmehr Personifikationen der Wissenschaften, deren Werke in einer Klosterbibliothek gesammelt wurden. Und sie bezeichnen, was man ebenfalls übersehen hat, durch ihren Aufstellungsplatz und ihre Namensschilder die Abteilung, in die die Bücher der Sammlung zugeordnet waren. Sie ersetzen die Schilder Theologi, Juridici, Medici, Literales, Historici, Philosophi, die man häufig am Kopf der Regale als Orientierungshilfen findet. Die ASCESIS ist, um bei diesem Beispiel zu bleiben, vorrangig nicht als Tugend der Askese wie in Wiblingen gemeint, sondern als Personifikation der Aszetik, der Lehre von der Askese als einer theologischen Disziplin.

Während der Ausführung der Galeriestatuen hat Abt Steyrer am 30. Juli 1752 den Konstanzer Hofmaler Franz Ludwig Herrmann für die 10 bereits genannten Gelehrtenbildnisse über den Bücherborden und für 16 stückgerahmte Bildfelder an der Galerieunterseite verpflichtet. Herrmann sollte die Darstellungen nach den vom »dermalen regierenden H. Prälaten genugsamb eröffneten Gedankhen und übergebener schriftlicher Erklärung«⁴⁷ malen. Da die Erklärung verloren ist, müssen wir auch hier den Sinn der kleinen Bildchen zu ermitteln suchen, von denen Hermann Ginter noch 1949 schrieb: »... mehr als dekorative Funktion in Gesamtaufbau des Raumes kommt den kleinen Lunettenbildern nicht zu ...⁴⁸«. Betrachten wir zunächst die Reihe der benannten Bildnisse. Wir beginnen wieder mit dem Bild über dem Eingang und gehen im Uhrzeigersinn vor: Über dem Doppelwappen der Äbte Bürge und Steyrer mit der Unterschrift: »Anno MDCCXXXIX Construit ULRICUS Praesul tandemque PHILIPPUS Bibliothecam istud finit, et ornat opus. An. MDCCCLII« befindet sich das dem Bild in der Abtsgalerie sehr ähnliche Porträt von Ulrich Bürgi. Steyrer hatte Bürgi für diesen zentralen Platz zunächst wohl deswegen ausgewählt, weil jener den Bibliotheksbau begonnen hatte, dann aber sicher auch

⁴⁷ Var. Mem. II 242; vgl. Kern Dis. 1957, 53 Anm. 36

⁴⁸ Hermann Ginter, Kloster St. Peter im Schwarzwald, Karlsruhe 1949, 116



Abb. 11:
Sankt Peter, MEDICINA

deswegen, weil Bürgi für ihn in vieler Beziehung ein Vorbild war, als Bauherr, als Wissenschaftler, als Bücherfreund, als Mönch, als väterlicher Förderer und nicht zuletzt als Abt. Bürgi hatte nicht nur politisch und innerklösterlich mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen wie Steyrer selbst, sondern er hatte auch nach für Steyrer beispielhaften Problemlösungen gesucht⁴⁹.

Auf Bürgi folgt Ludwig Blossius⁵⁰, der an seinem Werk »DE VIRIS ILLUSTRIBUS O.S.B.« arbeitet. Der 1566 gestorbene Abt von Liessies war ein bedeutender asketischer und historischer Schriftsteller. Seine Werke, die in mehrere Sprachen übersetzt wurden, gehörten teilweise zur benediktinischen Pflichtlektüre und waren sicher in St. Peter vorhanden. Blossius war aber vor allem auch ein Reformator des benediktinischen Mönchtums, der der inneren und äußeren Bedrohung der Klöster eine Reform durch den Rückgriff auf beste mönchische Tradition entgegensetzte. Steyrer hat ihn als persönliches Vorbild empfunden. Er wünschte – er sprach diesen Gedanken im Vorwort eines seiner Bücher aus –, die aus dem Werke des Blossius entlehene Sonne möge einem feurigen Strahl des Prometheus gleich eine neue Liebe zu Gott und einen neuen Eifer zur Frömmigkeit wecken.

⁴⁹ Vgl. detailliert zu dieser Reihe H.-O. Mühleisen, in: Festschrift für W. Müller, (FDA 100 (1980))

⁵⁰ Zu Blossius vgl. Stephanus Hilpisch, Geschichte des benediktinischen Mönchtums, Freiburg 1922, 318–322

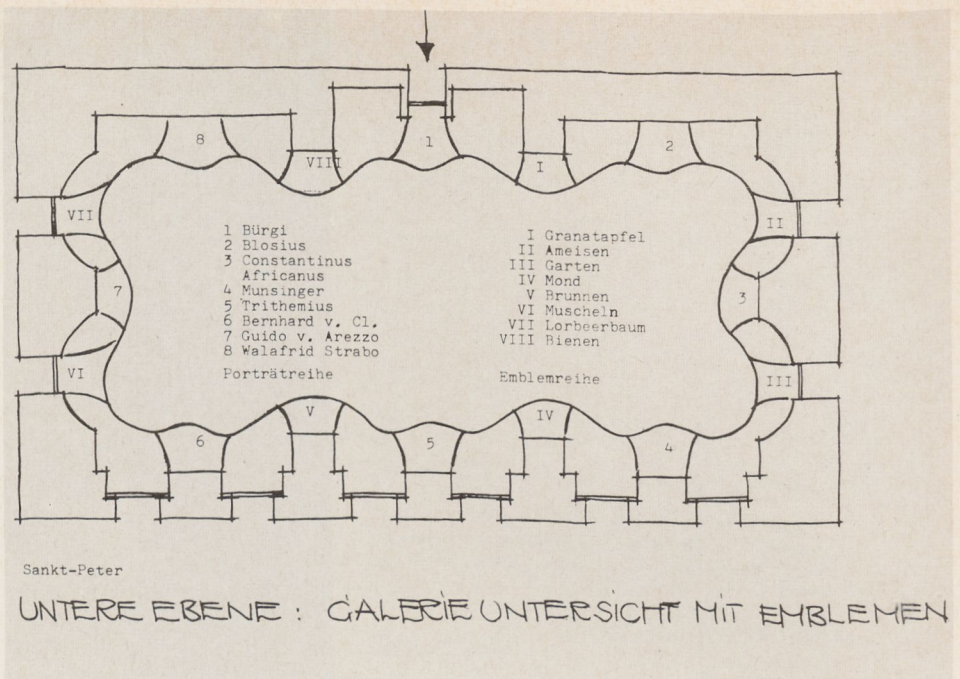


Abb. 12: Sankt Peter, Bildnisse und Embleme unter der Galerie

An der südlichen Schmalseite arbeitet Constantinus Africanus⁵¹ über botanisch-medizinischen Büchern, ein italienischer Medizinschriftsteller arabischer Herkunft, der nach langen Reisen durch den Orient Mönch auf dem Monte Cassino geworden war, wo er 1087 starb. Constantinus galt als einer der frühesten Vermittler arabischer Naturwissenschaft und Medizin. Obwohl er keineswegs unumstritten war, blieb sein Kompendium »Ars Medicinae« bis ins 15. Jahrhundert Lehrstoff der Hochschulen. Abgesehen davon, daß St. Peter sich intensiv um die Naturwissenschaft und besonders um die Medizin gekümmert hatte, konnte Constantinus als menschlicher Arzt, der unter den Kranken die Reichen den Armen nicht vorziehen wollte, für Steyrer auch Vorbild als Abt sein, der ja nach der Regula auch Arzt im tieferen Sinn sein soll.

Mit dem ersten Gelehrten auf der westlichen Langseite begegnen wir einem sankt-petrinischen Abt des 16. Jahrhunderts: Johannes Joachim Münsinger von Frundeck⁵². Er hatte 1582 für die Herrschaft von St. Peter eine Ordo Politiae (Polizeiordnung) erlassen, die zur Zeit Steyrers noch geltendes Recht war. Steyrer legte wie Münsinger zur Sicherung der klösterlichen Rechte eine Gesetzessammlung an, bei denen es zum Teil um eben dieselben Verwaltungs- und Wirtschaftsprobleme ging, wie bei seinem Vorgänger zweihundert Jahre zuvor.

Dem Eingang gegenüber ist der 1516 verstorbene Abt von Sponheim und Würzburg Johannes Trithemius⁵³ als Verfasser der Schrift Collyrium Haereticorum dargestellt. Das Hauptanliegen des humanistischen Polyhistor und Sammlers von Handschriften

⁵¹ Zu Constantinus Africanus vgl. Friedrich Überweg, Grundriß der Geschichte der Philosophie, Teil II, Tübingen 12/1951, 230/31

⁵² Vgl. Chronik des Stiftes St. Peter (GLA 65/538-541), hier zum Jahre 1582: Abt Mynsinger, 38

⁵³ Vgl. Hilpisch 1922, 257, 259, 286



Abb. 13: Sankt Peter, Abt Bürgi

und Drucken war die Hebung der wissenschaftlichen und monastischen Bildung gewesen. Dabei war er kein unumstrittener Abt und Schriftsteller. Zeitweilig indiziert und als Hexenmeister verdächtigt, war er ein unbequemer Mahner, der – wie später Steyrer – die Mißstände in den Klöstern deutlich benannte. Steyrer muß sich mit ihm besonders identifiziert haben: Er ließ sich selbst unter der Gestalt des Trithemius – also zentral gegenüber dem Eingang und dem Bilde Bürgis – porträtieren.

Auf Trithemius folgt als letzter auf der Westseite Bernhard von Clairvaux⁵⁴, einer der größten Reformer des Benediktinerordens, über den Steyrer ebenfalls selbst gearbeitet hatte. Der Zisterzienserabt und Kirchenlehrer könnte auf vielfältige Weise Steyrers Vorbild geworden sein: hatte er doch wie sein Nachfahr Zucht, Armut, die Herauslösung des Mönchs aus der Welt zu seinen zentralen Forderungen gemacht. In ähnlicher Weise waren beide zerrissen zwischen dem Hang zum Rückzug aus der Welt und den Forderungen, die die Welt an sie stellte.

An der nördlichen Schmalseite folgt Guido von Arezzo⁵⁵, der um 1050 verstorbene Musiktheoretiker aus Pomposa, dessen Bedeutung für die lateinisch-abendländische Musik durch das von ihm eingeführte Prinzip einer Notierung der Melodien auf Linien im Terzabstand bekannt ist. Die Textsilbenfolge *ut-re-mi-fa-sol-la* aus dem Johannes-Hymnus »*Ut queant laxis*«, mit der er die Hexachordtöne *a-c* benannte, ist neben ihm zu lesen. Es ist zu vermuten, daß Steyrer den italienischen Theoretiker, dessen Werke Martin Gerbert von St. Blasien 1784 teilweise herausgegeben hatte, nicht nur als Gelehrten auswählte, sondern weil jener die Musik, insbesondere den Gesang, den Steyrer für einen wichtigen Teil des monastischen Lebens hielt,

⁵⁴ Vgl. für andere Joseph Lotz (Hrsg.), *Bernhard von Clairvaux*, Wiesbaden 1955

⁵⁵ Zu Guide vgl. J. Smits van Waesberghe, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita ac moribus*, Fir. 1953

bereichert hatte. Eine der wichtigsten Leistungen Guidos, gegen dessen neue Methoden des Gesangsunterrichts es in seinem Kloster Pomposa Widerstand gegeben hatte, war die Dienstbarmachung der Musiktheorie für die Gesangspraxis.

Es folgt als letzter, wieder auf der östlichen Längsseite, der älteste in der Gelehrtenreihe, der 849 verstorbene Walahfried Strabo⁵⁶. Der Hofmeister Karls d. Großen, ein bedeutender Historiker, Naturwissenschaftler, Dichter und Erzieher, war – vom Konvent nicht gerne akzeptiert – Abt der Reichenau in deren glanzvollster Zeit, die mit ihm freilich auch zu Ende ging. Auch Walahfried war von und für die Welt gefordert, während seine eigentlichen Neigungen dem Mönchsein und seine Bemühungen der klösterlichen Reform galten. Waren die traditionellen Pfeiler der Stabilität, des Gehorsams und des asketischen Rigorismus ins Wanken geraten, so stellte er dem eine Form der Kommunität auf der Grundlage der Bildung, Erziehung, Wissenschaft, Kunst, ja auch des freundschaftlichen Umgangs miteinander entgegen. Sein wissenschaftliches, z.B. historisches Arbeiten galt diesen Zielen.

Nach diesem Rundgang durch die Galerie der gelehrten Benediktiner werden schon durch die wenigen Andeutungen über deren Leben und Persönlichkeit die Konturen des mit ihnen gemeinten Programms deutlich. Zunächst waren alle dargestellten Personen Äbte von Benediktinerklöstern, abgesehen von Constantinus Africanus, der jedoch als Arzt die Rolle eines Abtes in besonderer Weise repräsentiert. Alle waren zudem Gelehrte, Wissenschaftler, Bücherfreunde, die zum Teil selbst Bibliotheken zusammengetragen und gepflegt hatten. Wissenschaft und Bildung war aber für die gesamte Gruppe nie Selbstzweck, sondern vielmehr ein Teil ihres Bemühens um innerklösterliche Reform, um Wahrung von Klosterrechten, um die Lösung der verschiedensten Probleme – mit all denen auch Abt Steyrer in seiner bis dahin kurzen Amtszeit konfrontiert worden war. Die ganze Reihe der Gelehrten lebte zudem jeweils in Krisen- oder Umbruchszeiten, in denen ihnen die Wissenschaft Hilfe zum Erhalt und zur Reform war. Dabei kamen sie teilweise in Konflikt selbst mit ihrem eigenen Konvent, wenn sie gegen den Zeitgeist auf die Tradition des Mönchtums verwiesen, oft gleichzeitig aber auch in Konflikt mit den eher auf Bewahrung gerichteten Kräften, wenn sie die jeweils aktuellsten Fragen der Wissenschaft nicht nur zuließen, sondern sogar selbst vorantrieben. Alle diese Äbte waren aber auch beschauliche, introvertierte Typen, denen die Aufgaben in der Welt oft mehr Last als Neigung waren, was sie freilich nicht hinderte, sich auch diesen ganz zuzuwenden.

Abt Steyrer hat sich mit allen hier vorgestellten Personen intensiv beschäftigt, teilweise selbst über sie publiziert und sich so in je verschiedener Weise auch mit ihnen identifiziert. Im Grunde waren es Vorbilder, die unter vergleichbaren Zeitumständen wie er selbst ihren Weg als Abt im Kloster und in der Welt suchen mußten. Als Steyrer etwa 2 Jahre nach seinem Amtsantritt dieses Programm entwarf, hatte er bereits viele der Schwierigkeiten kennengelernt, mit denen auch seine Vorbilder zu kämpfen hatten. So wird er auch deren je spezifischen Umgang mit den verschiedenen Problemen als für sich beispielhaft angesehen haben: In die Gelehrten-galerie hat er sein in Personen gefaßtes Regierungsprogramm versteckt, was vielleicht nicht einmal sein eigener Konvent ganz verstand – in diesem Programm steckt nicht zuletzt die Absicht, auch Konflikten mit dem eigenen Kloster nicht auszuweichen.

Unerklärt waren bis vor einiger Zeit⁵⁷ auch die Themen der 9 stückgerahmten Grisailen, die an der Unterseite der Emporen mit den gerade besprochenen 8

⁵⁶ Zu Walahfried vgl. Konrad Beyerle (Hrsg.), *Die Kultur der Abtei Reichenau*, 2 Bde., München 1925

⁵⁷ Wischermann, *Embleme*, in: *Festschrift 1977*, 113 ff.

Gelehrten abwechseln. Bis auf die Fresken an der Eingangsseite, das erste und das letzte unserer Reihe, sind die Bildchen unrestauriert erhalten. Auf dem ersten ist mit einiger Mühe die in Putz geritzte Umzeichnung und die Untermalung einer birnenförmigen, keilartig ausgeschnittenen Frucht mit dicken weißen Kernen zu erkennen. Diese steht auf einem Tisch unter einer Pfeilarchitektur. In einem Spruchband, das wie bei allen anderen Bildern dem Schwung des oberen Kartuschenrandes folgt, blieben die gelb-braunen Spuren von Großbuchstaben erhalten. Sie ließen sich zu der lateinischen Wortfolge NULLI SUA MUNERA CLAUDIT verbinden.

Im zweiten Stuckrahmen wölbt sich ein großer Ameisenhaufen über die Wurzeln eines Baumstumpfs. Hinter ihm erheben sich Nadelbäume, die wohl einen Waldrand andeuten. Links öffnet sich eine weite Landschaft mit einer winzigen Stadt, die zu Füßen einer Berggruppe an einem Seeufer liegt. Im Sonnenlicht des Mittelgrundes breitet sich ein Kornfeld, von dem zahllose Ameisen Vorräte herbeischaffen. Im Band die Worte SIBI PRO FUTURA RECONDUNT.

Auf dem dritten Fresko blicken wir in einen mauerumwehrten Schloßgarten. Unten ein Tor zwischen vasenbekrönten Pfeilern, oben, d. h. hinten im Bilde, ein Casino mit Freitreppe. Zwischen Gartenportal und Schloßfassade breitet sich ein Ziergarten um einen Springbrunnen als Mittelpunkt. VARIETATE PLACET erläutert die Inschrift. Besonders stimmungsvoll ist das vierte Bild. Im bleichen Licht des Vollmonds gleitet ein Segelschiff über eine stille Wasserfläche, vorbei an Klippen, die drohend ins Meer dringen. Den unteren Bildrand füllt ein Ufersaum mit Muscheln, Pflänzchen, ein Baumstumpf. Mit der Wortfolge PLENA SIBI AC ALIIS wölbt sich ein Band in einen Sternenhimmel, dem der Mond eine Öffnung in schwere Wolkenbänke gerissen hat.

Einen Ausschnitt aus einem barocken Schloßgarten bringt das fünfte Bild. Zwischen Baumwipfeln und einer statuenbekrönten Schloßfassade steigt ein Brunnen in den Himmel. Auf eckigem Fuß ruht seine weite Schale, in die aus maskengeschmückter Mittelsäule Röhren das Wasser entlassen. Auf dem Kapitell hockt ein Tier, wohl eine Schildkröte, die aus ihren Nasenöffnungen zwei Wassersäulchen aufsteigen läßt. Von ihrem Panzer fällt ein durchsichtiger Wasserschleier. SE SE SITIENTIBUS OFFERT wird die Darstellung kommentiert.

Auf dem nächsten Bild schauen wir in den Winkel eines pilastergegliederten Wohnraumes. Rechts gähnt ein volutengerahmter Kamin, die Nische der Rückwand füllt eine mächtige Vase. Auf einem Tisch liegen fünf große Muscheln. Im Zentrum der siebten Kartusche erhebt sich ein schlanker Baum. Seine lanzettförmigen Blätter geben ihn als Lorbeerbaum zu erkennen. Er wächst auf der abschüssigen Wiese eines Gräberfeldes. Der linke Stuckrand überschneidet einen Steinsockel, der einen Sarkophag trägt. Nach rechts und hinten weitet sich ein See, an seinen Ufern eine vieltürmige Stadt vor einer Bergkulisse. A FOLIIS DECOR verkündet das Schriftband.

Das letzte Bild – wir stehen wieder neben dem Bibliothekseingang – gab wegen seiner Wasserschäden Rätsel auf. Gut erkennbar sind die Umrisse der Zeichnung: Ein Holzverschlag schützt einen Bienenkorb. Viele Bienen, die vom und zum Korb fliegen, lassen sich noch ahnen, ebenso ein Landschaftshintergrund. Das Spruchband gab nach vieler Mühe einige Buchstaben und ein Wort frei: D..... NT N... ARE CELLAS.

Die acht jeweils aus einem Bild und einer lateinischen Inschrift bestehenden Fresken bilden eine Emblemreihe, eine Folge jener Wortbildschöpfungen, wie sie vom Beginn des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in unübersehbarer Vielzahl verbreitet wurden. Emblemata⁵⁸ erscheinen in allen Gebieten der bildenden Kunst. Sie schmückten Bücher, profane und sakrale Innenräume, Gartenhäuser, Gefäße, Kachelöfen, Me-



Abb. 14: Sankt Peter, Brunnen-Emblem

dailen etc.; in illustrierten Handbüchern haben zahlreiche Autoren seit Andrea Alciati, dem Mailänder Initiator der Gattung, ihre Erfindung verbreitet. Ein Buchemblem besteht aus drei Teilen: dem Bild, der Inschrift und einer oft längeren Unterschrift, die die Auslegung gibt oder anregt. Das angewandte, in unserem Falle gemalte, Emblem ist dagegen nur zweiteilig. Der für das Verständnis wichtige dritte Teil fehlt. Er ist – wie der die Darstellung möglicherweise zu einer Folge verbindende Gedanke – vom Betrachter zu finden. Dabei kann man in der Regel davon ausgehen, daß die Embleme in einer faßbaren Beziehung zu dem Raum, dem Gebäude stehen, den sie schmücken.

Den Inhalt der Grisailen von St. Peter können wir nur noch mit Hilfe barocker Handbücher ermitteln. Die Bilder und die Inschriften unserer Embleme erlauben die Rekonstruktion eindeutiger Unterschriften.

Die Frucht auf dem ersten stark zerstörten Bild ist ein Granatapfel. Als »pomum granatum« begegnet er in der Emblematik. Das Motto erläutert, daß er niemandem seine Gaben, die nach der Auffassung der Zeit süß und bitter waren, vorenthält. Übertragen wir diesen Gedanken auf den Ort der Anbringung des Emblems, so kann die Subscriptio nur lauten: So wie der Granatapfel sein Inneres, seine Gaben niemandem verschließt, so gewährt die Bibliothek jedem Besucher Zugang zu ihren (süßen und bitteren) Bücherschätzen. Gelobt wird also ihre LIBERALITAS.

Das folgende Bild der formicae, die »granis colligendis pro futura recondunt«, scheint keine Vorläufer zu haben. Inhaltlich ist es ein geläufiges Beispiel für die Tugend der PRUDENTIA oder besser der PROVIDENTIA. Den fleißigen Tierchen vergleichbar, sammelt die Bibliothek das Wissen der Vergangenheit und Gegenwart für die Zukunft.

⁵⁸ Vgl. die Bibliographie bei: Arthur Henkel – Albrecht Schöne, *Emblemata*, Stuttgart 1967, Ergänzungsband Stuttgart 1976

VARIETATE VENUSTIOR stellt Filippo Picinelli, der bekannteste Emblemschriftsteller des 17. Jahrhunderts, als passendes Motto zu einem Garten, den vielfältige Formen, Gänge, Brunnen und Pflanzen auszeichnen, eine Beschreibung, die ausgezeichnet auf das dritte Fresko paßt. Hervorgehoben wird die VARIETAS der Klosterbibliothek, die Vielseitigkeit, mit der sie nicht nur theologische, sondern auch juristische, historische, naturwissenschaftliche Schriften und die Werke der Dichtkunst sammelt.

Das vierte Emblem, das zum Bilde des Mondes das Motto PLENA SIBI AC ALIIS fügt, stammt von Paolo Aresi. Aus seinen »Imprese sacre« von 1613 haben es Picinelli und Boschius übernommen. Ursprünglich ist es ein Marienemblem. Die gemeinte Tugend der Maria ist die BENEFICENTIA. Wohltätigkeit ist auch die Tugend, die die Bibliothek wirkungsvoll übt, wenn sie mit gefüllten Bücherschäften Zugang zu allen Wissensgebieten offeriert.

Das Bild des Springbrunnens, dessen Strahlen nicht nur den Garten zieren, sondern auch die Dürstenden erquicken, ist ebenfalls keine Neuprägung. Der Erfinder scheint den Wortlaut zweier Motti zusammengesetzt und auf das in der Emblematik viel gebrauchte Bild des Brunnens angewandt zu haben. HOSPITALITAS ist die Tugend des Brunnens. Sie ist auch die Tugend der Bibliothek, die freigebig den Durst nach Weisheit löscht. Auch hier ist die Zusammenstellung bemerkenswert sinnfällig, ist doch der Brunnen oftmals Symbol für SAPIENTIA.

Das Emblem mit den Muscheln, die Kostbarkeiten umhüllen (PRETIOSA LATENT), kommt bei Picinelli in ganz verschiedenen Zusammenhängen vor. Zur Perlmuschel steht es als Umschreibung für HUMILITAS. Unscheinbar wie die Muschel die Perle, so umhüllt der Außenbau einer Klosterbibliothek die in ihm verborgenen Schätze.

Mit dem Bilde des Lorbeerbaumes, der A FOLIIS DECOR gewinnt, wird auf keine einzelne Tugend angespielt. Vielmehr wird die Bibliothek selbst als tugendhaft gepriesen. Wie dem Lorbeerbaum seine Blätter zur Zierde gereichen, so schmücken die Bücher (Folianten) den Raum, der sie umschließt. Anregend war wohl auch hier ein Emblem des Picinelli.

Die Deutung der bisher besprochenen Embleme ließ vermuten, daß auch das achte Bild eine Tugend zum Inhalt hatte. Was die Bienen in die Waben ihres Hauses tragen, was die Bibliothek in ihren Regalen sammelt, dient nicht ihnen oder ihr, sondern den Menschen. In diesem Sinne erklärt Johannes Arndt⁵⁹ in seinen »Sechs Büchern des Wahren Christentums« sein Bienenkorbbild: »Nicht ihnen selbst sondern den Menschen zu Nutz.« Die gepriesene Tugend heißt ABSTINENTIA oder INNOCENTIA, d. h. hier Uneigennützigkeit. Auch das unvollständig erhaltene Motto ließ sich ergänzen. Ambrosius Calepinus⁶⁰ zitiert in seinem »Dictionarium Undecim Linguarum« aus den »Georgica« des Vergil: DISTENDUNT NECTARE CELLAS (Prall füllen sie die Vorratskammern mit Honig). Der »cella mellaria« der Honigsammler entspricht die »cella libraria« der Bibliothek.

Die Embleme heben also sieben Tugenden der Bibliothek hervor (Liberalitas, Providentia, Varietas, Beneficentia, Hospitalitas, Humilitas, Abstinentia) und feiern sie schließlich im Bild des Lorbeerbaumes als Repräsentantin der Tugend schlechthin.

Fassen wir zusammen: Aus verschiedenen Gründen konnten wir dem Vorhaben, die Gestalt des Büchersaales von St. Peter und sein Ausstattungsprogramm zu erklären,

⁵⁹ Johann Arndt, Sechs Bücher vom Wahren Christentum, zahlreiche Ausgaben von 1609–1777

⁶⁰ Ambrosius Calepinus, Dictionarium undecim linguarum, Basel 1627, 217; vgl. Vergil, Georgica IV 164

nicht voll gerecht werden. Uns fehlen die Programmvorschläge Steyrers – und es gibt auch keine zeitgenössische »Historische Erklärung« wie für die Bibliothek des Stiftes Strahov.⁶¹ Es ist aber – so hoffen wir – klar geworden, daß sich das »conceptum« Steyrers in den Hauptzügen rekonstruieren läßt. Ungeklärt ist bislang u. a. noch, ob es neben der inhaltlichen Verbindung der Gestalten von oben nach unten auch Horizontal- und Diagonalverbindungen gibt, ob also etwa die Embleme mit den benachbarten Gelehrten, ob die Allegorien mit den Bildnissen über den Regalen verknüpft werden können. Eine Verbindung ließe sich etwa von Augustinus mit dem Bienenkorb über das Bienen-Emblem zum »Doctor mellifluus«, d. h. Bernhard von Clairvaux, herstellen. Auch die offensichtlichen Diagonalverbindungen zwischen den Naturwissenschaften und den Inspirationswissenschaften bei der Reihe der Kirchenlehrer über den Bücherregalen deuten auf solche Verbindungen hin.

In der Bibliothek von St. Peter wird nicht wie in vielen zeitgenössischen Bibliotheken das Wissen der Zeit enzyklopädisch dargestellt. Dargestellt wird vielmehr die Entstehung der Bücherwissenschaften, das Christentum ist ja eine ausgesprochene Buchreligion – aus den Offenbarungen der Dreifaltigkeit. Dargestellt wird die durch den Hl. Geist vermittelte Inspiration von Propheten, Evangelisten, Apostel, Kirchenvätern und Kirchlehrern aus dem Buch der »Wahren Gotteserkenntnis«. Ergänzt wird das Hauptthema auf dreierlei Weise: zunächst durch die Personifikation der Wissenschaften, deren Werke in der Bibliothek gesammelt wurden, in den Galeriestatuen; dann durch die Bildnisse von 18 ausgewählten Autoren, die Abt Steyrer zum Teil über ihre Tätigkeit als Schriftsteller hinaus als vorbildlich für sein eigenes Wirken verstand, und schließlich durch die ingeniosen Embleme, die die Tugenden des Raumes preisen. Die Klosterbibliothek von St. Peter ist mehr als nur der »schönste Rokokoraum im Breisgau« (H. Schnell). Sie war wie ihr Gegenstück in St. Gallen eine »Seelenapotheke«, denn sie enthielt »Mittel zur Heilung und zur Stärkung von Geist und Seele« (J. Duft). Sie war bis zur Entführung ihrer kostbaren, durch Steyrer zusammengetragenen Handschriften- und Büchersammlung nach Karlsruhe ein Behältnis, »in quo omnes thesauri sapientiae« versammelt waren, wie die Benediktiner von Wiblingen über ihre Bibliothek geschrieben haben. »Ex litteris immortalitas« – erhofften sich die Mönche von Melk. »Immortalitas ex bibliotheca« hat zumindest Abt Steyrer durch seine Lieblingsschöpfung gewonnen, die er voll Stolz seinen Besuchern zeigte.

⁶¹ W. J. Mayer, Historische Erklärung der von Anton Maulpertsch . . . in einem Bibliotheksgewölbe zu Prag 1794 in Fresco dargestellten Kalckmahlerey, Prag 1797