

Der Petrus-Zyklus in der Klosterkirche von St. Peter im Schwarzwald

Bemerkungen zum vierfachen Bildsinn im Barock

Heinfried Wischermann

I

Der Versuch, die Bilderwelt einer Klosterkirche zu erschließen, sollte mit einer kritischen Würdigung der Sekundärliteratur beginnen. Nicht nur aus Platzmangel muß darauf verzichtet werden: Die gemalte und skulptierte Ausstattung dieser Kirche ist – bis auf die neun Figuren der Zähringer an den Langhauspfeilern, denen Hans-Otto Mühleisen eine Untersuchung widmete¹ – weitgehend unerforscht. Hermann Ginter² und Eva Pohl³ sind in ihren Abhandlungen über summarische Anmerkungen nicht hinausgekommen. Niemand hat z. B. den Petrus-Zyklus des Mittelraums dokumentiert, auf seine Vorlagen hin besprochen oder ihn interpretiert. Niemand hat die Stellung des freskierten Bildprogramms in der Entwicklung der süddeutschen Barockkunst oder in der Barockikonographie des Benediktinerordens bestimmt. Niemand hat eine mögliche Verbindung der Deckenmalereien mit den Altarprogrammen besprochen. Niemand hat versucht, die Aufgabe zu bestimmen, die sich dem (unbekannten) Programmwerfer oder dem Wandmaler (Franz Joseph Spiegler) stellten. Niemand hat diskutiert, an wen (Geistliche bzw. Laien) sich welche der Teile der hier ausgebreiteten Bilderwelt mit welcher Botschaft richteten bzw. richten.

Auch hier können nur einige dieser Fragen angesprochen werden: Zunächst erfolgt eine knappe Charakterisierung des Raumes, dann werden die Einzelteile des Programms benannt, ihre Entstehungszeit und Urheber fixiert. Im Zentrum des Beitrags steht der Petrus-Zyklus, dem zweifellos das Hauptinteresse des Auftraggebers galt. Schließlich sind Kirche, Kloster und Ortschaft nach dem ersten Nachfolger Christi benannt. Nicht vorgestellt werden die Vorbilder der st. petrischen Petrus-Folge, ausschließlich ihre Funktionen werden zu erläutern gesucht. Auch typisch malereigeschichtliche Fragen – etwa die nach den Besonderheiten der Farbigkeit des Kirchenraumes, die nach der Qualität Spieglers als Deckenmaler oder nach der Stellung dieser Bilder im Spieglerschen Werk – bleiben ausgeklammert.

Der Baumeister Peter Thumb⁴ hat 1724/27 mit diesem Kirchenraum einen typischen Raum nach dem sog. Vorarlberger Münsterschema geschaffen, wie man ihn von Michael Thumb in Obermarchtal (1685–1701) oder von Franz Beer in Irsee (1702) oder Bellelay (1708) kennt. Ein tonnengewölbtes Hauptschiff, hier mit drei Jochen, wird von seitenschiffähnlichen zweigeschossigen Nebenräumen begleitet, die von massiven Wandpfeilern getrennt werden. Diese Nebenräume bestehen im Untergeschoß aus selbständigen Kapellen, im Obergeschoß aus Emporenabschnitten mit gerader Brüstung, die durch Durchbrüche in den Wandpfeilern miteinander verbunden sind. Das nur um Mauerstärke ausladende Querschiff bestimmt die Mitte der Kirche. Die eingezogene Osthälfte besteht aus einem zwei Joche tiefen Mönchschor und einem querrechteckigen Altarhaus. Die Emporenbrüstungen sind hier zurückversetzt, so daß die Köpfe der Wandpfeiler frei zu stehen scheinen. Hier sind die Pfeiler in beiden Geschossen von Durch-

gängen durchbrochen. Der zweifache Einzug der Ostteile (Mönchschor, Altarhaus) unterstützt die szenische Anordnung von Haupt- und Nebenaltären, wobei letztere offenbar „größenmäßig und farblich auf den Hochaltar hin komponiert“⁵ sind. In die Gurtentonne, die den gleichmäßig hellen Mittelraum überspannt, schneiden von den Fenstern her dreieckige Stichkappen ein.

Die für die 20er Jahre des 18. Jahrhunderts altertümliche Grundriß- und Aufrißstruktur dieser Kirche bietet Wandmalern wenig Raum. Die Deckengemälde sind auf streng gerahmte Felder beschränkt, der dünne Bandelwerkstück von Vater und Sohn Clerici verläßt an keiner Stelle das Gewölbefeld. Ausmalung und Stuckierung vermeiden jeden Versuch zur Verschleifung der Raumkompartimente.

Es ist bezeichnend für die Stilstufe der spätbarocken Baukunst um 1700, der Peter Thumb angehört, daß die weiß gestrichene Architektur den Raumeindruck bestimmt. Fresken und Altäre erscheinen nur als Farbtupfer, als bewegte Farbflächen. Neben ihrer formalen Funktion für die Raumgestalt und deren Wirkung haben Fresken und Figuren eine inhaltliche Seite, auf die nach der Aufzählung der Programmteile eingegangen wird.

II

Die Bilderwelt dieser Klosterkirche setzt sich aus fünf Gruppen bzw. Zyklen zusammen, die durchweg erst nach der festlichen Kirchweihe vom 29. 11. 1727 in den folgenden Jahren bis 1733 entstanden.⁶

Die Beschreibung beginnt unten, d. h. mit den Altären:

Der am 29. 9. 1727 geweihte Hochaltar besitzt acht Wechselbilder: Das älteste, eine Marienkrönung, malte Johann Christoph Storer 1661, das Weihnachtsbild könnte von Spiegler stammen, die sechs übrigen (Mariä Verkündigung, Abendmahl, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten) schuf Johann Michael Saur. Die sechs Statuen (Benedikt/Scholastika, Ursula/Clemens, Petrus/Paulus) stammen von Joseph Anton Feuchtmayer.

Die großen Altäre im Querhaus sind der Marienaltar (links) und der Sebastiansaltar (rechts, Abb. 71). Beide Blätter (Maria übergibt den Rosenkranz an Dominikus und ein Skapulier an den Karmeliten Simon Stock; Sebastian als Pestpatron) schuf Jacopo Pellandella. Auf dem Marienaltar stehen der hl. Ulrich und der Evangelist Markus, auf dem Sebastiansaltar Antonius der Eremit und Antonius von Padua; im Auszug links Bilder der Heiligen Margarethe und Cäcilie, rechts Agatha und Agnes.

Zu den Altarbildern in den drei Kapellenpaaren des Langhauses gehören jeweils kleine Deckenfresken.

Die erste Kapelle links ist den Namenspatronen Petrus und Paulus gewidmet. Das Altarblatt, wohl von Spiegler, zeigt das Martyrium Petri, das Deckenfresko den „Abschied der Apostel“. Auf dem Benedikt-Altar, in der

ersten Kapelle rechts, ist der Tod des Heiligen, im Deckenfresko Benedikt als „Patron der Sterbenden“ zu sehen. Spiegler malte auch die Blätter der beiden mittleren Kapellen: Zum Ursula-Bild gehört eine Teufelsaustreibung im Fresko, zum Clemens-Bild gehört seine Anrufung als Helfer gegen Gliederreißen. Johann Michael Großmann malte die Blätter der beiden westlichen Kapellen: Zum Besuch des Petrus bei Agatha im Gefängnis ist im Fresko deren Bild als Behüterin von St. Peter gegen die Feuergefahr gesetzt. Der Josephs- und Schutzengel-Altar zeigt die Erscheinung eines Engels vor dem träumenden Joseph. Im Fresko die Vermählung von Joseph und Maria.

Die exaltierten und ausgreifenden neun Figuren der Zähringer von Joseph Anton Feuchtmayer an den Pfeilern des Mittelraumes sind die ungewöhnlichsten Ausstattungsstücke dieser Kirche. Den zwei Bischöfen (Gebhardt links und Rudolph rechts) folgen (rechts der Kanzel gegenüber) der Mönch Hermann, ein Bruder Herzog Bertholds II., dann (weiter links) Berthold I., Berthold III. und Berthold IV., denen Berthold II., Konrad und Berthold V. gegenüberstehen. Die Abfolge ist nicht – was bei einer rein genealogischen Reihe zu erwarten wäre – chronologisch. Sie drückt eine Hierarchie aus: Die geistlichen Führer (Bischöfe und Mönche) sind den weltlichen Herrschern vorangestellt!

Eine zweite Folge von Darstellungen historischer Persönlichkeiten befindet sich – neben einer langen Inschrift – am Triumphbogen, wie man den Eingangsbogen in den Chorraum nennt. Die elf symmetrisch angeordneten Medaillons zeigen paarweise von unten nach oben zunächst jeweils zwei Männer mit Mitren und Krummstäben, der eine in Rot, der andere in Blau. Es handelt sich um Äbte oder Bischöfe. Die folgenden Männerpaare (wieder mit Mitren und in Rot und Blau) halten Kreuzstäbe. Sie dürften ebenfalls Äbte bzw. Bischöfe sein. Die nächsten vier Männer – diesmal nur in Rot – tragen Barette. Man wird sie als Geistliche bzw. als Professoren bezeichnen dürfen. Es folgen – an ihrer Kopfbedeckung leicht zu bestimmen, aber auch nicht namentlich zu benennen – vier Kardinäle.

Nur die drei Männer in den letzten drei Medaillons sind benennbar: Der hutlose, bartlose Geistliche, der in der Linken eine Vogelschau des Klosters hält, ist Bischof Gebhardt III. von Konstanz. Er schaut zu Papst Urban II., einer thronenden bärtigen Gestalt in weißem Untergewand und rotem Mantel, die seinen Blick erwidert. Der Papst hält eine Urkunde mit Siegel in der Linken. Ebenfalls auf den Papst in der Mitte schaut Herzog Berthold II. Als Mann in einer Rüstung hält er eine einfache Krone in der linken Hand.

Auf der langen Inschrift liest man: „SANCTUS URBANUS II.P.P. 1093 REGENS FUNDATUM MONASTERIUM S. PETRI A DUCIBUS DE ZAERINGEN S. GEBHARDO III. EPO CONSTANTIENSI. ET BERTOLDO II IN TUTELAM APOSTOLICAM SUSCEPIT IN CONCILIO JUSTORUM CLAROMONTANO ET CONGREGATIONE 1095“. Dies ermöglicht die Identifizierung der drei zuletzt genannten, mittleren Personen und macht die übrigen als Äbte, Bischöfe und Kardinäle bestimmbar,

die an jener Synode des Jahres 1095 in Clermont-Ferrand teilnahmen, auf der Papst Urban II. das Kloster St. Peter in den apostolischen Schutz nahm. Dasselbe Thema findet sich auf einem Stifterbild (Abb. 98) und auf einer Zeichnung in einem Geschichtswerk P. Gregor Baumeisters (Abb. 103). Bemerkenswert ist, daß nur auf letzterem, der spätesten Darstellung dieser Szene, auch die Frauen als Stifterinnen erscheinen.

Wenig Mühe macht auch der Apostelzyklus, der auf die Stichkappen des Langhausgewölbes verteilt ist. Man erkennt von Osten nach Westen folgende Paare: Paulus mit einem Schwert und einer Schriftrolle und – ihm gegenüber – Andreas mit seinem Kreuz, Jakobus den Älteren mit einer Muschel und einem Pilgerstab und den bartlosen Johannes mit einem Kelch und einer Schlange, Philippus mit einem Kreuzstab und Jakobus den Jüngeren mit der Walkerstange, Thomas mit einer Lanze und Bartholomäus mit einem Messer und der ihm abgezogenen Haut, Matthäus mit einem Buch und Hellebarde und Simon mit der Säge, schließlich Judas Thaddäus mit einer Keule und Matthias mit einem Beil. Festzuhalten ist, daß Petrus nicht unter den zwölf Aposteln auftritt!

III

Dafür tritt Petrus gleich 25mal im wichtigsten Teil der Langhausdekoration, den Bildern in der Wölbungszone, unter der Empore und in der ersten Langhauskapelle links auf. Während die großen Bildfelder in Chor und Mittelraum von Westen zu lesen sind – nur das Bild über der Orgel macht eine Ausnahme –, sind die kleineren Bilder über den Seitenemporen von Süden bzw. Norden zu lesen, d. h., sie stehen im rechten Winkel zu den Mittelbildern.

Mit Hilfe der Grafik I und des Szenenverzeichnisses kann man den Beschreibungen der 25 Bilder leicht folgen. Die keineswegs in allen Fällen bisher exakte Benennung der Szenen stützt sich auf die in den Bildfeldern angebrachten Quellennachweise.

Im ersten Bild von Osten (Nr. 6) kniet Petrus in Braun und Blau mit geöffneten Armen auf dem Felsengrund. Links steigt Christus in violetterm und rotem Tuch empor; er streckt seine Linke zu Petrus aus und weist mit der angewinkelten Rechten nach oben, wo am Himmel Gottvater und der Hl. Geist schweben. Gottvater weist mit der Rechten nach unten und stützt die Linke mit einem Szepter auf die Weltkugel. Von der Taube gehen drei Strahlen auf Petrus. Man findet die Köpfe von elf Zuschauern.

Nach MATH. XVI. V. XVII. handelt es sich hier nicht um die „Aussendung der Apostel“, so Stephan Braun⁷, sondern um die „Identifizierung Christi als Messias durch Petrus in Caesarea Philippi“. Das zugehörige Zitat lautet nach Mt 16, 15–17: Da sagte er zu den Jüngern. „Ihr aber, für wen haltet ihr mich?“ Simon Petrus antwortete: „Du bist der Messias, der Sohn des lebendigen Gottes.“ Jesus entgegnete ihm: „Selig bist du Simon, Sohn

des Jona; denn nicht Fleisch und Blut hat dir das geoffenbart, sondern mein Vater, der im Himmel ist.“

Das zweite Bild (Nr. 7, Abb. 232) zeigt zu MATH. XVI. V. XVIII. wieder eine felsige Vordergrundbühne. Rechts steigt Christus – wieder in Violett und mit flatterndem roten Tuch – zu einer Plattform auf. Links steigt Petrus – man schaut ihm unter den rechten Fuß – offenbar ebenfalls auf. Er weist mit der Linken auf sich, seine Rechte weist auf sechs Jünger, die hinter ihm im Halbkreis erscheinen. Christus hält in der aufgestützten Linken zwei mächtige Schlüssel, seine Rechte deutet auf einen zweigeschossigen Rundbau auf felsiger Höhe, der nach hinten wegzukippen droht. Am unteren Bildrand drängen sich fünf weiße Schafe, rechts außen ein Baumstamm mit abgesägtem Ast und Trieben. Nach Mt 16, 18 ist die „Ernennung Petri zum Fundament der Kirche“ dargestellt, der die „Übertragung der Schlüsselgewalt“ folgt. „Ich aber sage dir: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen, und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen. Dir werde ich die Schlüssel des Himmelreiches geben. Was du binden wirst auf Erden, das wird gebunden sein im Himmel; und was du lösen wirst auf Erden, das wird gelöst sein im Himmel.“

Auf dem dritten Chorfresko (Nr. 17, Abb. 233) sind wieder Christus und Petrus die Handelnden. Links steht Christus auf Felsengrund, diesmal am Wasser. Petrus kniet und hält in der Linken eine große Muschel. Auf dem Wasser ein Schiff: Ein bartloser Jüngling im Boot und eine Rückenfigur, die bis zu den Knien im Wasser steht, mühen sich um ein volles Netz. Nach IOAN.C.XXI.V.XI. ist der „Reiche Fischfang am See Tiberias“ gemeint, die dritte Offenbarung Christi nach der Auferstehung. Joh 21, 11 berichtet: „Simon Petrus stieg ein und zog das Netz, das mit 153 großen Fischen angefüllt war, ans Land; und obwohl es so viele waren, riß das Netz nicht.“

Die „Verklärung Christi auf dem Berg Tabor“ nach MATH. C. XVII./ETC. erscheint in der Vierung (Nr. 8, Abb. 234), der Mitte des Querhauses. Oben in der Mitte der aufsteigende Christus in Mandorla und weißem Gewand, links ein weißer, auf Wolken kniender Elias, rechts ein gehörnter Moses mit Gesetzestafeln in Gelbbraun. Auf kargem Felsboden lagern die erregten Jünger. Petrus schaut als einziger zu den Lichterscheinungen auf.

Das Mittelbild im östlichsten Abschnitt des Langhauses (Nr. 22, Abb. 75) schildert nach ACT. C. III./ETC. die „Heilung des Lahmgeborenen am Tor des Tempels“. Über einer geschwungenen Balustrade, die in der Mitte ein Treppenlauf durchbricht, eine zentrale Gruppe. Rechts steht Petrus in Blau und Braun, er nimmt unbeholfen den Kopf zurück. Eine Hand weist nach oben, die Rechte ist gegen den Gelähmten geöffnet, der halbnackt ein Bein über den Sockel hängen läßt. Offenbar wieder voller Leben legt er die Krücken weg und weist mit der Rechten über den Kopf auf Petrus. Zwischen beiden Johannes als Zuschauer. Rechts erscheinen fünf Figuren, die z. T. reagieren, hinter einer Balustrade, links drei Köpfe bzw. Oberkörper von Zuschauern. Nur ein Mann strebt zielbewußt die Stufen zu einem säulengerahmten Tempelaufgang empor.

Abb. 232
Übertragung der
Schlüsselgewalt
Deckenbild der Kirche
Verz./Grafik Nr. 7



232

Auf dem Mittelbild des Langhauses (Nr. 46, Abb. 70) kniet Petrus mit ausgebreiteten Armen auf Felsengrund. Er reagiert wie die Zuschauer (14 Köpfe bzw. Oberkörper), die ihn im Kreis umgeben, auf den Absturz eines grün-violett gekleideten Mannes. Zwei bocksbeinige, fledermausegeflügelte Teufel entfliehen nach den Seiten, vier geflügelte Teufelmasken schweben links. Rechts eine enorm verzeichnete Architekturkulisserie: ein spitziger Sockel, eine Säule, ein Altan mit Zuschauern. Dargestellt ist die bekannte Erzählung vom „Sturz des Zauberers Simon Magus“ aus der apokryphen Petrus-Vita. Die Bildinschrift S. MAXIMUS. HOMIL. V. DE SS.AP. verweist auf die Predigt des hl. Maximus, des ersten namentlich bekannten Bischofs von Turin, zu diesem Thema.

Über einem dunklen symmetrischen Architektursockel mit rückspringender Mitte erkennt man auf dem westlichen Mittelbild (Nr. 26) auf einer ersten Stufe links zwei Frauen, die vordere jüngere mit einem Kind auf dem Arm. Ein Mann mit einem Strohhut fährt einen Kranken auf einem Schubkarren herbei. Rechts streckt eine weibliche Kranke – neben ihr ihre Eltern – einen Arm nach oben. Wie Aeneas trägt rechts außen ein Mann mit gewaltigem Knie einen hilflosen Kranken herbei. Der Tod als Skelett, der sich mit einem Pfeil in der Rechten an den Schädel greift, entweicht nach rechts. Heilung erhoffen sich die Kranken auf der ersten Stufe von Petrus, wie auch der Kranke zu seinen Füßen, der mit seinem Turban und dem langen Bart dem Gelähmten an der Tempelpforte ähnelt. Petrus, der im Sturmschritt

Abb. 233
 Der reiche Fischfang
 Deckenbild der Kirche
 Verz.:Grafik Nr. 17



233

herbeikommt, macht mit Zeige- und Mittelfinger ein V-Zeichen. Von einem großequadranten Tempel am linken Bildrand drohen bewachsene Steinbrocken herabzufallen. Die hier nach ACT. V. ETC. gezeigte „Schattenheilung des Petrus“ (Apg 5, 15–16) läßt gerade den Schatten, das schwer malbare Heilungswerkzeug des Apostels, vermissen.

Links von dem Fresko über der Orgel, auf dem nach PSAL. XLII. LVI. CL. Engel unter dem Dreieck Jahwes musizieren, erkennt man die „Verleugnung Petri“ nach IOAN. XVIII. ETC. (Nr. 14, Abb. 235). Vor einer Architekturkulisse wird Petrus von Soldaten umringt. Er wendet sich von einer Frau ab, die er mit der Rechten abwehrt. Ein Hahn kräht auf einem Mauerrund, vor dem – zwei dunkle Figuren – ein Soldat den gefesselten Christus abführt.

Gegenüber nach AMBROSII LIB. X/IN LUC. XXIII. die „Erscheinung des Auferstandenen vor Petrus“ (Nr. 16, Abb. 236). Der Auferstandene mit Wundmalen und einer Siegesfahne in der Linken zeigt sich dem sitzenden Petrus, der jammervoll die Hände faltet. Rechts unten ein Hahn.

Die kleinen Felder über den Emporen und den Querhausarmen bringen weitere Szenen aus dem Leben des Petrus: Über der ersten nördlichen Chorempore von Osten (Nr. 29) wird nach ACT. VIII. V. XXXIII. (Apg 9, 32–35) die „Heilung des Aeneas in Lydda“ geschildert. Petrus steigt von hinten auf, ein Mann liegt auf dem Rücken, er ist nur mit einem Lendentuch bekleidet. Petrus macht ein V-Zeichen mit der Rechten.

Abb. 234
Verklärung auf
dem Tabor
Deckenbild der Kirche
Verz./Grafik Nr. 8



234

Gegenüber (Nr. 30) konzentriert sich Petrus nach ACT. VIII. V. XXXX (Apg 9, 39–41) mit zum Himmel weisender Rechten auf eine Frau in weißen Tüchern, die aus einem aufgebockten Holzsarg steigt. Mit dem rechten Bein hat sie bereits den Sarg verlassen. Rechts unten im Vordergrund knien zwei weibliche Zuschauer vor der offenen Tür eines Grabhauses. Die „Auferweckung der Tabitha“ ereignete sich ebenfalls in Lydda. Nach dem Tode der Frau, die „reich an guten Werken und Almosen“ war, erweckte Petrus sie auf Bitten ihrer Freunde.

Es folgt auf der Nordseite (Nr. 35) die „Befreiung Petri aus dem Kerker“ nach ACT. C. XII. V. I./ETC. (Apg 12, 1 ff.): Petrus nimmt vor einer geöffneten Gefängnistür mit seiner Linken die Hand eines Engels, der nach rechts aus dem Bilde weist. Links auf dem Boden ein eingeschlafener Soldat.

Gegenüber auf der Südseite (A, Abb. 244) mit der Angabe 1093 KAL.IULI ein kleines Historienbild: die „Ankunft der Mönche in St. Peter“. Sechs von rechts aus Hohlwegen kommende Mönche schauen nach links auf ein Kloster. Sie sind schwarz gekleidet, fünf tragen breite Hüte,

der sechste eine Tonsur. Die rot-weiße Klosteranlage links im Hintergrund zeigt etwa deren Zustand um 1720; bei der Kirche hat man wohl einen mittelalterlichen Phantasiebau dargestellt.

Die „Verklärung“ in der Querhausmitte flankiert im Norden (Nr. 10) die „Fußwaschung Petri“ nach IOAN. XIII. ETC. (Joh 13, 1 ff.). Christus wäscht bzw. trocknet mit einem weißen Tuch das überlängte linke Bein des sitzenden Petrus. Links steht ein Greis, rechts zählen wir neun Zuschauer. Gebäude und eine Hofmauer bilden die Architekturkulisse.

Im südlichen Querhausflügel (Nr. 13, Abb. 237) die „Malchus-Szene“ nach IOAN. XVIII./ETC. (Joh 18, 1 ff.): In der Bildmitte – wie fast immer auf einem Hügel – zieht der erregte Petrus sein Schwert. Er blickt auf eine Rückenfigur vor sich, den Knecht Malchus, der eine umgestürzte offene Laterne hält. Im Hintergrund des stürmischen Nachtbildes die Gefangennahme: Judas küßt Christus, dem ein Seil von den ihn umringenden Soldaten um den Hals gelegt wird.

Über der Empore des ersten Langhausabschnitts von Osten (Nr. 19) folgt die „Wahl des Matthias“ nach ACT. C. I. V. XV. (Apg 1, 15). Petrus, der in der Mitte auf dem Felsboden sitzt, zeigt nach links auf einen bärtigen Mann, der sich verwundert die Hände auf die Brust legt. Man zählt neun Zuschauer: rechts sechs, links drei.

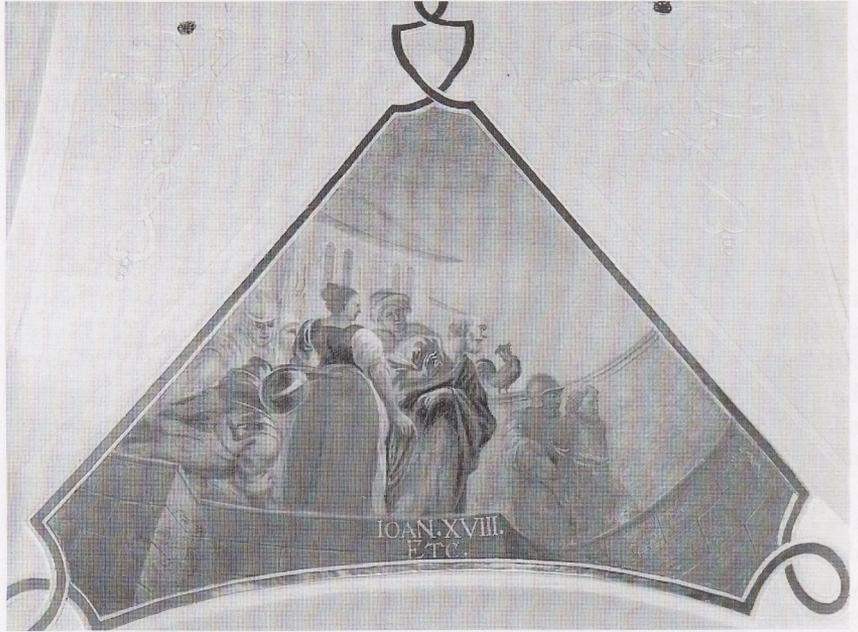
Gegenüber – auf der Südseite – (Nr. 25, Abb. 238) der „Tod des Ananias und der Saphira“ nach ACT. C. V. /ETC. (Apg 5, 1 ff.). Links sinkt vor dem vergitterten Fenster eines Hauses eine gestikulierende Frau in Violett, Weiß und Grün nieder. Vor ihr die Leiche eines Mannes mit dem Kopf in der Armbeuge. Petrus tritt von hinten hoch, weist mit der Linken nach oben, wo eine Taube im Dunstkreis schwebt. Zehn Zuschauer sind Zeugen der Bestrafung des Ehepaares, das ein Grundstück verkauft und einen Teil des Erlöses der Gemeinde unterschlagen hatte.

Auf dem zweiten Nachtbild – Sternenhimmel – (Nr. 36, Abb. 239) tritt Petrus an das Fenster eines Hauses, aus dem zwei Frauen schauen. In einer zweiten Fensteröffnung (weiter rechts) eine Frau und ein alter Mann. Links blickt noch eine Frau aus der geöffneten oberen Hälfte einer Tür. Die Szene „Petrus bittet um Einlaß bei Maria“ folgt ACT. XII. (Apg 12, 12 ff.). Petrus unterrichtet Maria von seiner wunderbaren Befreiung und bittet sie um Benachrichtigung der Jünger.

Eine berühmte Legende nach SPONDANUS.⁸/AD/ ANNUM CHRISTI./ LXVIII. bildet das südliche Gegenstück (Nr. 49). Links ein Tor, davor Christus und Petrus im Gespräch. Petrus im Profil, Christus wendet sich zu ihm um. Im Hintergrund eine grau-weiß-blaue Architekturkulisse aus Türmen, Häusern und einem mehrgeschossigen Arkadenbau, wohl dem Kolosseum. QUO VADIS? fragt der aus Rom fliehende Petrus Christus im Jahre 64 nach der apokryphen Petrus-Vita wie nach der Legenda Aurea. Auf die Antwort Christi VADO ROMAM, ITERUM CRUCIFIGI kehrt Petrus um und wird in Rom gekreuzigt.

Nicht leicht ist die Benennung der ersten Szene über der Empore der

Abb. 235
 Verleugnung Petri
 Zwickelbild der Kirche
 Verz./Grafik Nr. 14



235

Nordseite (Nr. 1). Petrus kniet in der Bildmitte an einem Seeufer, mit dem Zeigefinger der Rechten zeigt er auf Fischer auf dem Wasser. Christus sitzt rechts an einen Felsen gelehnt und deutet mit beiden Händen aufs Wasser. Zu der Inschrift LUC. V./V. II. paßt die Szene nicht, denn dort heißt es: „Da sah er (Christus) zwei Boote am Ufer liegen. Die Fischer waren ausgestiegen und wuschen die Netze.“ – so Ginter. Es handelt sich eher um eine Illustration zu Lk 5, 5, wo Petrus Christus auf dessen Aufforderung, die Netze auszuwerfen, entgegnet: „Meister, die ganze Nacht haben wir uns abgemüht und nichts gefangen; doch auf dein Wort hin will ich die Netze auswerfen.“ Die Szene geht also unmittelbar der Berufung Petri zum „Menschenfischer“ (Lk 5, 10) voraus.

Gegenüber (Nr. 4, Abb. 240) ist dargestellt, wie „Petrus auf dem Wasser wandelt“. Nach MATH. XIV./ETC. (Mt 14, 22 ff.) erkennen wir ganz hinten rechts ein Boot mit drei schemenhaft sichtbaren Männern. In der Mitte steigt Petrus mit ausgebreiteten Armen zu Christus, der mit geöffneten Armen links steht, auf. Offenbar ist der Moment der Erzählung gemeint, in der Christus den sinkenden kleingläubigen Apostel ergreift und rettet.

Es fehlen uns noch drei kleine, wenig beachtete Bilder unter der Orgelempore. Zwei dreieckige Kompositionen rahmen hier ein ovales Mittelbild (Nr. 31, Abb. 241). Petrus sitzt in einer Felslandschaft auf dem Boden, ringt die verschränkten Hände. Über ihm erscheint eine Halbfigur Christi mit Wundmalen. Christus deutet in ein weißes Tuch, das sich durch alle drei Felder zieht und das außen je ein Putto hält. Auf dem Tuch zahlreiche Tiere: Frosch, Lurch, Schlange, Stier, Löwe, Drache, Hirsch, Eule. Nach der Be-

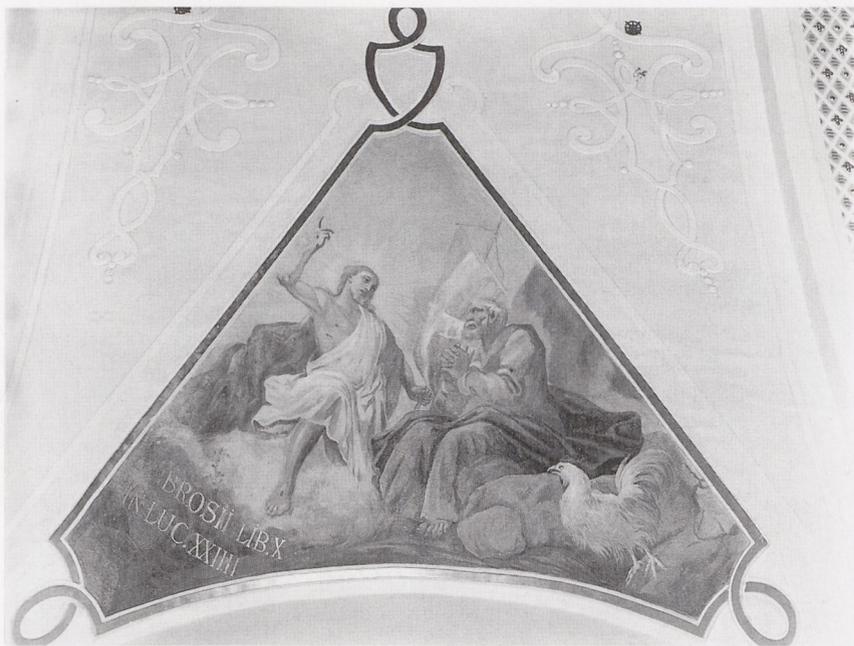


Abb. 236
Erscheinung des
Auferstandenen
Zwickelbild der Kirche
Verz./Grafik Nr. 16

236

schriftung ACT. X. V. VIII. ETC. (Apg 10, 9 ff.) handelt es sich um die „Vision der Tiere in Joppe“. In einer Vision sah Petrus dreimal „unreine Tiere“ und hörte eine Stimme, die ihn zum Essen aufforderte. Auf seine Weigerung hin vernahm er: „Was Gott für rein erklärt, nenne du nicht unrein.“

Auf dem Nordbild (Nr. 32) steht Petrus redend auf einer Felsstufe. Unter ihm ein auf seinen Stab gestützter Soldat, in den seitlichen Zwickeln stehende und redende Zuhörer. Von einem unbestimmbaren Punkt über Petrus gehen Strahlen auf die Szene nieder. Ginters Annahme, daß Petrus „eine Rede zu halten scheine“, läßt sich präzisieren. Dargestellt ist nach Apg 10, 44 die „Rede des Petrus bei dem Hauptmann Kornelius“.

Das südliche Gegenstück (Nr. 33) zeigt Petrus auf den Stufen eines Gebäudes, dessen vergittertes Fenster den rechten Zwickel füllt. Petrus wendet sich mit ausgestreckter Rechten zurück gegen einen (im linken Zwickel) herbeieilenden Soldaten, der einen versiegelten Brief bringt. Illustriert ist der „Empfang der Botschaft des Kornelius“ nach Apg 10, 17, der der Predigt (Nordseite) vorausgeht und der unmittelbar der „Vision in Joppe“ folgt. Den Zusammenhang erklärt Petrus (Apg 10, 28) selbst, als er den bei Kornelius erschienenen Menschen sagt: „Ihr wißt, daß es einem jüdischen Manne nicht erlaubt ist, mit einem Stammesfremden umzugehen und bei ihm einzutreten; mir aber gab Gott die Weisung, keinen Menschen für gemein oder unrein zu halten.“

Von den Seitenkapellen ist für uns nur die erste von Osten auf der Nordseite, die Peter-und-Paul-Kapelle, wichtig (Nr. 50/51). Das kleine, wohl

Abb. 237
Die Malchus-Szene
Deckenbild der Kirche
Verz./Grafik Nr. 13



237

kaum von dem noch jungen Spiegler stammende Deckenfresko zeigt den „Abschied der Apostelfürsten vor ihrer Hinrichtung“ (Abb. 42) nach der Erzählung der Legenda Aurea. Die sich auf felsigem Weg begegnenden Apostel sind im Begriff einander zu umarmen. Paulus hat Petrus bereits eine Hand auf die Schulter gelegt. Ein Landsknecht hält Petrus an einer Oberarmkette fest, ein gerüsteter Krieger hält Paulus an einer Handgelenkette. Weitere Soldaten, u. a. ein Reiter, in einer Senke hinter den Hauptpersonen. Rechts außen – weit im Hintergrund – wartet ein liegendes Kreuz, zu dem winzige Figuren aufsteigen, auf Petrus.

Das Martyrium der Apostelführer bringt das Altarblatt (Abb. 243): im Vordergrund die Aufrichtung des Petrus-Kreuzes, an das der bis auf ein Lententuch nackte Apostel gefesselt ist. Hinten links hat Paulus vor der Kulisse einer gewaltigen Stadtmauer bereits den Kopf verloren. Zwei Putti am oberen Bildrand halten Palmen und zwei Schlüssel.

IV

Das bei flüchtigem Hinsehen einheitlich wirkende Programm dieser Kirche ist keineswegs aus einem Guß. Die weltliche Stifterfolge an den Pfeilern war nicht von Anfang an vorgesehen. Zunächst (Vertrag vom 15. 2. 1727) sollten die Clerici Stuckfiguren der Apostel für die Pfeiler anfertigen. Da am 10. 5. 1727 mit Franz Josef Spiegler der Ausmalungsvertrag geschlossen worden ist, in dem auch zwölf Apostel in den Stichkappen er-



Abb. 238
 Tod des Ananias
 und der Saphira
 Deckenbild der Kirche
 Verz./Grafik Nr. 25

238

wähnt werden, muß in der Zwischenzeit eine Programmänderung erfolgt sein, da man zwei Apostelfolgen in derselben Kirche (eine skulptierte an den Pfeilern und eine gemalte im Gewölbe) ausschließen kann.

Hans-Otto Mühleisen hat 1977 ausführlich dargelegt⁹, daß die erst 1730/31 ausgeführten Figuren – über die dankbare Erinnerung an die Stifterfamilie und eine zeittypische Erinnerung an das Mittelalter hinaus – einer politischen Absicht ihre Entstehung verdanken, daß Abt Bürgi mit ihrer Aufstellung an prominenter Stelle der Kirche dem österreichischen Kaiserhaus deutlich machen wollte, daß sein Kloster Stifterprivilegien besaß, die erheblich älter als die Rechte der Habsburger waren. Als „Demonstration gegen die ‚Casa Austriaca‘“ – so Mühleisen – ist die Zähringerfolge Ausdruck des Anspruchs auf mittelalterliche, von den Zähringern verliehene Privilegien gegen jüngere „kaiserliche Ansprüche“.

Als Standbilder an den Pfeilerköpfen des Kirchenschiffs waren die Privilegienstifter dem Kloster nützlicher als die als Freskenfolge in die Stichkappen der Tonne verdrängten Apostel. Die Aufgabe, die man Apostelfolgen an Langhauspfeilern – man denke an das Freiburger Münster – zuschreibt, übernahmen die Zähringer.

Aber schon das erste Ausmalungsprogramm, zu dem die Medaillonfolge am Chorbogen gehören dürfte, war nicht völlig unpolitisch. Schließlich verweisen die Porträts und die Inschrift auf jenes im Jahre 1095 dem Kloster verliehene Privileg des apostolischen Schutzes.

Die Planänderung wirft weitere Fragen auf: Wenn die Apostel erst nachträglich an das Gewölbe kamen, was sollte dann ursprünglich in die



239

Abb. 239
 Petrus bittet um
 Einlaß bei Maria
 Deckenbild der Kirche
 Verz./Grafik Nr. 36

Zwickel? Weitere Petrus-Szenen? Das Leben Petri deutende bzw. kommentierende Kleinfresken wie in St. Trudpert? Naheliegender ist, daß die Felder leer bleiben sollten. Das östlichste Chorjoch – ein buntes Mittelbild zwischen zwei stückgegliederten Stichkappen – zeigt noch den ursprünglichen Dekorationszustand!

Übergangen wird hier die problemlose Deutung der Apostel als Grundfesten der Kirche, der Heiligen auf den Altären als Nothelfer (Sebastian gegen die Pest, Clemens gegen Gliederreißen, Agathe gegen Feuergefahr). In folgenden steht die vielteilige Vita des hl. Petrus im Zentrum der Interpretation.

V

Das erste überraschende Ergebnis der Durchsicht der 25 Szenen aus dem Leben des Apostelfürsten ergibt, daß die Bilder keineswegs chronologisch angeordnet sind. Auf den ersten Blick mag die hier vorgenommene Nummerierung der Bilder völlig chaotisch erscheinen, schon dadurch, daß die Nummern bis 51 gehen, während doch nur 25 Bilder vorkommen. Die Erklärung dafür ist schlicht: In das unten abgedruckte Verzeichnis sind alle geläufigen, d. h. häufiger auftretenden Szenen aus der Vita des Heiligen aufgenommen, woraus sich insgesamt 51 Ziffern ergeben. Die Nummern



240

der Fresken entsprechen also den Nummern in dieser umfassenden Liste, die in sich allerdings nicht völlig zweifelsfrei ist. Da sich das Verzeichnis aus Ereignissen aus den Evangelien, der Apostelgeschichte, den Apokryphen, der Legenda Aurea etc. zusammensetzt, ist es nicht immer einfach, deren tatsächliche historische Abfolge festzustellen!

Auf der Liste sind alle in St. Peter auftretenden Szenen gekennzeichnet. Verfolgt man die Verteilung der chronologisch gereihten Szenen im Raum (vgl. Grafik II), dann ergibt sich ein verblüffendes Ergebnis. Verbindet man die Szenen 1, 4, 6, 7, 8, 10, 13 (also die ersten 7) miteinander, so ergibt sich ein lateinisches Kreuz, eine *cruz immissa*. Verbindet man die Szenen der zweiten Siebenerfolge (14, 16, 17, 19, 22, 25, 26) miteinander, so ergibt sich ein zweites lateinisches Kreuz. Und ein drittes Kreuz entsteht aus der Verbindung der Fresken 29, 30, 31, 36, 46 und 49 – und dieses Kreuz ist offenkundig ein umgekehrtes, also ein Petrus-Kreuz. Auf die Deutung dieser das christliche Heils- und Siegeszeichen abbildenden Anordnung, die kaum als Zufall betrachtet werden kann, wird noch einzugehen sein.

Der Wunsch, bestimmte Kreuzesformen abzubilden¹⁰, dürfte – das lehrt die Bearbeitung anderer barocker Bildprogramme – keineswegs der entscheidende oder gar der alleinige Grund für die Aufgabe der chronologischen Reihe gewesen sein. Man könnte an eine spezifische Gewichtung der Szenen denken, etwa eine Heraushebung der Szenen auf der Mittelachse des Baues, in denen Petrus Christus begegnet oder in denen er als Wunder-

Abb. 240
Petri Versuch,
auf dem Wasser
zu wandeln
Deckenbild der Kirche
Verz./Grafik Nr. 4

Abb. 241
 Vision der Tiere
 in Joppe
 Fresko unter der Empore
 Verz./Grafik Nr. 31



241

täter auftritt, oder an die Wiedergabe bisher unbekannter Auslegungen des Petruslebens, an Bezüge zur barocken Predigtpraxis, zu aktuellen religiösen oder politischen Themen.

Die Verfolgung der genannten Möglichkeiten bleibt ergebnisarm gegenüber einem Interpretationsansatz, der noch nicht genannt wurde. Gemeint ist die Untersuchung der Bilder auf ihre raumteil- oder standortbezogene Aussage. Erst wenn man die Petrus-Bilder darauf befragt, was sie für die Adressaten bedeuten können, hat man den Schlüssel zu ihrem Verständnis in der Hand. Den Benutzern des Lang- und Querhauses – also den „Pfarr-Kindern, Unterthanen und anderen guten Nachbahren“¹¹⁴ – wurden Szenen aus dem Leben eines Heiligen vorgeführt, der alles andere als ein makellooses Vorbild sein konnte.

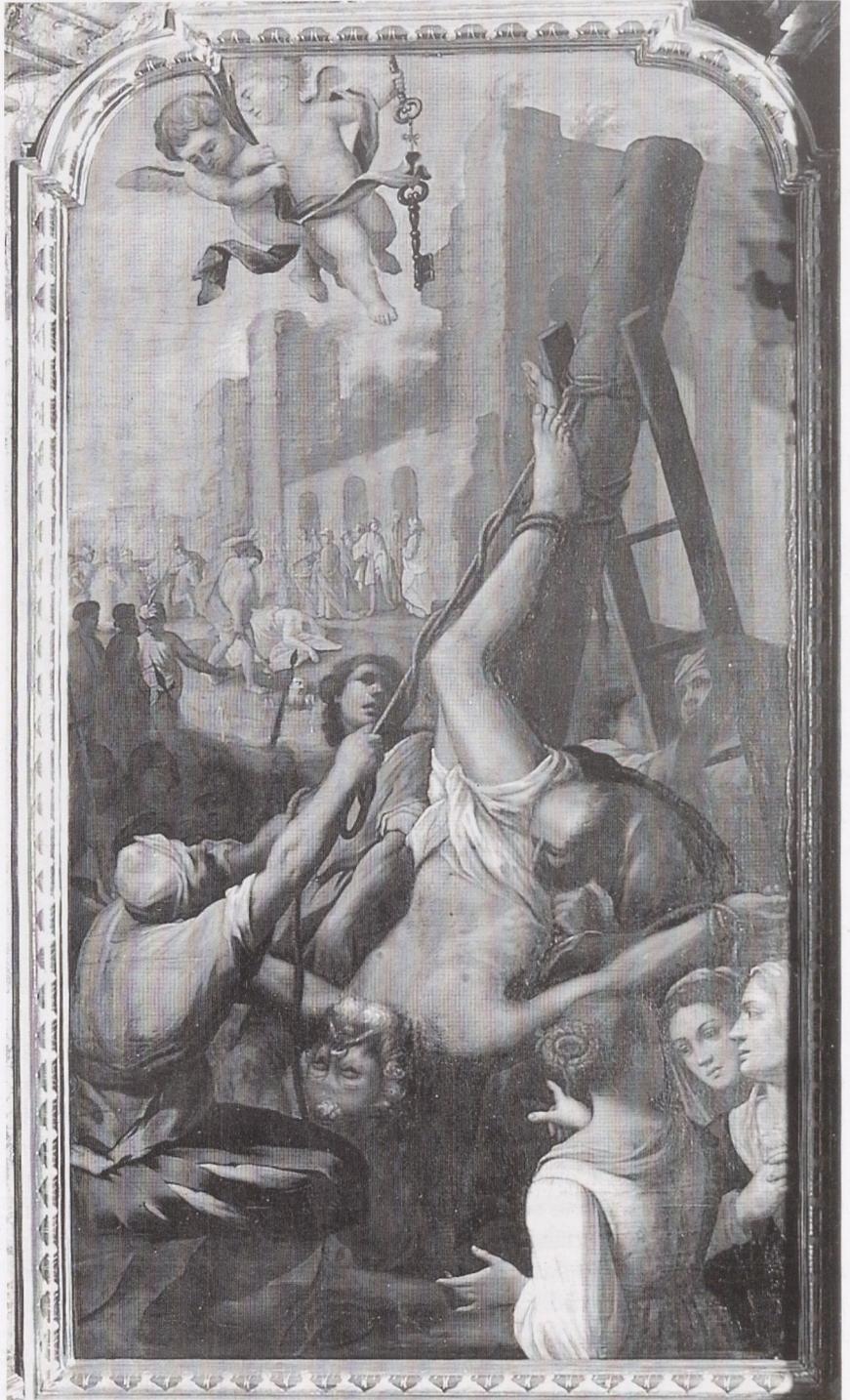


Abb. 242
 Der Abschied
 der Apostel
 Deckenbild der
 Peter-Pauls-Kapelle
 Verz./Grafik Nr. 50

242

Von allen Personen aus der unmittelbaren Umgebung Christi wird die Gestalt des Petrus¹² in den Evangelien am deutlichsten und kontraststärksten gezeichnet. Zwar ist er ausgezeichnet unter allen Jüngern: Er erhält als erster einen neuen Namen, er erlebt (mit Jakobus und Johannes) die Erweckung der Jairus-Tochter, er erlebt die Verklärung und die Ölberg-Geschichte. Ihm vor allem soll die Auferstehung angekündigt worden sein. Ihm erscheint der Auferstandene vor allen anderen Aposteln. Ihm werden die Schlüsselgewalt und das Hirtenamt übertragen, wodurch er zum Führer der Apostel bestimmt wird. Er leitet die Wahl des neuen Apostels Matthias, er tritt als erster an Pfingsten vor die Menge, er beginnt die Folge der apostolischen Wundertaten, er verteidigt die Apostel vor dem Hohen Rat. Petrus fällt das erste kirchliche Strafurteil, er unternimmt die erste ober-

Abb. 243
Das Martyrium
Petri
Altarbild der
Peter-Pauls-Kapelle
Verz./Grafik Nr. 51



hirtliche Visitationsreise und er nimmt die ersten Heiden in die Kirche auf. Aber dieser so vielfach ausgezeichnete Mann ist voller menschlicher Schwächen: Er ist impulsiv bis zum blinden Eifer (Malchus-Szene), er ist wankelmütig (Versinken in den Wellen, Verleugnung); er neigt zu Prahlerei und Selbstüberhebung.

Es sind nun gerade diese menschlichen Schwächen, die Petrus zum Vorbild für den Kirchenbesucher machen. Diesem wird gezeigt, was ein Sünder mit Gottes Hilfe vermag und was Buße bewirkt. In einer Festpredigt am 29. 6. 1728 hat als Gastredner der Abt von Kloster Marbach genau diesen Gedanken hervorgehoben. Er schilderte seinen Zuhörern, wie ihre Buße für ihre Sünden „solle und müsse beschaffen seyn“, und zeigte ihnen, „was grosse Glory diser herrliche Poenitent und Buesser vermittelst seiner so überschwenklichen/ungemeinen Buß erreicht/ und wir recht Buessente zu hoffen/ und zu erwarten haben“. Für die Gläubigen ist Petrus als „Bußfertiges Lebens-Exempl vonnöthen“, er ist „ein vidimiertes Muster einer wahren/ aufrichtig / ernstlich / unverfälschten Buß und Poenitentz“. Seine „glorreiche Buß ... ist der einzige Weeg ad Domum Convivii zum Himmlichen Freuden-Mahl zu kommen“.¹³ So wie Petrus in der Gefahr Christus um Hilfe angerufen hat und von diesem sicher gehalten wurde (etwa beim Gang über das Wasser), darf auch der Gläubige nicht müde werden, die Hilfe Gottes und der Heiligen zu erbitten.

So erfährt man, daß der Petrus-Zyklus neben seinem *sensus litteralis* oder *historicus*¹⁴, seinem geschichtlichen Buchstabensinn, der über Stationen im Leben des Kirchen- und Klosterpatrons unterrichtet, einen *sensus tropologicus* oder *moralis* – wie die Homiletiker sagen würden –, also eine Anweisung zur Lebensführung enthält. Dieser deutet die Bilder als Vorbilder für das Verhalten der Gläubigen und als Hinweis auf die helfende Kraft der Heiligen.

VI

Einen *sensus allegoricus*, eine heilsgeschichtliche Bedeutung, besitzt vor allem der Chorraum-Zyklus, der sich vorrangig an die Mönche von St. Peter wendete. Allerdings ist hier die standort-, d. h. altarraumbezogene Aussage nicht ganz einfach festzustellen. Erst durch die Hinzuziehung von Bibelkommentaren läßt sich ermitteln, was die sieben Fresken des Chorraumes zur selbständigen Gruppe zusammenbindet.

Über dem Altar als dem Ort des ständig erneuerten, freiwillig vollzogenen Opfertodes Christi für die Erlösung der Sünder erscheint das erste von sechs Bildern, die die Stellung Petri im Erlösungswerk bestimmen. In der Seligpreisung von Caesarea erkennt Petrus Christus als Messias, d. h. als gottgesandten Retter und Erlöser. Das folgende Bild präzisiert die Funktion Petri. Er ist das irdische Fundament des Erlösungswerkes und als Inhaber der „Schlüsselgewalt“ löst er von Krankheit und Tod und bindet an den ewigen Tod oder das ewige Leben. Die Nachbarszenen (Heilung des Aeneas

und Erweckung der Tabitha) sind Bilder für die Sündenvergebung. Krankheit bedeutet Zustand in der Sünde, die den geistigen Tod nach sich zieht. Auf dem dritten Mittelbild erfüllt Petrus im Bilde des „Fischfangs auf dem See Tiberias“ seine Aufgaben als Menschen- bzw. Seelenfischer, der auch die Lämmer und Schafe weiden wird. Petri „Befreiung aus dem Kerker“, das nördliche Nebenbild, ist als ein Bild für die Hoffnung auf Erlösung als Befreiung von den Ketten anzusehen.

An diese Definitionen der heilsgeschichtlichen Funktionen Petri schließt das einzige Historienbild des Gewölbes bruchlos an: Mit dem „Einzug der Mönche in St. Peter“ begann ihre Arbeit als Helfer des Erlösungswerkes in der Nachfolge des Petrus und der Apostel.

VII

Der bisher erfolgte Nachweis von drei der vier geläufigen Wort- oder hier Bildsinne im Programm der Klosterkirche führt zu der abschließenden Frage, ob auch der vierte Sinn, der *sensus anagogicus*, angesprochen war, ob also der Petrus-Zyklus eine Aussage über sich im Jenseits erfüllende Verheißungen enthält.

Deshalb nochmals ein Blick zu den durch die Anordnung der Fresken am Gewölbe abgebildeten drei Kreuzen: Im Sinne der einen Barockprediger auszeichnenden „*argutezza*“¹⁵, dem spitzfindige „*concelli*“ konstruierenden Scharfsinn, lassen sich die beiden lateinischen Kreuze – neben ihrer schlichten historischen Deutung als Marterinstrument Christi – als soteriologisches Kreuz, d. h. als Zeichen der Heilsgegenwart, und als eschatologisches Kreuz, d. h. als Zeichen der Heilshoffnung und der Parusieerwartung, verstehen. Nach dem oft zitierten *Sermo 59* Papst Leos I. ist im Kreuz das Erlösungswerk Christi zusammengefaßt. Es ist die Quelle aller Gnaden und die Kraft der Wendung des Todes ins Leben. Leo betont den eschatologischen Horizont: Das Kreuz ist der Richterstuhl Christi!

Eindeutiger noch anagogisch, d. h. als Aussage über die sich im Himmel erfüllende Verheißung, zu verstehen ist die Interpretation des Zeichens durch Johannes Chrysostomus als das am Himmel vor der Parusie des Herrn erscheinende Kreuz, das direkt als Symbol des Himmelreiches angesprochen werden kann.

Der anagogische Sinn der sich im Zeichen der Kreuze ordnenden Petrus-Szenen ist demnach: Wer wie Petrus in der Nachfolge Christi sein Kreuz auf sich nimmt, der wird ins Himmelreich eingehen!

Kann der „Inventor“ des Programms auch nicht identifiziert werden – manches spricht freilich für Abt Ulrich Bürgi – so wird seine Absicht doch deutlicher: Was die weltlichen Besucher und die Mönche als geistliche Besitzer dieser Kirche bedenken sollten und was sie in Betrachtung der Szenen aus dem Leben des Petrus erwägen sollten, hat Bernhard von Clairvaux in einer Predigt einprägsam formuliert: „*Tria sunt igitur quae in festi-*



244

vitatibus sanctorum vigilanter considerare debemus: auxilium sancti, exemplum eius, confusionem nostram.“ (Drei Dinge also müssen wir an den Festen der Heiligen aufmerksam beachten: die Hilfe des Heiligen, sein Beispiel und unsere Verwirrung.) Nachdenken soll wohl auch noch der heutige Besucher von St. Peter angesichts der Freskenfolge über die Hilfe des hl. Petrus als Fürbitter, als Werkzeug der Erlösung und als Himmelspförtner, über sein Beispiel als reuiger und zum „vicarius dei“ begnadeten Sünder und über die eigene „confusio“ oder Unzulänglichkeit, die ihn dem gläubensschwachen und zweifelnden Petrus ähnlich macht.

Abb. 244
Der Einzug der Mönche
in St. Peter im Juli 1093
Deckenbild der Kirche
Verz./Grafik Nr. A

Verzeichnis gängiger Szenen aus der Petrus-Vita

Petrus in den Evangelien	Mt	Mk	Lk	Joh
* 1 Fischwunder/Berufung von P. und Andreas	4, 18–22	1, 16–20	5, 1–11	1, 41–42
2 XP heilt die Schwiegermutter des P.	8, 14–15	1, 29–31	4, 38–39	
3 Der Sturm auf dem See Genesareth	8, 23–27			
* 4 P. wandelt auf dem Wasser	14, 28–30			
5 Erweckung der Tochter des Syn.Vorstehers		5, 35–42	8, 49–56	
* 6 Seligpreisung des P.	16, 17	8, 27–30	9, 18–21	6, 67–69
* 7 P. als Fundament und Schlüsselübergabe	16, 18			
* 8 Verklärung auf dem Tabor	17, 1–9	9, 2–8	9, 28–36	
9 Zinsgroschen	17, 24–27			
*10 Fußwaschung				13, 6–11
11 Voraussage der Verleugnung XP durch P.				13, 38
12 Ölberg	26, 36–46	14, 32–42		
*13 Gefangennahme XP; P.-Malchus	26, 51			18, 10
*14 Verleugnung P.	26, 69–75	14, 66–72	22, 54–62	18, 16–27
15 Wettlauf mit Joh. zum Grab				20, 3–10
*16 XP erscheint P.			24, 12/34	
*17 Der reiche Fischfang am Tiberiassee				21, 4–11
18 Übertragung des Hirtenamtes				21, 15–19

Petrus in der Apostelgeschichte	App
*19 Wahl des Matthias	1, 15–26
20 Pfingsten	2, 1
21 P. predigt in Jerusalem	2, 14–36
*22 P. und Joh. heilen Lahmen am Tempeltor	3, 1–10
23 Deutung des Wunders	3, 11–26
24 P. und Joh. vor dem Hohen Rat	4, 8–21
*25 Strafergericht über Ananias und Saphira	5, 1–10
*26 Schattenheilung	5, 15
27 Wahl der sieben Diakone	6, 1–7
28 Ablehnung der Bewerbung des Z. Simon	8, 18–24
*29 Heilung des gelähmten Aeneas in Lydda	9, 32–35
*30 Erweckung der Tabitha in Joppe	9, 38–42
*31 Verzückerung/Vision in Joppe	10, 9–16
*32 Boten des Kornelius	10, 17–22
*33 P. bei Korneliuſ in Caesarea	10, 24–48
34 Rechtfertigung in Jerusalem	11, 2–18
*35 P. im Gefängnis in Jerusalem/Befreiung	12, 4–11
*36 P. klopft bei Maria an	12, 12–17
37 Apostelkonzil	15, 7–12

Petrus in den Apokryphen und in der Legenda Aurea

38 Predigt in Antiochia	LA 208
39 P. im Gefängnis des Theophilus in Ant.	LA 208
40 Erweckung des Sohnes des Theophilus	LA 209
41 Approbation des Markus-Evangeliums	LA 307
42 Sendung des Mark. als Bischof v. Alexan.	LA 307
43 Reise des P. nach Pisa und Rom	LA 429
44 Treffen von P. und Paulus in Rom	LA 429
45 P. lehrt in Rom	LA 429
*46 Geschichte des Zauberers Simon Magus	LA 432
47 P. heilt seine Tochter Petronilla	LA 394

- 48 P. im Gefängnis des Nero in Rom LA 432
 *49 Quo vadis, Domine? LA 432
 *50 Abschied von P. und Paulus in Rom LA 433
 *51 Martyrium von P. und Paulus LA 434
 52 Seele P. wird zum Himmel getragen
 53 Kreuzabnahme und Bestattung durch Schüler LA 434

Posthume Szenen

- 54 Diebe werfen die Leichname P. und Pauli in einen Brunnen LA 437
 55 Begräbnis auf dem Friedhof von S. Sebastiano

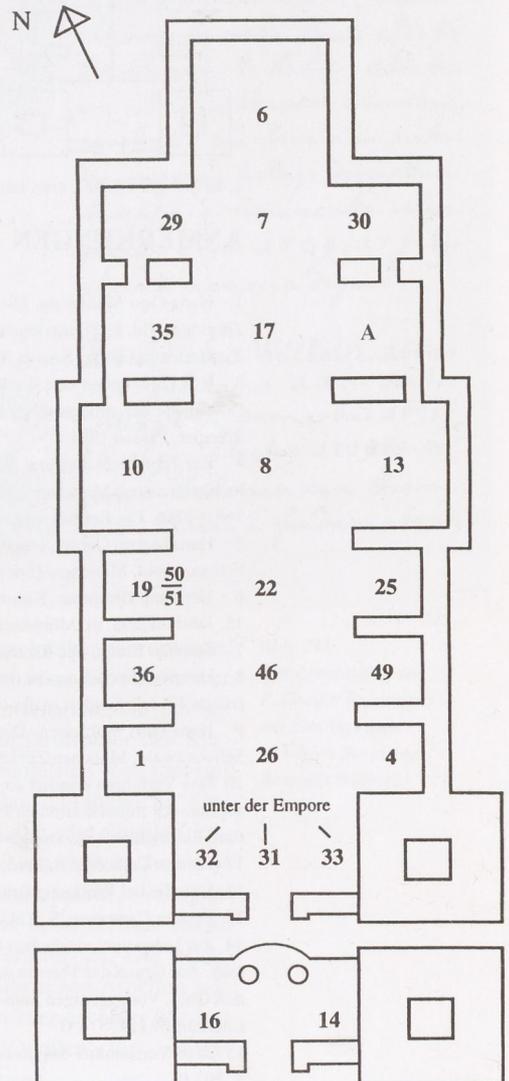
Allegorische Darstellungen

- 56 P. als Apostel
 57 P. als Bischof von Antiochia
 58 P. als Papst
 59 P. als Paradiespförtner
 *60 P. als Schutzpatron des Klosters

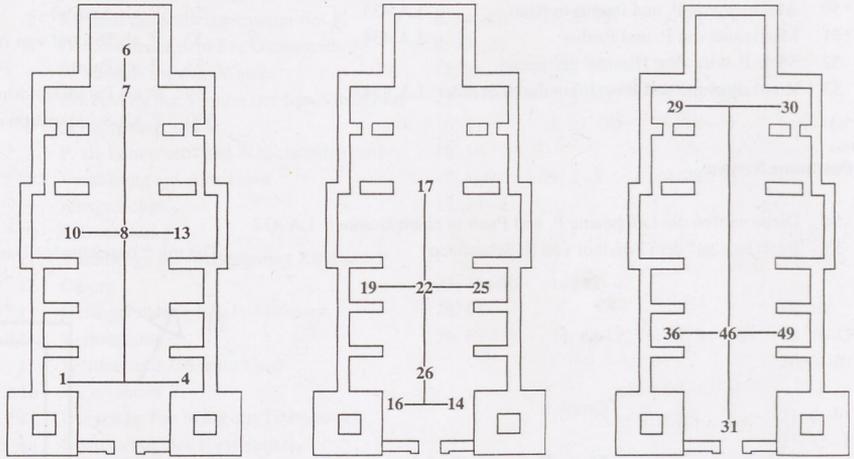
Die mit * bezeichneten Darstellungen finden sich in St. Peter

Grafik I

Der Petrus-Zyklus in der Klosterkirche St. Peter/Schwarzwald



Kreuze im Deckenprogramm der Klosterkirche St. Peter/Schwarzwald



1. Kreuz: lat. Kreuz – crux immissa

2. Kreuz: lat. Kreuz – crux immissa

3. Kreuz: Petrus-Kreuz

ANMERKUNGEN

- 1 Hans-Otto Mühleisen, Die Zähringerbildnisse des 18. Jahrhunderts in St. Peter, in: Karl Schmid, Die Zähringer, Bd. I., Sigmaringen 1986, S. 175–191.
- 2 Hermann Ginter, Kloster St. Peter im Schwarzwald, Karlsruhe 1949.
- 3 Eva Pohl, Leben und Werk des „Historien- und Freskomalers“ Franz Joseph Spiegler. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockmalerei, Diss. Köln 1952; Nanette und Raimund Kolb, Franz Joseph Spiegler, Passau 1991.
- 4 Zur Baugeschichte und Einordnung der Kirche vgl. Norbert Lieb/Franz Dieth, Die Vorarlberger Barockbaumeister, München 2/1977; Hans Martin Gubler, Der Vorarlberger Barockbaumeister Peter Thumb 1681–1766. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockarchitektur, Sigmaringen 1972.
- 5 Hans Martin Gubler, Die Planungs- und Baugeschichte von St. Peter, in: Mühleisen (Hrsg.), St. Peter im Schwarzwald, München/Zürich 1977, S. 28–49, hier S. 36.
- 6 Hermann Brommer, Künstler und Kunsthandwerker im st. petrischen Kirchen- und Klosterneubau des 18. Jahrhunderts, in: Mühleisen, St. Peter im Schwarzwald, München/Zürich 1977, S. 50–93, hier S. 50.
- 7 Stephan Braun, Die Kirche zu St. Peter, in: Christliche Kunstblätter Nr. 151 (1875), S. 310.
- 8 Henricus Spondanus ist der lateinische Name von Henri de Sponde, einem Bischof von Pamiers, der im frühen 17. Jahrhundert in der Nachfolge von Baronius „Annales Sacri“ schrieb.
- 9 Hans-Otto Mühleisen, Die Stifterikonographie des Klosters St. Peter, in: ders. (Hrsg.), St. Peter im Schwarzwald, München/Zürich 1977, S. 94–112.
- 10 Das Verfahren erinnert an die visuelle Poesie des Barock; vgl. u. a. Ulrich Ernst, Die neuzeitliche Rezeption des mittelalterlichen Figurengedichts in Kreuzform, in: P. Wapnewski (Hrsg.), Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, Stuttgart 1986, S. 177 ff.
- 11 Festum Cathedrae S. Petri, Rottweil 1731, S. 117.
- 12 Vgl. die bei Wolfgang Braunfels, s. v. Petrus, in: LCI 8 (1976) Sp. 158 ff. zitierte Literatur.
- 13 Festum Cathedrae, S. 274.
- 14 Zur Lehre vom vierfachen Wortsinn im Barock vgl. bes. Maximilian Neumayr, Die Schriftpredigt im Barock. Auf Grund der Theorie der katholischen Barockhomiletik, Paderborn 1938; grundlegend weiter: Friedrich Ohly, Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 (1958) 1 ff.
- 15 Zum Verständnis des „concellismo“ vgl. Emanuele Tesauro, Il Cannocchiale Aristotelico, Turin 1670, S. 501 ff.