

Die Kreuzkapelle als Abbild des himmlischen Jerusalem

(Teilmanuskript)

Ao. Univ.-Prof. Dr. Horst Schweigert

„Saxa loquuntur - die Steine reden von der Herrlichkeit Gottes. Wir dürfen auch hier von der Straßengler Wallfahrtskirche sagen, dass dieser Mariendom ein in Stein gewordenes Gebet ist. Wie jedes Gotteshaus ist dieses Bauwerk nicht nur ein Zweckbau, eine Versammlungshalle, sondern die Kirche in sich ist eine Aussage auf vielfältige Weise“ - mit diesen Worten, die Sie vielleicht erstaunt haben, begann der im Juni 2009 zu früh verstorbene Abt Petrus Steigenberger seine Einleitung zu den am 20. Oktober im Jahr 2001 abgehaltenen „Straßengler Gesprächen“. Und diese Worte des Abtes Petrus sind, wie auch meine, uns auch heute gegenwärtig, da sie Bezug zu dem heutigen Thema haben: Die Kreuzkapelle als Abbild des himmlischen Jerusalem.

Alle mittelalterlichen Autoren stimmen damit überein, dass der Kirchenbau, die Gottesstadt, das himmlische Jerusalem darstellt. Diese Vorstellung orientiert sich an der als Vision aufgezeichneten Schilderung, der Offenbarung des Johannes Kapitel 21, das Gottes Wohnen unter den Menschen beinhaltet. So heißt es in Vers 2: *„Ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott her aus dem Himmel herabkommen. Sie war bereit wie eine Braut, die sich für Ihren Manne geschmückt hat. Und ich hörte eine große Stimme, die sprach: Siehe da, die Hütte Gottes bei den Menschen! Und er wird bei ihnen wohnen und sie werden sein Volk sein.“* In den weiteren Versen dieses Kapitels wird die Himmelsstadt in ihrer ganzen strahlenden Pracht geschildert, einige Zitate: *„Sie hatte den Strahlenkranz Gottes“, „Ihr Glanz war wie der köstlicher Edelsteine, wie der Kristalle, wie der Jaspis, und der Bau Ihrer Mauern war von Jaspis und die Stadt von lauter Gold gleich dem reinem Glase“, „Der erste Grundstein (die Mauern betreffend) war ein Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Chalzedon, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sarder, der siebente ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst.“*

In Zusammenhang mit der symbolischen Ausdeutung des Kirchenbaus ist am weitesten der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr gegangen. So will er in seinem Buch „Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950“ die gotische Kathedrale nicht nur im anagogischen Sinne als himmlisches Jerusalem gedeutet wissen, sondern in ihr ein anschaulich gegebenes Abbild der in der Offenbarung visionär geschauten Gottesstadt erkennen. Zitat Sedlmayr: *“In der Absicht die Gläubigen gewissermaßen wirklich in die Himmelsstadt zu versetzen, wird in der gotischen*

Kathedrale das himmlische Sein des Himmelbaus, das Lichtsein der Lichtstadt mit Mitteln aller Künste sinnlich sichtbar gemacht“.

Es dreht sich um die Frage, ob die mittelalterlichen Theologen das allegorisch-symbolische Deutungsverfahren auch auf den Sakralbau angewendet haben. Das ist zu bejahen. Die Deutungen und Vergleiche der mittelalterlichen Symboliker gelten dem christlichen Kirchenbau allgemein und gehen letzten Endes auf die altchristliche Zeit zurück. Dabei tritt die Gleichsetzung von Kirche und Jerusalem hervor. Vielfach wird am Beispiel Jerusalem der vierfache Schriftsinn erläutert: Jerusalem ist die Stadt in Judäa, allegorisch die Kirche auf Erden, tropologisch die menschliche Seele und anagogisch das Reich der Seelenheilung.

Ist nun die Reiner Kreuzkapelle und ihre ursprüngliche, alte, nur mehr rudimentär vorhandene Ausstattung auf die Himmelsstadt, auf das himmlische Jerusalem zu beziehen? Das ist unsere heutige Frage, die ich zu beantworten versuchen will.

Die Gewölbe, aus denen sich der Kapellenraum aufbaut, bedeuten zweifellos den Himmel, mit dem Glühen der farbigen Glasfelder des Innenraumes sind Wände aus Edelsteinen gemeint, das tiefe Rot und Blau der Glasscheiben gibt die in der Offenbarung genannten Rubine und Saphire ab, die untergeordneten Farben die anderen bereits erwähnten Edelsteine. Man muss dazu wissen, dass im Mittelalter die Vorstellung geläufig war, dass farbiges Glas die dem Licht wesensverwandte Materie sei und aus Edelmetallen oder Edelsteinen hergestellt wurde. Dazu trat die Farbigkeit der Mauerwände und der Gewölbezwicke. In diese Farbenvielfalt und in die skulptierten Darstellungen der Gewölbeschlusssteine sind christliche Symbole eingebettet, wobei im Sinne des Ordo-Denkens, Christus, der Glaube, die Kirche, im Zentrum steht.

Ursprünglich war eine exorbitante Ausstattung vorhanden, die heute nur mehr schwach erkennbar ist, vor allem was die Freskomalerei betrifft und was den damaligen Ausstattungsfundus der Glasgemälde betrifft, die zum Teil fehlen. So wurde im Jahr 1926 die damals nur mehr zum Teil in situ verbliebene Fensterverglasung aus wirtschaftlichen Gründen verkauft. Und auch von der mittelalterlichen überlieferten Altarausstattung ist nichts erhalten.

Erhalten ist hingegen aus dem Jahre 1406 in einer Abschrift des Stiftsarchivars P. Alanus Lehr aus dem Jahr 1753 eine ausführliche Aufstellung über die Auslagen für den Bau und den am Bau Beteiligten. So wird der Maler Johannes, „*Pictor Johannes*“, 2 Mal in Zusammenhang mit den Glasgemälden und mit den Gemälden der Altäre genannt, - vermutlich ist dieser Pictor Johannes ein und dieselbe Person -, weiters ein Bildhauer Nikolaus und der vermutliche Baumeister Friedrich.

Die Gesamtkosten für Bau und Ausstattung betragen 454 Pfund Schillinge. Bauherr war der aus Pirna in Sachsen stammende 20. Reiner Abt Angelus

Manse (1399-1425). Aus der Abschrift geht weiters hervor, dass die Kapelle am 27. Oktober 1406 eingeweiht wurde und alle aufgezählten Arbeiten bereits abgeschlossen waren. Das steht im Widerspruch mit einer von Johannes Kraus erstmals in die Literatur eingeführte Weihe von 1409 (es ist noch nicht eindeutig geklärt, wie sich die Literatur auf dieses Weihedatum v. 1409 bezieht).

Die über einem lateinischen Kreuz als Grundriss erbaute, ursprünglich frei stehende Kapelle ist auf dem Kupferstich aus dem Schlösserbuch von Georg Matthäus Vischer bereits in den neuen 1633 vollendeten Konventbau integriert. Es ist zu erkennen, dass die Einbeziehung der Westfront der Kapelle in diesen neu errichteten Trakt bereits geschehen ist und nicht wie in der Literatur allgemein zu lesen, erst im 18. Jahrhundert erfolgte.

Die Gemäldewiedergabe des Joseph Monte aus dem Jahre 1753, also nach dem barocken Umbau, zeigt noch die relativ frei stehende Kapelle, allerdings ohne den einstigen Westtrakt.

Zur heutigen baulichen Situation. Blick in den in die neue Prälatur einbezogenen, ehem. Kapellenchorschluss (1964 sind die Bauteile freigelegt worden): ein polygonaler 5/8-Chorschluss mit einem reich gegliederten Fenstergewände und Maßwerkfigurationen (Detail: Fischblasenformen), in einem Fenster eine noch erhaltene, ausgezeichnete dekorative Wiedergabe. Zu den Innenansichten. Blick in den Chorschluss: Es fehlen (seit 1964) Maßwerk bzw. Fenstersprossen, die Gewölbe- und Wandmalereien. Blick in den südlichen Querarm im Chor: skulptierte Darstellung an den Kapitellen. Hier ist festzuhalten, dass im Zusammenhang mit der barocken Verbauung das Bodenniveau der Kapelle angehoben wurde bzw. durch die Schließung der Westfront und des Einganges der Eingang auf die Südseite verlegt wurde und die Anlegung eines Stiegenaufganges erforderlich wurde. Blick in den Südarm, wo eine Fensteröffnung teilweise freigelegt werden konnte. Man erkennt den Abschluss der Wand, die an der gesamten Westfront eingezogen wurde und durch die die gesamte Eingangsseite verloren gegangen ist. Übergang in den nördlichen Querarm: Man sieht Reste der Malereien, reiche Skulptierung an den Kapitellen, reiche Profilierung der Bündelpfeiler. Blick zur Fensteröffnung des Querarmes und dem aufgestellten Tableau mit den Kopien der Fenstergemälde, die sich heute in Darmstadt befinden. Der Blick ins Gewölbe zeigt, dass auch im Zentrum des Gewölbescheitels mit skulptierten Darstellungen und Malereien dekorative Aussagen gemacht sind.

Zweifelsohne beruht das ideologische Gesamtkonzept des Kapellenraumes auf der vielfältigen Verbindung von Bauplastik, Architektur und Malerei/Glasmalerei. Die auf das Patrozinium der Kapelle Bezug nehmende Grundrissgestaltung, die *modo-crucis*, ist also als eine nachsymbolische Deutung des Kreuzes Christi zu interpretieren. Wir kennen das Kreuz als symbolische Architekturform besonders schon in der frühchristlichen Kunst

(Verweise: St. Peter in Rom, S. Croce in Ravenna, 11. Jahrhundert: Bielefeld, Paderborn, Fulda). Der kreuzförmige Grundriss fand dann insbesondere im Spätmittelalter weite Verbreitung. Sah doch Durandus (v. Saint-Pourçain ca. 1270/75-1334) am Anfang des 14. Jahrhunderts in der Kreuzform der Kirche ein Abbild des Gekreuzigten, der mit ausgestreckten Armen die Welt umfasst. Zu erinnern ist, dass das Zisterzienserkloster Ebrach (in Bayern), von dem der erste Abt von Rein, Gerlach („Graf von Dunkenstein“, 1129/1130 bis ca. 1164), stammt, eine kreuzförmige Michaelskapelle aus dem 13. Jahrhundert besitzt. Möglicherweise hatte sich Abt Angelus als Vorbild auch die um 1244 erbaute Kreuzkapelle des Zisterzienserstiftes Heiligenkreuz in Niederösterreich genommen, die ursprünglich einen kreuzförmigen, in der Bauzeit veränderten Grundriss besaß, in der Kreuzpartikel verehrt wurden.

In den Schlusssteinen und in den skulptierten Kapitellen der Vierungsdienste wird die Thematik des Patroziniums des hl. Kreuzes und der hl. Dreifaltigkeit aufgegriffen und bildlich zum Ausdruck gebracht.

Der segnende Gottvater im Chorscheitel weist auf den Erlöser hin, auf dessen Darstellung die ikonographische Wiedergabe als *vir dolorum*, als Schmerzensmann erfolgt. Durch Bernhard v. Clairvaux und die in seiner Zeit auftretende Leidensandacht, verbunden mit der Stigmatisation des hl. Franz v. Assisi, kam es zur Verbreitung der Verehrung der Wunden Christi, wobei die Seitenwunde im Vordergrund der Anbetung stand. Wir sehen Christus halbfigurig wiedergegebenen, mit Wundmalen, überkreuzten Händen, Dornenkrone auf dem Haupt und sichtbar auch die Seitenwunde auf der rechten Brustseite. Die mittelalterliche Bezeichnung, die *imago pietatis* verweist auf die ikonographische Bedeutung des Schmerzensmannes auch als Andachtsbild.

Als Pendant zum Schmerzensmann sehen wir die Darstellung der Maria mit Kind im südlichen Querarm. Die gekrönte Maria trägt das Jesuskind auf dem rechten Arm, was dem Marienbildtypus der sog. *Dexiokratusa* entspricht, es ist dies eine seitenverkehrte Wiedergabe der *Hodegetria*. Der Gegenüberstellung der Maria mit Kind und dem Schmerzensmann entspricht der Grundgedanke, dass Maria und das Kind von Anfang an um den Kreuzestod Christi gewusst haben.

Auch der am Schlussstein des nördlichen Kreuzarmes dargestellte betende Engel in Diakongewandung hat einen thematischen Bezug zum Schmerzensmann. Engel beklagen, betrauern oder halten die Marterwerkzeuge des Gekreuzigten und gelten zugleich als Bewacher der Himmelsstadt. Überdies, vielleicht ist es kein Zufall, ist der Engel auch Namenspatron des Bauherren (Angelus = Engel). Der Schlussstein ist in situ vorhanden, weil der thematische/ikonographische Bezug zu Maria und Schmerzensmann besteht.

Es müssen möglicherweise noch zwei Schlusssteine vorhanden gewesen sein, die alle heute fehlen, die zu ergänzen wären. Das eine könnte eine Heiliggeisttaube sein, die sich auf die Hl. Dreifaltigkeit bezieht, der auch die Kapelle zugleich geweiht war.

Die skulptierten Kapitelle der gebündelten Vierungspfeiler weisen jeweils in gegenüber gestellten Positionen die Wappen Mariens und Christi auf, wobei die Wappenschilder von zwei Engeln gehalten werden.

Das Wappen Mariens zeigt den monogrammierten Namen Mariens mit der Krone, doch zugleich auch das Wappen des Zisterzienserstiftes Rein.

Vermutlich ist diese Wappenform auf Initiative des Abtes Angelus entstanden, der es erstmals auch als Siegelwappen verwendete. Das ebenfalls von einem Engelspaar gehaltene Wappen Christi zeigt die apokryphen und legendären Werkzeuge der Passion. Es sind dies die sog. *arma Christi*. Diese Leidenswerkzeuge gelten als Reliquien Christi und werden in der Kirche S. Croce in Jerusalem in Rom verehrt und sind seit dem 13. Jahrhundert Gegenstände der Passionsmeditation. Das Wappen ist deswegen anzusprechen, weil die *arma Christi*, gezeigt sind das Kreuz, Geißel, Rute und Dornenkrone, hier auf einem Schild abgebildet zu finden sind.

Im Chor sehen wir auch das Marienwappen wieder, das zugleich das Reiner Wappen ist und dadurch das Chorghaupt inhaltlich durch diese Darstellung noch zusätzlich betont.

Von Interesse sind die im Chor gegenüber liegend eingemauerten Konsolen mit den sog. *Blattmaskendarstellungen*, unmittelbar eingemauert neben dem Kapitell. Diese *Blattmaskendarstellungen* besitzen maskenartige Kopfdarstellungen, aus deren Haupt Blätter sprießen bzw. aus dem Mund herauswachsen. Man hat als Erfinder dieser Darstellungen Angehörige der im 14. Jahrhundert weit verzweigten Baumeisterfamilie der Parler angenommen. Solche Blattmasken treten tatsächlich v. a. im 14. Jahrhundert auf, wir finden sie im heimatlichen Bereich in der Steiermark in Neuberg im Kapitelsaal, in der Wallfahrtskirche Maria Pöllauberg im Chorghaupt bzw. sogar im Chor von Maria Straßengel.

Während die nördliche Darstellung aus dem Haupt wucherndes Laub zeigt, zeigt die gegenüberliegende südliche eine Darstellung, bei der das gesamte Laub aus dem geöffneten Mund des Geschöpfes heraus wächst. Man hat solche Wiedergaben von Blattmasken oder Darstellungen von Blattmaskenbüsten, die es genauso gibt, mit Hildegard v. Bingens Begriff der *viriditas* in Verbindung gebracht. Es ist dies die Kraft zu grünen, Laub, Blüte und Frucht zu treiben. Diese Grünkraft gibt der Erde Leben, die geistige Grünkraft ist ein Abbild der irdischen Kraft. Hildegard v. Bingen spricht weiters von der grünen Lebenskraft der Tugend, und „*der Grünkraft der guten Werke*“. Im Besonderen aber ist

Christus Grund der Grünkraft im geistigen Leben, Christus ist der Baum des Heils.

Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen diese beiden Konsolen urspr. vom Eingangsbereich der Kapelle und wurden in späterer Zeit, als die Kapelle in den Neutrakt einbezogen wurde, in den Chor versetzt und dienten zur Aufnahme von Statuen. Eine Aufnahme vor 1926 zeigt im Innenraum auf den Konsolen aufgestellte Figuren. Die Platzierung der Konsolen neben den Kapitellen ist unorganisch und künstlerisch in keiner Weise befriedigend auch die im Hintergrund an der Wand vorgenommene flache Nischenausbildung ist ungeschickt und nicht der Bauzeit der Kapitelle entsprechend.

Im südlichen Querarm sind noch weitere Blattkapitelle erhalten, allerdings ohne Kopfdarstellungen (eine bereits in abgeschlagener Weise reduziert).

Wie schon erwähnt beziehen sich die Farbe der **Glasgemälde** und die dadurch entstehende Lichtmystik inhaltlich auf den Glanz der Himmelsstadt.

Zu sehen: Detail der Bekrönungsarchitektur der im Darmstädter Museum verwahrten Glasscheiben. 1983 wurden von der Kunstglaswerkstätte München-Groß-Umstadt in Hessen Kopien angefertigt, die sich heute neben der Kapelle befinden. Zu diesen in Darmstadt befindlichen Scheiben gehören weitere Glasgemäldedarstellungen mit der *Flucht nach Ägypten*, *12jährige Jesus im Tempel*, *Taufe Christi* und *Versuchung Christi* sowie *Einzug in Jerusalem* und *Abendmahlsdarstellung*.

Bereits mehrmals erwähnt wurden die Glasgemälde 1926 aus wirtschaftlichen Gründen verkauft. Ein Teil der Scheiben befindet sich im Darmstädter Landesmuseum, ein weiterer Teil der Scheiben befindet sich heute in Österreich. Im Museum f. Angewandte Kunst in Wien befinden sich die Darstellungen *Christus vor Pilatus*, *Geißelung Christi* sowie eine Bekrönungsarchitektur, die auf allen Scheiben zu sehen ist. In der Alten Galerie des Universalmuseum Joanneum befindet sich eine *Kreuzigung Christi* sowie eine Wappenscheibe, eine Rundscheibe, die das österreichische Bindenschild und den Steirischen Panther zeigt.

Man hat angenommen, dass diese Rundscheibe aus dem Chorbereich stammt, allerdings hat man dann angemerkt, dass der Durchmesser der Scheibe sich nicht mit den vorliegenden Maßen deckt. Diese Scheibe könnte sich genauso gut im Eingangsbereich der Kapelle befunden haben.

Damit wäre nicht nur der historische Bezug gegeben, es wäre damit als Stifter der Glasgemälde Herzog Ernst der Eiserne in Verbindung zu bringen, der im Stift bestattet wurde.

1424 spricht Herzog Ernst d. Eiserne von *seinem* Stift Rein. Bereits 1410 ist seine erste Gemahlin Elisabeth v. Pommern hier im Stifthof bestattet worden.

Die Anlage der Komposition in den zweiarmigen, dreizeiligen Fenstern lässt darauf schließen, dass der dargestellte christologische Zyklus auf die fünf

Chorfenster beschränkt war. Was aber nicht ausschließt, dass auch die anschließenden Fenster des Kapellenraumes eine farbige Verglasung enthielten. Zu ergänzen wären christologische Themen aus der Kindheitsgeschichte. Soweit man das rekonstruieren kann, fehlen Darstellungen von der *Verkündigung* bis zur *Darbringung im Tempel*, ebenso *Auferstehung und Himmelfahrt Christi*.

Man hat den Sitz der Werkstätten des Pictor Johannes in den lokalen Bereich verlegt - das Stift selbst, oder aber Graz. Man weiß, dass sich in Graz ein Maleratelier befunden haben muss, da bereits Johanna von Pfirt, die Gattin Albrecht II in Graz Maler beschäftigt hatte und hier Zahlungen tätigte.

Den Farben der Glasgemälde entsprechen im Kapellenraum die Farben der Malereien an Gewölbe und an den Wänden, was allerdings heute nicht mehr zum Ausdruck kommt.