

## Die Kreuzkapelle des Stiftes Rein, ein Baujuwel der Internationalen Gotik

Margit Stadlober

### Einleitung

Eine markante Spätphase der Gotik, die die Kunstgeschichte mit den Adjektiven international, weich und schön benennt, äußert sich ebenfalls in der Architektur. Allerdings ist es dort schwieriger, diese Eigenschaften zu orten. Die Benennung dieses Stils wurde am Ende des 19. Jahrhunderts von dem französischen Kunstkritiker Louis Courajod hinsichtlich Malerei mit „*courant international*“<sup>1</sup> vorgenommen. Courajod traf diese Bezeichnung am Beispiel des Altares Melchior Broederlams, 1381-1409 in Ypern nachweisbar, und des Bildhauers Jacques de Baerze aus den Jahren 1394-1399 im Musée de Dijon: „*Cette peinture est dans le courant international de l'art de l'époque. Elle tient d'école flamande, de l'école de Cologne et d'école italienne.*“<sup>2</sup> Die Internationalität bezieht sich also auf das gleichzeitige Auftreten dieses Stils innerhalb der Malerei in Europa. In Deutschland benannte Hans Börger 1907 den Weichen Stil am Beispiel der Skulptur. Wilhelm Pinder nahm 1924 diese Stilbezeichnung auf.<sup>3</sup> Die tschechische Forschung ergänzte mit Jaromír Homolka die Stilbezeichnung Schöner Stil im Bereich der Skulptur. Das Auftreten dieses mit mehreren Eigenschaften benannten Stils ist zeitlich von 1380 bis 1420/30 eingegrenzt und erstreckt sich auf die damaligen Kunstzentren Mitteleuropas. Die ihm zuzuordnenden Werke verbindet eine besonders malerisch weiche, vierteilige Oberflächentextur. Dieses Stilcharakteristikum wurde von der Forschung wiederholt als letzte Entmaterialisierungstendenz der Gotik eingeschätzt.<sup>4</sup> Dem ist jedoch unbedingt zu widersprechen. Es kennzeichnet nämlich diesen Sekundärstil der Gotik eine die Stofflichkeit betonende, am Diesseits orientierte Komponente. Somit sind auch der Weiche Stil und der ihn ablösende Schwere Stil keine Bipolaritäten, sondern ein Kontinuum zur Betonung der Materialität und eines neuen Raumbewusstseins, das aus der Gotik in die Renaissance überleitet.

Der Schwerpunkt dieser Abhandlung liegt im Bereich der Architektur. Für diese beanspruchte Ernst Petrasch 1951 die Bezeichnungen Weicher Stil.<sup>5</sup> Diese griff Renate Wagner-Rieger 1978 auf. Laut ihr kann man dem Weichen Stil Bauwerke insofern zuordnen,<sup>6</sup> als ihre Wandgliederung aufgrund der Einzelelemente, die aus Stein gehauen, also skulptural zu verstehen sind, einen vereinheitlichenden plastischen Charakter annimmt, sodass Licht und Schatten mit Weichzeichnung zueinander überleiten. Dieser Anwendung des Stilbegriffs auf die Architektur, die nicht unwidersprochen blieb<sup>7</sup>, stimmte auch Götz 1990 Pochat zu:

*„Solange kein Anspruch auf Ausschließlichkeit erhoben und zumindest der Versuch gemacht wird, das sinnliche Erscheinungsbild genauer damit zu erfassen und damit einen gewissen*

<sup>1</sup> Vgl. Margit Stadlober, Gotik in Österreich, unter Mitarbeit von Wiltraud Resch und Helga Hensle-Wlasak, Graz, Wien, Köln 1996, S. 159.

<sup>2</sup> Albert Marignan, Leçon Professées a l'École du Louvre (1887-1896). Louis Courajod, Camille de la Croix, École du Louvre, Paris 1899, S. 150, books.google.at/books ?isbn00559603703 [Stand 2. 6. 2010].

<sup>3</sup> Vgl. Peter Kurmann, „Stararchitekten“ des 14. und 15. Jahrhunderts im europäischen Kontext, in: Historische Zeitschrift, Beiheft N. F. 40 (2006), S. 541-548.

<sup>4</sup> Vgl. Ernst Petrasch, „Weicher“ und „Eckiger“ Stil in der deutschen spätgotischen Architektur, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 14 (1951), S. 7-31, hier S. 12 f.

<sup>5</sup> Vgl. E. Petrasch, Weicher Stil, S. 7-31.

<sup>6</sup> Vgl. Renate Wagner-Rieger, Gotische Architektur in der Steiermark, in: Gotik in der Steiermark, Ausstellungskatalog, Graz 1978, S. 45-93, hier S. 71.

<sup>7</sup> Günter Brucher widerspricht dieser Einordnung heftig. Günter Brucher, Gotische Baukunst in Österreich, Salzburg 1990, S. 140 ff. und Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd 1, Gotik, hg. v. Günter Brucher, München, London, New York 2000, S. 291.

*Konsens des wissenschaftlichen Diskurses herzustellen, erscheint die Verwendung des Begriffes legitim.*<sup>8</sup>

Peter Kurmann verweist 2006 auf die Internationalität dieses Stils innerhalb der mitteleuropäischen Architektur basierend auf Peter Parler.<sup>9</sup>

### Die Geschichte der Kreuzkapelle

Obige einleitend umrissene Stilmerkmale sind für die Kreuzkapelle in Stift Rein<sup>10</sup> zutreffend.<sup>11</sup> Sie entstand 1406 bis 1409<sup>12</sup> als Krankenkapelle im Bereich der Infirmierie<sup>13</sup> unter Abt Angelus aus Pirna in Sachsen (Manse) (1399-1425, urkundl. 1399-1424)<sup>14</sup> aus der Diözese Meißen. Er wurde am 7. Juni 1399 zum Abt gewählt und bald darauf Bauherr der Kreuzkapelle. Diese wird durch ihr anspruchsvolles geistiges Konzept und durch ihre kostbare Ausstattung dem Anspruch einer Abtkapelle gerecht. Ihre Weihe erfolgte von Bischof Friedrich von Seckau. Auch der dem Abt wohl gesonnene Herzog Ernst der Eiserne steht mit der Kreuzkapelle in Zusammenhang.<sup>15</sup> Beachtlich ist der aus der Schlussbilanz ersichtliche Betrag von 454 fl. für die Bau- und Ausstattungskosten.<sup>16</sup>

Der Grundriss der Kapelle zeigt die Form eines Kreuzes. Die Kreuzkapelle war nämlich ursprünglich der hl. Dreifaltigkeit, Maria und dem hl. Kreuz, nach dem Umbau der hl. Dreifaltigkeit geweiht. Ihr Vorgängerbau könnte eine dem hl. Stephan geweihte Krankenkapelle gewesen sein.<sup>17</sup> Heute ist nicht mehr zu klären, ob die Kreuzkapelle ursprünglich freistehend war. Während des barocken Ausbaus des Stiftes, ab 1720 konzipiert, wurden ihr einjochiger Ostteil, ein Polygonalchor, und der südliche einjochige und ebenfalls polygonal schließende Teil des Kreuzarmes erhalten und in die Prälaturhalle eingebaut. Eine historische Ansicht auf einem Ölgemälde von Joseph Amonte von 1752 in der Prälaturhalle von Stift Rein, vor dem Einbau der Kreuzkapelle entstanden, zeigt die Kapelle bereits an die Ostwand des neuen Konvents angeschlossen und aus dieser ohne das Westkompartiment hervorragen. Der Dachreiter über der Vierung ist noch vorhanden. Auch wird deutlich der Gang sichtbar, der an ihrer Südwand entlang führte. Die Nordwand scheint zur Entstehung des Gemäldes bereits geradlinig geschlossen gewesen zu sein. Zwei markante Stützpfeiler mit kleinen Satteldächern fallen auf. Daneben ist ein kleiner Eingang wohl in den Unterbau der Kapelle erkennbar. Es gibt an der Nordwand der Kapelle keine Fensteröffnungen mehr. Die Dächer der Ost- und der Nordachse des neuen Konvents waren noch nicht aneinander angeschlossen. Ein Vischer-Stich<sup>18</sup>, der Rein von Osten, ebenfalls vor dem Einbau der Kapelle zeigt, ist im Bereich des nördlichen Seitenchores nicht ganz deutlich ausgearbeitet,

<sup>8</sup> Götz Pochat, Internationale Gotik – Realität oder Phantasiegebilde? In: Internationale Gotik in Mitteleuropa, hg. v. Götz Pochat und Brigitte Wagner, Graz 1990, S. 9-19, hier, S. 18.

<sup>9</sup> Vgl. P. Kurmann, Stararchitekten, S. 548.

<sup>10</sup> Vgl. Johann Graus, Die Kreuzkapelle des Stiftes Rein, in: Der Kirchenschmuck 21 (1890), S. 78.

Rochus Kohlbach, Die Stifte Steiermarks, Graz 1953, Abb. 48.

Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, Graz 1956, S. 487.

Rochus Kohlbach, Steirische Baumeister, Graz 1961, S. 417.

Gotik in Österreich, Ausstellungskatalog, Krems an der Donau, S. 387 f.

<sup>11</sup> Vgl. Dehio-Handbuch Steiermark, Wien 1982, S. 396.

<sup>12</sup> Vgl. P. Alanus Lehr, Collectaneum seu Diplomatarium Runense, 1553 ff., Rein, Stiftsarchiv.

<sup>13</sup> Vgl. Kurt Woisetschlager, Das Kunstschaffen im Bereich des Klosters Rein, in: Stift Rein 1129-1979. 850 Jahre Kultur und Glaube, Festschrift zum Jubiläum, hg. v. Abt Paulus Rappold, Rein, Graz 1979, S. 77-101, hier: S. 89, Fußnote 48: Zusammenfassung aller relevanten Literatur seit dem 18. Jahrhundert.

<sup>14</sup> Vgl. Pater Martin Wild Ocist., Die Äbte von Rein, in: Stift Rein 1129-1979. 850 Jahre Kultur und Glaube, Festschrift zum Jubiläum, hg. v. Abt Paulus Rappold, Rein, Graz 1979, S. 48-62, hier: S. 53.

<sup>15</sup> Stifterscheibe im Maßwerk von Fenster I. vgl. Glasmalerei um 800-1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, Textteil, Darmstadt 1973 (= Kataloge des Hessischen Landesmuseums. Nr. 2.), S. 115.

<sup>16</sup> Vgl. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd 2, Gotik, hg. v. Günter Brucher, München, London, New York 2000, S. 291.

<sup>17</sup> Vgl. Dehio-Handbuch Steiermark, Wien 1982, S. 396.

<sup>18</sup> Georg Matthäus Vischer, Rein von Osten, Topographia Ducatus Stiriae, Kupferstich, 1681.

dürfte diesen aber noch auch im Dachbereich andeuten. Auch hier ist die Unterbrechung zwischen den Dächern des neuen Konvents im Bereich der Kreuzkapelle deutlich zu erkennen.

### Die Baubeschreibung

Der Grundriss des ersten Obergeschosses der Kreuzkapelle hat die Form eines Kreuzes. Die Kapelle besaß ein Untergeschoß (Vischer-Stich), dessen Verwendung nicht geklärt werden kann. Das später erhöhte Niveau des Kapellenbodens sieht man in der latenten Hochwassergefahr begründet.<sup>19</sup> Der Hauptchor besitzt einen verschliffenen 5/8 Schluss, bei dem die letzten beiden Segmente, ebenso wie bei den beiden kleineren Seitenchören, mit dem Charakter eines Langchores verlängert sind. Das Gewölbe erhält dadurch drei kleinere und drei größere Segmente, wobei der Vierstrahl unregelmäßig ausfällt. Er verschränkt sich, wie bei den von den Bettelordenskirchen verbreiteten Polygonalchören mit 5/8 Schluss<sup>20</sup>, mit einem Zweistrahl. Die spitzbogigen Fenster, die bis 1926 originalverglast waren (Pictor Johannes)<sup>21</sup>, tragen ein reiches Maßwerk und ein mit mehreren Diensten gegliedertes Gewände. Vorgelegten kleinen Runddiensten mit skulptierten Blattmaskenkapitellen entspringen tief heruntergezogene Rippen mit Birnstabprofilen. „[Die Rippen] erfahren gegen 1200 eine Zuspitzung zum geschärften Stab und erhalten gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts das »Birnstabprofil«, das oval mit birnenähnlicher, seitlicher konkaver Einbeziehung gebildet ist [...] der Raum greift gleichsam den plastischen Widerstand an den Flanken an.“<sup>22</sup> Ein wichtiger Vorbote dieser Entwicklungsstufe ist das Brunnenhaus des Stiftes Heiligenkreuz, am Ende des 13. Jahrhunderts - ein hoch innovativer, kostbarer, kleiner Zentralraum, der nicht nur der Rayonnant-Gotik entspricht, sondern auch bereits Keime der Spätgotik birgt.<sup>23</sup> Zwischen den Rippenformationen spannen sich in der Reiner Kreuzkapelle stark räumlich eingetiefte Gewölbekappen. Der Schlussstein des Hauptchorgewölbes ist reich skulptiert und zeigt den segnenden Gottvater. Der Schlussstein des südlichen Seitenchorgewölbes trägt die Muttergottes mit Kind im rechten Arm. Ihr charakteristisch feines Stilbild folgt jenem der das Kind links tragenden Pilsener Madonna<sup>24</sup> und kehrt in dieser Form auf dem Schlussstein mit rechtstragender Madonna von 1380-1385 der Wehingerkapelle des Stiftes Klosterneuburg wieder, laut Lothar Schultes eine Zimelie des Weichen Stils.<sup>25</sup> Der Schlussstein des nördlichen Chorgewölbes, der heute entfernt und eingemauert ist, zeigt einen Engel. Der Chorbereich folgt mit den tief heruntergezogenen Rippen des Chorgewölbes und den tiefenräumlichen Gewölbekappen dem Typus prächtiger Kleinkapellen, wie jener der Michaelskapelle des ehemaligen Benediktiner-Nonnenstiftes Leoben-Göß, auch Bischofskapelle genannt, um 1271-1285, die der Kapellenbautradition in der Steiermark einen entscheidenden Impuls verlieh,<sup>26</sup> und der im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts errichteten und um 1330 erhöhten Jakobikapelle des Franziskanerklosters (ehemals Minoritenklosters), dem „attraktivsten gotischen Kapellenbau [...] von Graz“<sup>27</sup>.

<sup>19</sup> Vgl. Stift Rein. Geschichte in Stein. 9 Jahrhunderte Baukultur, Graz 2003, S. 14-15.

<sup>20</sup> Vgl. Richard Kurt Donin, Die Bettelordenskirchen in Österreich. Zur Entwicklungsgeschichte der österreichischen Gotik, Wien 1935, S. 336.

<sup>21</sup> „1913 fand Franz Kieslinger in den drei mittleren Chorfenstern, die Innen mit Tünche überstrichen und außen vermauert waren, umfangreiche Reste der ursprünglichen Verglasung. Die Scheiben gelangten 1926 zum Verkauf und verteilen sich heute auf mehrere Sammlungen.“ Glasmalerei Darmstadt, S. 115. Vgl. Kurt Woisetschläger, Das Kunstschaffen im Bereich des Stiftes Rein, in: Stift Rein 1129-1979. 850 Jahre Kultur und Glaube, Festschrift zum Jubiläum, hg. v. Abt Paulus Rappold, Rein, Graz 1979, S. 77-101, hier: S. 89.

<sup>22</sup> Vgl. Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin <sup>6</sup>1979 (= Gebr. Mann Studio-Reihe.), S. 255.

<sup>23</sup> Vgl. G. Brucher, Gotische Baukunst, S. 74.

<sup>24</sup> Schöne Madonna, böhmisch, um 1384 (?) – 1395, Pilsen, St. Bartholomäus.

<sup>25</sup> Vgl. Lothar Schultes, in: Gotik, S. 363.

<sup>26</sup> Vgl.: G. Brucher, Gotik, S. 244.

<sup>27</sup> G. Brucher, Gotik, S. 249.

Die Arme des Kreuzes, die auch einem Querhaus entsprechen, besitzen ebenfalls polygonal verschliffene 5/8 Schlüsse. Die Dreizahl der Chöre wiederholt den Trikonchos von St. Maria im Kapitol in Köln, 1065 geweiht, der den justinianischen Kleeblattchor aus dem 6. Jahrhundert der Geburtskirche in Bethlehem kopiert. Auch wird das Schema der Dreihörigkeit der Großkirchen, wie z. B. des Albertinischen Chores des Stephansdoms 1304-1340, neu räumlich in der Form des Kreuzes interpretiert. Eventuell bezieht sich die Dreizahl der Chöre auch auf die dreihörige Anlage der nahegelegenen Wallfahrtskirche Maria Strassengel 1346-1355, Turm 1366, die allerdings keine Kreuzform zeigt. Letztere erinnert in Rein auch an die Arme von Reliquienkreuzen, die wiederholt mit einem Dreipass schließen.<sup>28</sup> Auf dem Schlussstein der Vierung erscheint der Schmerzensmann. Die in die Wand integrierten, niedrigen Vierungspfeiler sind aus fünf, mit kleinen Abständen aneinandergereihten Rundstäben zusammengesetzt. Günter Brucher bemerkt mit Recht, dass diese Form der Bündelung der Dienste auf die Leechkirche in Graz, Baubeginn 1275, und die Bettelsordensarchitektur (Dominikanerkirche in Retz, 1295) zurückgreift.<sup>29</sup> Die Vierungspfeiler der Reiner Kreuzkapelle besitzen durchlaufende, mit fliegenden Engeln skulptierte Kapitelle. Diese Form entwickelt sich aus den Kapitellen, die Bündelpfeiler oder Dienstbündel zusammenfassen, wie im Chorbereich der bereits genannten Jakobikapelle des Franziskanerklosters in Graz aus dem Jahre 1330. Das Novum in Rein ist, dass oberhalb des figürlichen Kapitells ein unverkröpfter Abschluss mit einer durchlaufenden Rundung auf die welligen Schwünge der Dienstbündel antwortet und ihre Vertikalität in den Raum rundum leitet. Die Engel halten Wappen mit dem Marienmonogramm (westliche Vierungspfeiler) und den Arma Christi (Kreuz mit Leidenswerkzeugen) (östliche Vierungspfeiler). Ein Bildhauer Nikolaus ist überliefert.<sup>30</sup> Die aus fünf Rundstäben gebündelten Vierungspfeiler mit ihren „Kapitellblöcken“<sup>31</sup> zentralisieren den Kapellenraum und werden in Variation in den auf Konsolen entspringenden Wandvorlagen der Grazer Pfarrkirche St. Leonhard, geweiht am 9. 4. 1433, aufgenommen.

Im Wand- und im Gewölbebereich des Chores sind Reste von Wandmalerei sichtbar, die Grund zu der Annahme geben, dass die Kapelle auch eine komplexe Ausgestaltung mit Wandmalerei besaß.

Die konsequent durchgezogene Dreiteiligkeit ist auch in die Architekturdarstellung der aus der Kreuzkapelle entfernten Glasmalereien aufgenommen. Ein zweibahniges und in den Darstellungen drei geteiltes Fenster mit den Szenen Flucht nach Ägypten, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Taufe Christi und Versuchung Christi, das sich heute im Hessischen Landesmuseum Darmstadt befindet, zeigt im obersten Bereich eine Architekturbekrönung. Sie besteht aus einem sechseckigen mittleren Baukörper und aus zwei schrägen Seitenarmen, die zwei offene kleine Hallen mit Satteldächern tragen.<sup>32</sup> Die ungewöhnliche Leseweise der Fenster von oben nach unten entspricht dem Architekturduktus mit Bodenhaftung.

### Die Stildiskussion

*„Nun hat der Innenraum in allen Teilen sich mit Formen umgeben, die von ihm geprägt sind, und nicht mehr erkennen lassen, dass der Ursprung der Bauornamente im Außenbau liegt.“<sup>33</sup>*

Diese von Günter Bandmann geortete Stileigenschaft des Weichen Stils in der Architektur hat Heinrich Gerhard Franz konkret nachweisen können.<sup>34</sup> Vor beiden Autoren hatte schon Ernst

<sup>28</sup> Vgl. Europäische Kunst um 1400, Ausstellung des KHM Wien, Ausstellungskatalog, Wien 1962, Abb. 20, 21.

<sup>29</sup> Vgl. G. Brucher, Gotische Baukunst, S. 141.

<sup>30</sup> Vgl. K. Woisetschläger, Kunstschaffen, in: Rein, S. 89.

<sup>31</sup> G. Brucher, Gotik, S. 291.

<sup>32</sup> Vgl.: E. Bacher, Glasgemälde Steiermark, 1. Teil, S. 86, Fußnote 1, K. Woisetschläger, Kunstschaffen Rein, in: Stift Rein, S. 77-101, hier: S. 89, 99, Fußnote 49.

<sup>33</sup> G. Bandmann, Mittelalterliche Architektur, S. 255.

Petrasch den Beweis angetreten, dass der Weiche Stil auch auf die Architektur angewendet werden kann. Er bezeichnet den Chor der Salzburger Franziskanerkirche, 1408-1456 als „*ein in sich ruhendes Raumganzes*“<sup>35</sup>. Günter Brucher ergänzt hinsichtlich der Gewölbestructur: „*Diese asymmetrisch gezackten Kelchgebilde sind jedoch mit den angrenzenden Sternfigurationen dermaßen kompliziert verzahnt, daß sich die Struktur der auf- und niederwogenden Gewölbelandschaft dem Auge kaum zu erschließen vermag. Als Folgewirkung stellt sich eine zirkulierende Dynamisierung des Ambientes ein - [...]*“<sup>36</sup>

Die Ausgangsbasis der diesbezüglichen Untersuchungen von Heinrich Gerhard Franz stellen sechs sitzende Apostelfiguren<sup>37</sup> aus gebranntem Ton im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg dar. Sie entstanden in der Zeit um 1400 und waren ursprünglich in der St. Lorenzkirche in Nürnberg aufgestellt. Die Apostel sitzen auf hohen Bänken, die an ihren vertikalen Flächen mit Maßwerk verziert sind. Dieses zeigt nun nicht die von der Hochgotik entwickelten schmalen und steilen Bahnen, die von Maßwerkfenstern stammen, sondern Räder, die in zwei Ebenen in Fischblasen unterteilt sind. Darunter befindet sich auch ein Kielbogen. Die Thronwangen des großen Vesperbildes aus Admont<sup>38</sup> zeigt ebenfalls etwas gemäßiger im Maßwerk rotierende Schneußen, ein Zweiblatt, bei dem ein Blatt kleiner ausgebildet ist und gerne in einem Kielbogen endet. Diese finden wir auch im Maßwerk der Chorfenster der Reiner Kreuzkapelle. Diese Fischblasen und Schneußen werden von Franz mit den Faltenschwüngen der Plastiken und der Skulpturen des Weichen Stils parallel gesetzt. Der Autor lokalisiert ihre Herkunft aus der englischen Gotik, der insularen Sondergotik, die in Frankreich gemeinsam mit dem Kielbogen um 1350 als Flamboyant style Aufnahme findet. Das die Materie leugnenden Prinzip der Hochgotik wird hierbei aufgegeben. In Deutschland änderte sich dann unter dem Einfluss des Wirkens Peter Parlers der Baucharakter noch wesentlich radikaler zugunsten eines neuen Raum- und Formenbewusstseins mit malerischer und weicher Tendenz. „*Man kann in der Betonung des räumlichen gegenüber dem enträumlichenden Vertikalismus der Hochgotik eine neue Einbeziehung der realen Welt sehen.*“<sup>39</sup> In diesem Sinne ist die Anwendung des Begriffes des Weichen oder Internationalen Stils auch auf die Architektur gerechtfertigt. Den Höhepunkt stellt für Franz der fast zeitgleich mit Rein, begonnene Chor der Salzburger Franziskanerkirche von Hans von Burghausen dar mit seinem Raum definierenden Netzrippengewölbe.<sup>40</sup>

Diese Stilkriterien sind nun auch für die Reiner Kreuzkapelle zutreffend. Der kreuzförmige Grundriss folgt mit den drei verschliffenen Fünftelschlüssen obigen raumgreifenden Schwingungen. Letztere nehmen auch die mit fünf Rundstäben besetzten Vierungspfeiler auf. Die Kompartimente der tiefen Fächergewölbe sind nicht mehr strikt voneinander getrennt, sondern beginnen durch die Aufgabe der Regelmäßigkeit, zu fluktuieren und ineinander überzugreifen. Der Innenraum entmaterialisiert sich nicht mehr durch Höhenstreben, sondern bleibt konkret nun auf einen nachhaltig definierten Raum bezogen, der von den Kraftlinien der Architekturgliederung umkreist wird. Dafür sorgen auch die Rundabschlüsse der Vierungspfeiler.

---

<sup>34</sup> Vgl. Heinrich Gerhard Franz, Zum Problem des Weichen Stils in der gotischen Baukunst um 1400. Entwicklungsphasen der Architektur von 1350-1500, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, hg. v. Götz Pochat, Brigitte Wagner, Kunsthistorisches Jahrbuch 24 (1990), S. 316-331.

<sup>35</sup> E. Petrasch, Weicher Stil, S. 24.

<sup>36</sup> G. Brucher, Gotische Baukunst, S. 145.

Zur Raumwirkung der Salzburger Franziskanerkirche vgl. auch: Harriet Brinkmöller, Die Raumauffassung des Meisters Hans von Burghausen in seinen Hauptwerken, Bochum, 1985.

<sup>37</sup> Apostel Bartholomäus, Nürnberg um 1400, gebrannter Ton, ursprünglich farbig gefasst, 65 cm (Inv.-Nr. PL 232).

<sup>38</sup> Vesperbild aus dem Benediktinerstift Admont (Admont I), Kalksandstein (?), um 1394 (?), Graz, Alte Galerie des Universalmuseums Joanneum (Inv.-Nr. P 39).

<sup>39</sup> H. G. Franz, Weicher Stil Baukunst, in: Kh. Jahrbuch 24, S. 321.

<sup>40</sup> Vgl. H. G. Franz, Weicher Stil Baukunst, in: Kh. Jahrbuch 24, S. 324.

Mit ihren reichen Programmen von Skulpturen und Glasmalereien christologischen Inhalts ist die Reiner Kreuzkapelle noch wie die gotischen Kathedralen und kostbaren Kapellen ein himmlisches Jerusalem, in dem die Engel mit den Leidenswerkzeugen auch auf das Jüngste Gericht verweisen.<sup>41</sup> Es ist aber mit all diesen komplexen Glaubensinhalten durch den Weichen Stil im Diesseits begreifbarer geworden. Dieser Kirchenraum symbolisiert nicht mehr mittelbar, sondern unmittelbar das himmlische Jerusalem. Karl Oettinger<sup>42</sup>, Karl-Adolf Knappe<sup>43</sup> und Peter Findeisen<sup>44</sup> sehen dazu im Gegensatz ein Schwinden der Bedeutung des Kirchenraumes als himmlisches Jerusalem innerhalb der Hochgotik. Dem ist nicht zuzustimmen. Es handelt sich nämlich um eine Konkretisierung der Symbolik. *„Der Mensch des abendländischen Hoch- und vor allem des Spätmittelalters schuf sich einen Glaubensraum, in welchem ihm die Formen des himmlischen Heils stets vor Augen waren [...]“*<sup>45</sup> Hierfür hatte die Sainte Chapelle in Paris, 1244-1248, Bau Ludwig IX., des Heiligen, die absolute Vorbildwirkung bis zum Ausklang des Mittelalters. Dort symbolisierten die hohen bunten Glasfenster die Edelsteinwände des himmlischen Jerusalem. Karl der IV. ließ Edelsteine für seine Kapelle des Heiligen Kreuzes auf Burg Karlstein 1348-1365 konkret verwenden.<sup>46</sup> Die Rippen des Gewölbes spannen das Himmelszelt auf, in dem Gottvater, Christus und Maria an den skulptierten Schlusssteinen des Gewölbes anwesend sind.<sup>47</sup> Aus der Höhe regneten zu besonderen Anlässen Blumen auf die Gläubigen herab (Ordo der Kathedrale zu Chartres zur Terz), 13. Jh. *„Interim de celo ecclesiae dimittantur flores arborum in chorum ...“*<sup>48</sup>. Wir finden sie wieder im floralen Ausschmuck des Gewölbes der Reiner Kreuzkapelle. Ferner verweisen die Darstellung des Schmerzensmannes und der Leidenswerkzeuge ganz konkret auf das Jüngste Gericht. *„Denn die Zeichen der Passion werden, von Engeln getragen, gemeinsam mit Christus am Himmel des Jüngsten Tages erscheinen.“*<sup>49</sup>

*„Summa summarum erweisen sich die einzelnen Teile des hoch- und spätgotischen Gotteshauses als in ihrer Funktion klar definierte Erzähl- und Erlebnisräume.“*<sup>50</sup> Sie bauen ihre sprechenden Kulissen nicht mehr in den Himmel, sondern nun auf Erden zwischen den Menschen auf, um diesen in der schwingenden Begrenzung des Raumes himmlischen Schutz zu gewähren.

---

<sup>41</sup> Vgl. Johannes Tripps, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998, S. 46, B. Brenk, Weltgericht, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie Bd IV, Saba, Königin von – Zypresse, Nachträge, hg. v. Kirschbaum u. a., Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, coll. 513-523.

<sup>42</sup> Karl Oettinger, Laube, Garten und Wald. Zu einer Theorie der südd. Sakralkunst 1470-1520, in: Festschrift für Hans Sedlmayr, hg. v. K. Oettinger, M. Rassem, München 1962, S. 201-228, hier S. 202.

<sup>43</sup> Karl Adolf Knappe „Um 1490“. Zur Problematik der altdeutschen Kunst, in: Festschrift für Karl Oettinger zum 60. Geburtstag 1966, hg. v. Hans Sedlmayr und Wilhelm Messerer, Erlangen 1967 (= Erlanger Forschungen. Reihe A. 20.), S. 303-352, hier S. 317-318.

<sup>44</sup> Peter Findeisen, Studien zur farbigen Fassung spätmittelalterlicher Innenräume, 2 Bde, Phil. Diss. Leipzig 1969, S. 253.

<sup>45</sup> J. Tripps, Bildwerk, S. 45.

<sup>46</sup> Vgl. J. Tripps, Bildwerk, S. 48.

<sup>47</sup> Vgl.: Tripps, Bildwerk, S. 200.

<sup>48</sup> Zitiert nach J. Tripps, Bildwerk, S. 193.

<sup>49</sup> J. Tripps, Bildwerk, S. 46.

<sup>50</sup> J. Tripps, Bildwerk, S. 200.