

# Chorgestühl Waldsassen

von

Sybe Wartena

1. Einleitung . . . . .	320
2. Forschungslage / Angaben zum Chorgestühl in der älteren Literatur . . . . .	320
3. Ikonographisches Programm . . . . .	321
4. Beschreibung . . . . .	325
4.1. Anlage . . . . .	325
4.2. Aufbau . . . . .	325
4.2.1 Der Stallenbereich . . . . .	326
4.2.2. Die Hochwangen . . . . .	326
4.2.3. Die Dorsalwand . . . . .	327
4.2.4. Zusammenhang zwischen beiden Gliederungssystemen . . . . .	328
4.2.5. Die Aufsatzzone . . . . .	328
4.3. Stil und Künstlerische Wirkung . . . . .	329
5. Möglichkeiten einer Genese des Waldsassener Chorgestühles . . . . .	330
5.1. Die Hochwangen und der Stuck Carlones . . . . .	330
5.2. Die Böhmischoberpfälzischen Akanthusaltäre . . . . .	331
5.3. Leubus . . . . .	332
5.3.1. Beschreibung . . . . .	333
6. Ein direkter Nachfolger: Das Chorgestühl in Speinshart . . . . .	337
6.1. Beschreibung . . . . .	337
6.1.1. Anlage . . . . .	337
6.1.2. Aufbau: Die Stallen . . . . .	338
6.1.3. Aufbau: Das Dorsale . . . . .	338
6.2. Verhältnis von Speinshart und Waldsassen . . . . .	339
6.3. Nachträgliche Veränderungen am Speinsharter Gestühl . . . . .	339
6.4. Datierung des Speinsharter Gestühles . . . . .	340
6.5. Verhältnis der beiden Kirchenbauten Waldsassen und Speinshart . . . . .	341
7. Würdigung des Waldsassener Gestühles im Vergleich mit Leubus und mit Speinshart . . . . .	341
8. Hatte das Waldsassener Gestühl einen abgewinkelten Teil im Westen? . . . . .	342
8.1. Der westliche Querflügel bei Zisterzienser-Chorgestühlen und „bipolare“ Gestühle . . . . .	343
8.2. Aufsatzfiguren und -Bilder, Türrahmung mit Säulen und Supraporte . . . . .	346
8.3. Bauarchäologische Befunde . . . . .	350
8.4. Historische Situation . . . . .	354

## 1. Einleitung

Das Chorgestühl in der Kirche der ehemaligen Zisterzienserabtei Waldsassen (Abb. 1) ist eines der beeindruckendsten unter den Chorgestühlen des Hochbarock in Süddeutschland. Für das Gesamtbild der wahrhaft großartigen Stiftskirche ist es nur ein Baustein unter vielen, doch ist es nicht der Geringste. Es wird als organischer, dem Gesamtgefüge untrennbar verwachsener Bestandteil der Kirche und ihrer Ausstattung empfunden – welches nicht für jedes Chorgestühl dieser Zeit in gleichem Maße gilt.

Für das Leben eines Zisterzienserklosters war das Chorgestühl ein Ort von zentraler Bedeutung, mehr noch, als für den Innenraum der Kirche unter baukünstlerischem Gesichtspunkt. Hier fand das religiöse Leben der Mönche Ausdruck und Erfüllung, hier kam der Konvent zu den Stundengebeten und zu den Messen zusammen. Das Chorgestühl könnte als Ort der Seele eines Klosters bezeichnet werden. Das Chorgestühl kann hier jedoch nicht in seiner Rolle im religiösen Leben des Klosters untersucht werden, dies wäre ein Feld für die Liturgiegeschichte oder angrenzende Bereiche.<sup>1</sup>

Ziel dieses Beitrages ist, das Waldsassener Chorgestühl bezüglich seiner Stellung in der Kunstgeschichte einzuordnen und zu würdigen. In diesem Zusammenhang soll auch ein unmittelbarer Nachfolger, das Chorgestühl von Speinshart, analysiert werden. In einem Abschnitt zur Baugeschichte soll die Frage nach der ehemaligen Existenz eines quergelagerten Teiles am westlichen Ende des Gestühles gestellt werden; weitere Ungereimtheiten und auffällige Brüche in dem auf den ersten Blick doch so einheitlichen Chorgestühl können nur angedeutet werden.

## 2. Forschungslage/Angaben zum Waldsassener Chorgestühl in der älteren Literatur

Einen grundlegenden Beitrag, der weit über das hinausgeht, was üblicherweise in den Beschreibungen der Baudenkmäler oder in der Literatur zu den Klöstern über Chorgestühle zu finden ist, hat 1979 Axel Linstädt geleistet<sup>2</sup>. Dabei wurden die schriftlichen Quellen zusammengestellt und analysiert, Künstlerfragen und die Ikonographie wurden gründlich behandelt.

Was schriftliche Quellen anbelangt, ist die Chronik des Paters Dionysius Hueber maßgeblich. Sie ist zwischen 1767 und 1812 (Profess und Todesjahr Huebers) entstanden, vermutlich nach 1790. Ältere Aufzeichnungen, die Hueber zur Verfügung gestanden haben dürften, sind verschollen<sup>3</sup>. Alle späteren Autoren benutzen die

<sup>1</sup> Forschungen zu Chorgebet und Liturgie bei den Zisterziensern liegen hauptsächlich für das Mittelalter vor: Weinrich, Lorenz. Die Liturgie der Zisterzienser. In: Elm, K.; Joerßen, P.; Roth, H. J. (Hrsg.) Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Aachen, 1980 (Ausstellungskatalog). (Schriften des Rheinischen Museumsamtes Nr. 10). S. 157–164. Verschiedene Beiträge von Altermatt, A. M. (aufgeführt im Artikel Zisterzienser im Lexikon für Theologie und Kirche, 2001).

<sup>2</sup> Linstädt, Axel. Das Chorgestühl der Stiftskirche zu Waldsassen. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für die Oberpfalz und Regensburg 118 (1978). S. 53–85.

<sup>3</sup> Linstädt, 1978, S. 55, gibt die von ihm überprüften Archive mit den jeweiligen Konvoluten an. Zwischenzeitlich sind keine weiteren Aktenfunde bekannt geworden.

heute ihrerseits verschollene Handschrift Huebers<sup>4</sup> bzw. eine Abschrift aus dem Jahre 1824.<sup>5</sup>

Die Angaben zum Chorgestühl sind knapp, aber nicht belanglos. Hueber nennt uns den Meister: Es ist ein Bildhauer namens Martin Hirsch, Sohn eines aus Oberdrees bei Köln (genauer Bonn) zugewanderten Fuhrmannes. Er fertigte im Jahre 1696 die Engel und den Skulpturalen Schmuck des Gestühles. Die 12 Aufsatzbilder hat 1701 der Maler Claude Monot, der früher schon das Hochaltarbild gemalt hatte, geschaffen. Wir erfahren ferner, dass schon im Jahre 1700 ein anderer Maler, Georg Roesl, Probestücke für diese Bilder vorgelegt hatte, die jedoch abgelehnt wurden<sup>6</sup>. Besonders interessant ist die Angabe, dass die Apostel, die alternierend mit den Aufsatzbildern auf dem Gebälk stehen, nicht die ersten seien. 1697 habe Hirsch Apostel geschaffen, welche, nachdem die Aufsatzbilder Monots 1701 zugefügt worden waren, von zu kleiner Statur gewesen seien. Sie wurden gegen größere ausgetauscht, und die alten wurden 1719 mit den kurz vorher nach Wondreb entsandten Fratres in die dortige Pfarrkirche abgegeben<sup>7</sup>. Dieser Austausch wird uns noch beschäftigen.

Schließlich gibt Hueber, wie alle nachfolgende Literatur, eine Auflistung der Szenen und Personen aus dem Alten Testament, die in den Aufsatzbildern dargestellt sind.

Ferner ist zu den Quellen auch eine Entwurfszeichnung für ein Chorgestühl zu zählen, die 1688 der Jesuitenfrater und Kunstschreiner Johannes Hörmann zusammen mit Plänen für Altäre für Waldsassen gefertigt hatte. Was fehlt, ist eine Angabe hinsichtlich der Schreinerwerkstatt.<sup>8</sup>

### 3. Ikonographisches Programm

Auf beiden Seiten des Gestühles sind als Aufsatz über dem Gebälk je sechs große Ovale Leinwandbilder mit Darstellungen alttestamentlicher Personen in vergoldeten Akanthusrahmen alternierend mit den weiß gefassten Aposteln angebracht. Die Reihe wird im Osten von Christus Salvator (Nord, Evangelienseite, Position 1) und

<sup>4</sup> Besonders zu nennen ist Binhack, Franz. Geschichte des Cistercienserstiftes Waldsassen von der Wiederherstellung des Klosters (1661) bis zum Tod des Abtes Alexander (1756). Regensburg, Amberg, 1888.

<sup>5</sup> Beschreibung der Entstehung und Erbauung des ehemaligen Klosters Waldsassen. Von und für Anton Ungewitter, 1824. Diese Abschrift wurde 1983 von Hanns Gammanick nach der Transskription von Anton Seitz herausgegeben: Seitz, Anton und Gammanick Hanns. Erbauung des Konvents und der Kirche zu Waldsassen. In: Busl, Franz. Waldsassen – 850 Jahre eine Stätte der Gnade. Hof, 1983. S. 81–135.

<sup>6</sup> Bei dieser Angabe gehen die Interpretationen auseinander. Binhack, 1888, S. 141, gibt an, Roesl habe zwei Bilder geliefert, Linstädt, 1978, S. 58 korrigiert dahingehend, dass Roesls Probestück abgelehnt worden sei, wohl, weil er mit fl. 15 pro Bild viel teurer arbeitete, als Monot, der pro Stück fl. 10 bekam.

<sup>7</sup> Nach Linstädt, 1978, S. 55.

<sup>8</sup> Im allgemeinen gibt die Chronik Huebers reichlich Auskunft über die beteiligten Kunsthandwerker, so sind auch drei Schreiner mit ihren Werken genannt, die aber aus stilistischen Gründen für das Chorgestühl nicht in Frage kommen (Seitz/Gammanick, 1983. S. 116–120.) Linstädt, 1978, S. 55, erwägt einen von ihnen, Martin Vogler, der mit Hirsch im selben Haus wohnte.

Maria mit dem Szepter der Himmelskönigin (Süd, Epistelseite, 1) eröffnet. Im Westen wird sie von einem zusätzlichen, abweichenden Bild und einem ebenso zusätzlichen Engel (Position 8) abgeschlossen. Die Namen der Apostel und der Personen des Alten Bundes in den Bildern sind auf den einheitlichen Sockeln angegeben. Auf der Südseite ist die Reihenfolge der Apostel von Ost nach West:

2. Paulus (Schwert), 3. Jacobus Major (Pilgerstab), 4. Philippus (Kreuzstab), 5. Thomas (Lanze), 6. Simon (Schrotsäge), 7. Matthias (Beil).

Auf der Nordseite sind es von Ost nach West:

2. Petrus (Schlüssel), 3. Andreas (Andreaskreuz), 4. Johannes (Kelch), 5. Jacobus Minor (Winkelmaß)<sup>9</sup>, 6. Bartholomäus (Messer), 7. Thaddäus (Keule).

Die Darstellungen aus dem Alten Testament sind am unteren Bildrand mit der Bibelstelle und darunter einer kurzen, Lemma- oder Motto-artigen Erklärung zur dargestellten Szene bezeichnet. Alle Szenen haben die guten Auswirkungen des Gebetes zum Inhalt. Dargestellt sind, von Ost nach West, auf der Südseite:

1. Jakobs Traum. Gen. 28. Motto: DOMUS DEI DOMUS ORATIONIS.
2. David mit dem Haupte Goliaths. Reg. 17<sup>10</sup>. Motto: ORATIO IUUVAT IMBELLES.
3. Judith enthauptet Holofernes. Judith 13. Motto: SUPERBOS ORATIO DOMAT.
4. Hiob im Elend. Job 2. Motto: ORATIO IN ADVERSIS SOLATUR.
5. Jonas, vom Wal freigegeben. Jonas 2. Motto: ORANTI VENIA DATUR.
6. Susanna und die beiden Alten. Daniel 13. Motto: ORATIO SERVAT INSONTES.
7. Über der Tür: Gebetsvision des heiligen Bernhard. Bernhard kniet am Betpult vor seiner Stalle, die gegenüberliegende Seite des Chorgestühles ist mit Mönchen vollständig besetzt. Bernhard schaut oben vier Engel, die sich Notizen zu den Gebeten der Mönche machen: „DIRIGATUR ORATIO MEA SICUT INCENSUM“ in Goldschrift, „IN CONSPECTU ANGELORUM PSALLAM TIBI“ in silberner.

Auf der Nordseite, von Ost nach West:

1. Jakobs Kampf mit dem Engel. Gen. 32. Motto: ORATIO VINCIT DEUM.
2. Das Quellwunder des Mose am Berg Horeb. Exo. 17. Motto: NATURAM SUPERAT ORANS.
3. Samson als Philister-Sieger. Jud. 16.<sup>11</sup> Motto: ORATIO FORTES RECREAT.
4. Tobias mit dem Erzengel Raphael und dem Fisch. Tob. 6. Motto: ORANTIBUS OMNIA SALUS.

<sup>9</sup> Eigentlich Attribut des Thomas. Klärung bei Linstädt, 1978. S. 71.

<sup>10</sup> Hier ist die Textstelle falsch angegeben: korrekt wäre Samuel 17.

<sup>11</sup> Linstädt, 1978, S. 16, gibt an, dass nicht Richter 16, sondern Richter 15 gemeint sei. Der Text wäre jedoch passend für seine letzte Tat, nicht aber für die Philisterschlacht – er betete nach seiner Gefangennahme, Blendung und Erniedrigung zu Gott um für ein letztes Mal seine Kraft wieder zu bekommen; er wurde erhört, und konnte so die Säulen des Palastes der Philister einreißen. Diese Szene wird in Richter 16 berichtet.

5. Elia teilt mit seinem Mantel die Fluten des Jordan. 4. Reg. 2.<sup>12</sup> Motto: INANIMIS IMPERAT ORANS.
6. Nebukadnezars Traum vom stolzen Baum. Daniel 4. Motto: ORATIO SENSUM REDDIT.
7. Über der Tür: Gebetsvision des heiligen Bernhard: Bernhard steht vor dem im Chorgestühl versammelten Konvent und blickt verzückt, mit ausgebreiteten Armen nach oben. Er sieht dort zwei Engel, die Notizen zu den Gebeten der Mönche machen. Einer schreibt: „NON EST SPECIOSA LAUS IN ORE PEC-CATORIS“ in schwarzer Schrift, der andere: „QUIA TEPIDUS EST“ in blass Blaugrau.

Die Apostel und alttestamentliche Gebets-Exempla: Dies ist ein sinnfälliges, aber durchaus seltenes ikonographisches Programm für ein Chorgestühl. Häufig anzutreffen sind die folgenden Themenbereiche: Vita des Ordensgründers, Gründer anderer Orden, Heilige des eigenen Ordens, Marienleben, Passion, Mahnung zum aufrichtigen und hingebungsvollen Chorgebet in Emblematischen Bildern oder nur in Inschriften, und schließlich Engel ohne weiteren benennbaren Zusammenhang.

Von der Forschung wurden zwei Aspekte dieses Programms herausgestellt. Leutheußer erklärt den Sinn der Gebets-Exempla: „Stärkung und Vorbild zugleich soll ihnen (den Mönchen) aus den alttestamentarischen Bildern erwachsen.“<sup>13</sup> Ähnlich sieht es auch Linstädt: „Der Sinnzusammenhang im Großen artikuliert sich erst durch die 12 Medaillons“, und zwar formal, da der Akanthus von den Hochwangen wieder aufgegriffen wird, und inhaltlich, „da die Thematik der Gemälde ausschließlich ums Gebet kreist.“<sup>14</sup> Den Aposteln komme die Aufgabe zu, „Altes und Neues Testament zu verbinden.“<sup>15</sup> Dass die Apostel an einem Chorgestühl ein besonders passender Darstellungszyklus sind, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung, bedenkt man, dass zum Beispiel die Zisterzienser – aber auch andere Orden, besonders die Kartäuser – Filiationen ihrer Klöster immer mit zwölf Mönchen und einem Abt begannen.

Eine Parallele hat das Waldsassener Gesamtprogramm in einer mittelalterlichen Tradition bei einigen reich ausgestatteten Chorgestühlen im südwestdeutschen Raum und in der Schweiz: Die Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund in Person der Propheten und der Apostel. Das bekannteste Beispiel ist das Ulmer Chorgestühl von Jörg Syrlin, 1469–1474 entstanden. Dort allerdings ist dies eine Gegenüberstellung der Art einer – im strengen Sinne nicht ganz konsequenten – Typologie, zumindest eine intendierte Entsprechung. Das scheint hier in Waldsassen nicht unbedingt der Fall zu sein – die Gegenüberstellung der alttestamentlichen Personen und der Apostel scheint eher zufällig. Die Vertreter des Alten Bundes stehen auch untereinander in keinem näheren Zusammenhang. Es trifft noch nicht

<sup>12</sup> Gemeint ist 2. Kön. 2. Wohl aufgrund des Namens ELISEUS auf dem Sockel verwechselt Linstädt, 1978, S. 75, in seiner Beschreibung Elia und Elisäus; im Bibeltext ist bei dieser Szene Elia der aktive. Es sei dahingestellt, ob schon der Name auf dem Sockel ein Irrtum ist, oder, ob tatsächlich der in dieser speziellen Szene passive Elisäus gemeint ist.

<sup>13</sup> Leutheußer, Sabine. Die barocken Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirchen Waldsassen, Fürstenfeld und Raitenhaslach. München, 1993. (Tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 61. Zugl.: Freiburg (Brsg.) Univ. Diss. 1990.) S. 254.

<sup>14</sup> Linstädt, 1978, S. 73.

<sup>15</sup> Linstädt, 1978, S. 70.

einmal voll zu, dass die Thematik ausschließlich ums Gebet kreisen würde. Von den zwölf Szenen spielt nur in sechs das Gebet der Hauptperson tatsächlich eine Rolle für das Geschehen. Wohl ist immer das Eingreifen Gottes entscheidend, aber eben in sechs Fällen ohne, dass die an sich fromme Hauptperson in der konkreten Situation gebetet hätte<sup>16</sup>. Hier wurde also schon von dem Konventualen, der das Programm zusammenstellte, die Bedeutung des Gebetes, die ja ausweislich der Bildunterschriften vor Augen geführt werden sollte, ein wenig verallgemeinert und stärker betont, als der Bibeltext es eigentlich erlaubt.

Einem anderen Themenbereich gehören die beiden westlichsten Bilder an. Beide Darstellungen illustrieren eine Episode aus dem Exordium Magnum Cisterciense, dem Bericht vom Anfang des Zisterzienserordens, 2. Buch, 3. Kapitel<sup>17</sup>: „Wie der Heilige Bernhard beim heiligen Nachtgebet sah, dass neben jedem Mönch jeweils ein Engel stand, der auf ein Blatt aufschrieb, was sie sangen.“ Die Engel schrieben je nach dem Grade der Andächtigkeit und Hingabe, den sie bei den Mönchen bemerkten, in goldener, silberner, schwarzer, oder unsichtbarer Tinte. Nach Leutheusser führen die Bernhards-Darstellungen „den Mönchen die richtige Gebetshaltung vor Augen.“<sup>18</sup> Daneben habe aber „das Programm in den Darstellungen der bernhardinischen Visionen, die die besondere Zuwendung himmlischer Mächte verbildlichen „die Funktion, den Laien, für die die Zisterzienser vermittelnd beten, zu demonstrieren, dass dieser Orden seine Aufgabe ernst nimmt, und dass ihm besondere himmlische Anteilnahme entgegengebracht wird“<sup>19</sup>. Ob hier eine an die Öffentlichkeit gerichtete Legitimation beabsichtigt war, scheint fraglich – schließlich sind die Bilder aus dem (durch ein Gitter abgetrenntes) Langhaus nicht gut einsehbar, geschweige denn, dass die Laien den lateinischen Text hätten lesen können.<sup>20</sup> Eher trifft die sympathische Beschreibung von Sr. Leonia Lorenz zu: „jeder [Mönch] mochte doch sein Gebet mit Goldschrift eingetragen wissen“<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Das trifft auf folgende Szenen zu: Jakobs Traum, David und Goliath, Jakobs Kampf mit dem Engel, Samson, Elia und Elisäus, Nebukadnezar. Bei Tobias ist es sein Vater Tobit, dessen Gebet erhört wird.

<sup>17</sup> Exordium Magnum Cisterciense oder Bericht vom Anfang des Zisterzienserordens von Conradus, Mönch in Clairvaux, später in Eberbach und Abt daselbst. Übersetzt und kommentiert von Heinz Piesik. Teil 1, Bücher I bis III. (Quellen und Studien zur Zisterzienserliteratur Band III. Veröffentlichungen der Zisterzienserakademie Mehrerau - Langwaden - Berlin. Herausgegeben von Kassian Lauterer, Fritz Wagner, Frank-Erich Zehles. Langwaden, 2000. 2. Buch, 3. Kapitel. S. 149.

<sup>18</sup> Leutheusser, 1993, S. 257.

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Die Szene der Gebetsprüfung kommt bei zwei anderen süddeutschen Zisterzienserchorgestühlen vor: In Pielenhofen (Aufsatzbilder wohl von Karl Stauder, 1721), und in Aldersbach (Relief an der Rückseite des Dorsales der Stalle des Priors, also am nördlichen Querflügel, 1762 vom Bildhauer Joseph Deutschmann). In diesem letzteren Fall könnte an eine an die Laienwelt gerichtete Aussage vielleicht eher gedacht werden. Das Relief ist am kulissenartig sich in den Raum schiebenden Flügel angebracht, der in diesem besonderen Fall ausnahmsweise kein Altar ist. Gewissermaßen als Ersatz für den Blick in den Mönchschor zeigen die Reliefs das, was den Blicken entzogen, dahinter geschieht. Das Relief auf der Südseite zeigt ebenfalls eine Szene, die im vollbesetzten Chorgestühl spielt: Abt Alberich erhält von der Muttergottes die weiße Kuckulle.

<sup>21</sup> Lorenz, M. Leonia. Die Stiftskirche Waldsassen: Beata Maria. Waldsassen, 1928. S. 154.

## 4. Beschreibung

### 4.1. Anlage

Die Anlage ist einfach: Die Hinterreihe zählt achtzehn Stallen, die Vorderreihe umfasst zwei mal acht Stallen und einen Mitteldurchgang von zwei Stallen Breite. Die Vorderreihe hat kein Pult. Das Gestühl erstreckt sich etwa über die westlichen zwei Drittel des Chores. Zwischen dem Gestühl und den Doppelpilastern der Vierungspfeiler befindet sich auf der Nord- und der Südseite eine Tür. Diese Türen sind in die Gestühlsarchitektur mit eingebunden (Abb. 2). Die Tür auf der Nordseite führt in den nicht vollendeten Turm im nord-westlichen Chorwinkel (von dem aus man das nördliche Querhaus und die neue Sakristei erreichen kann), die auf der Südseite in die (heutige) Anbetungskapelle. Allein das südliche Gestühl wird auch im Osten von einer Tür flankiert. Diese führt zur alten Sakristei und zum Kreuzgang, und somit zu allen Bereichen der Klausur. Durch diese Tür betraten die Mönche den Chor. Diese Tür ist nicht in die Architektur des Chorgestühles eingebunden. Auf der Nordseite gibt es keine östliche Tür. Hier steht (heute) ein Podest für den Priester-sitz.

### 4.2. Aufbau

Der beherrschende und prägende Teil des Aufbaues ist das Dorsale (Abb. 3). Dabei ist der Begriff Dorsale hier nicht ganz korrekt angewendet, denn er meint genau genommen nur die Rückwand. Hier ist die eigentliche Wand völlig untergeordnet. Die bestimmenden Elemente sind die Hochwangen und der tiefe Baldachin, und diese bilden eher ein raumhaltiges Gehäuse (Abb. 4). Diese beiden Elemente, die am gotischen Chorgestühl häufig vorkamen, sind für die Neuzeit zwar nicht einmalig, aber doch untypisch. Sie machen den sog. Zellentypus<sup>22</sup> aus, der außer bei einigen Zisterzienserchorgestühlen des späten 16. und des 17. Jahrhunderts nur beim noch strengeren Kartäuserorden beibehalten wurde, dort jedoch bis ins 18. Jahrhundert.<sup>23</sup> Schon alleine dieser Umstand verleiht dem Waldsassener Gestühl ein hohes Maß an Eigenständigkeit unter den Deutschen Chorgestühlen.

Neben der Gliederung mit den rein skulpturalen Hochwangen liegt in Waldsassen eine zweite, übergreifende Gliederung vor. Es ist eine Ordnung aus gedrehten Säulen mit korinthischen Kapitellen und dem großen Gebälk, dessen Gesims als Baldachin vorgezogen ist. Gestaffelte Paare dieser gedrehten Säulen fassen das Gestühl an beiden Enden ein, jenseits der Tür schließt eine gestaffelte dreifache Säulenstellung das Gesamte ab. Auch die Gliederung der eigentlichen Rückwand ist mit Pilastern instrumentiert, die in recht kompliziertem Zusammenhang mit dem großen Gebälk

<sup>22</sup> Nach der Definition der Grundtypen bei Loose, Walter. Die Chorgestühle des Mittelalters. Heidelberg, 1931. (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen 11). S. 10.

<sup>23</sup> Noch das späteste Kartäusergestühl, das von Tüchelhausen um 1750 hat Hochwangen. Die bisher gängige Ansicht, die Kartäuser hätten neben dem Zellentypus auch Gestühle der offenen Form gehabt (Harder-Merkelbach, Marion. Kartausenchorgestühle im Deutschsprachigen Raum vom Mittelalter bis zum ausgehenden Barock. In: Petzet, Michael (Hrsg.). Das Buxheimer Chorgestühl. Beiträge zur Bau- und Kunstgeschichte der ehemaligen Reichskartause Buxheim und zur Restaurierung des Chorgestühls. München, 1994. (Arbeitsheft 66 des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege.) S. 143–158. S. 143) wird in meiner vor dem Abschluss stehenden Dissertation korrigiert.

stehen. Diese Gliederung tritt zwar stark in den Hintergrund, ist aber für das Verständnis des Aufbaues ebenso wichtig, wie die gedrehten Säulen und die Hochwangen.

#### 4.2.1. Der Stallenbereich

Die Eigentümlichkeiten des Waldsassener Gestühles beginnen aber schon im unteren Bereich, an den Stallen (Abb. 13 b). Die Besonderheit hier sind die rechteckigen Wangen. Die Wange ist nicht wie sonst gegliedert in Fuß, Hauptteil für den Sitz und Vorkragung unter dem Accoudoir, mit Einschnürungen dazwischen<sup>24</sup>. Die Wangen sind hohl: Sie sind aus dünnen Brettern wie ein flacher Kasten gebaut. An der Stirn der Wange ist eine schmale, rechteckige Rahmung. Bei der vorderen Reihe steht vor der Stirn der Wangen ein gedrehtes Säulchen auf einem eigenen Postament. Die Rahmung an der Wangenstirne wurde trotzdem ausgeführt. Als Auflager für die Sitzbretter dienen eingegratete (oder aufgenagelte) Leisten. Die Sitzbretter schließen vorn gerade ab. Die Miserikordien sind ungewöhnlich: Die Konsole ist balusterartig aber kantig, das Brettchen dagegen geschweift. Die Accoudoirs sind sehr kräftig, fast plump, die Kante ist zwischen kleinen Abtreppungen leicht gerundet.

Bei der Vorderreihe ist über den Accoudoirs eine Aufsatzzone, die durch die Erhöhung der Hinterreihe bedingt ist: Die Attika-artige Zone ist die Vorderseite des Pultes. Dreieckige, ornamentale Trennstücke teilen den Aufsatz in Abschnitte, die jeweils mit verschiedenem vegetabilem Ornament in eingetieften Rahmungen belegt sind. Da die Trennstücke aus Akanthusvoluten komponiert sind, bewirken sie eine optische Verbindung zur Hinterreihe.

#### 4.2.2. Die Hochwangen

Die Hochwangen der Hinterreihe gliedern sich in drei Zonen (Abb. 8). Der untere Teil ist nur aus Akanthus aufgebaut; die Front steht im Gegensatz zu den Trennstücken der Vorderreihe senkrecht, wodurch dieser Fuß eine sehr kompakte Form erhält. Der Sinn dieser Scheibe auf den Accoudoirs ist die Abtrennung zwischen den Stallen. Die Durchbrechungen im Laubwerk schwächen die Abtrennung ab; das hat sicherlich nicht nur gestalterische Gründe, denn eine gute passive akustische Kommunikation ist für den Chorgesang vorteilhaft. Die Anlage dieser Trennstücke ist überall gleich: Aus einer Volute, die einen knaufartigen Abschluss der oberen vorderen Ecke bildet, entspringen mehrere Blätter, die die Hauptrichtungen angeben, senkrecht nach unten, und nach hinten schräg abwärts und aufwärts. Dieses letzte Blatt leitet über zu dem auf die Rückwand zurückgezogenen mittleren Teil der Hochwange, einer Art Stamm. Nach oben entwickelt sich aus diesem Stamm die untrennbare Einheit von Putti und Laubwerk. Gemeinsam bilden sie die Konsolen für den tiefen Baldachin. Die Putti stehen in vielfältigen Positionen im Laubwerk, einige scheinen gerade herauszusteigen, wenn nicht gar zu springen, oder mit den Beinen darin zu stecken. Von den neunzehn Putti haben nicht zwei genau dieselbe Haltung, doch Nord und Süd entsprechen sich spiegelbildlich. Dieselbe überbordende Vielfalt herrscht auch beim Blattwerk vor. Aus der als Stamm bezeich-

<sup>24</sup> Diese Gestaltungsweise der Wangen ist für Chorgestühle des Barock völlig untypisch; sie kommt im gesamten süddeutschen Raum und angrenzenden Gebieten nur an zwei weiteren Gestühlen vor: am eng verwandten, fast zeitgleichen Gestühl von Speinshart, und dem Nachfolger in Ossegg. Die rechteckigen Wangen geben den Stallen die Kompaktheit eines gotischen Kastenthrones.

neten Wandvorlage, die hinter den Putti weiter hoch läuft, entwickelt sich in verschiedenster Weise die Vorkragung, die dann oben die Räumlichkeit für die Putti bildet. Mal hängen vom Stamm nach oben zu immer kräftiger werdende Fruchtgebilde herab, mal Blumenranken, mal begleitet den Stamm ein Akanthusstängel mit Blattrosetten, in deren oberster der Putto steht, dann wieder bilden einzelne große Akanthusblätter die notwendige Vorkragung. Manche der Putti werden schon fast auf eine bedrohliche Weise von Akanthusranken umschlungen, andere machen sich mit den Fruchtgebilden zu schaffen. Die östlichste Stalle (auf beiden Seiten) wird von zwei Putti eingefasst, die einen Blumenbogen über diesen Platz halten – allem Anschein nach die Stallen von Abt und Prior (Abb. 5).

Der obere und rückwärtige Bereich ist wiederum bei allen nach einem einheitlichen Prinzip aufgebaut. Von hinten kommen je zwei große Ranken vor, deren zwei Hauptblätter sich zu einem Kranz oder einer Krone um den Kopf des jeweiligen Putto winden; hinten zweigen kleinere, sichelförmige Blätter ab, die die Flügel der Engel hinterfangen. Sie stehen hoch, während die echten Flügel herabhängen; formal können sie durchaus als Verdopplung der Flügel betrachtet werden. Auf dem Kopf tragen die Putti Gebälkblöcke, von den kronenartigen Akanthuskränzen umschlossen. Die Gebälkblöcke umfassen nur Architrav und Fries des großen Gebälkes, dessen Gesims die noch weiter vorkragende Vorderkante des Baldachins bildet. Die Blöcke sind der vordere Teil eines vorkragenden „Auslegers“, der mit der Rückwand verbunden ist. Ohne diesen würde das Gewicht des Baldachins tatsächlich auf den Putti lasten.

#### 4.2.3. Die Dorsalwand

Die eigentliche Dorsalwand weist eine flache Pilastergliederung auf. Die geschnitzten Hochwangen sind mit Pilastern hinterlegt, von denen nur Streifen von weniger als einer halben Pilasterbreite seitlich hervorschauen. Diese Pilaster haben ein hohes Piedestal. Den Feldern sind zwei übereinander angeordnete Füllungen eingeschrieben, die in der Höhe nicht genau, aber ungefähr mit der Sockelzone und dem Schaft des Pilasters korrespondieren. Die schlichten Füllungen sind mit Profilen gerahmt; bei der oberen, stark hochrechteckigen Füllung sind die oberen Ecken wie bei einem gehörten Fenster verkröpft. Bei den unteren, leicht querrrechteckigen sind die Ecken eingezogen.

Auf den ionischen Kapitellen der Pilasterordnung sitzt ein verkröpftes Gebälk. Der Architrav läuft nicht durch, er beschränkt sich auf die Blöcke über den Pilastern. Nur der Kissenfries und das Gesims laufen durch, und trennen den oberen Bereich der Dorsalwand ab (Abb. 6). Über den Pilastern sitzen hier pfeilerartige Platten, an denen die vorkragenden „Ausleger“ des Hauptgebälkes befestigt sind, also die Tragekonstruktion des Baldachins. Architrav und Fries des Hauptgebälkes laufen aber nicht, wie es am konsequentesten wäre, zwischen diesen „Auslegern“ an der Dorsalwand weiter. Zwischen den pfeilerartigen Platten sind stattdessen große, geschnitzte Muscheln eingefügt. Nur eine zusätzliche, unkanonische Profil-Abfolge oben am Fries fasst die „Ausleger“ und die Dorsalwand zusammen. Die vielfältigen Verkröpfungen<sup>25</sup> dieses Profiles werden von einer eingetieften, ebenfalls profilierten

<sup>25</sup> Die Verkröpfung am Gebälkblock, hinter der sich der „Ausleger“ zu Brettstärke verjüngt, erklärt sich aus der mehrfachen Verkröpfung des Gebälkes an den gestaffelten Säulenstellungen an den Reihenenden. Die Stufe zwischen der vorderen Säule und der Baldachin-Vorderkante wird an den Blöcken über den Putti aufgegriffen.

Füllung oder Kassette in der Unterseite des Baldachins aufgegriffen, womit ein kompliziertes und kunstschreinerisch anspruchsvolles Gefüge von Verkröpfungen und Gehrungen entsteht. Im Zentrum dieser Kassette ist eine große Akanthusrosette aufgesetzt.

Von all dem ist wegen der Dunkelheit, die in diesem oberen Bereich herrscht, wenig zu sehen, und obendrein lassen die faszinierenden Engelsputti die Aufmerksamkeit nur schwerlich bis dort vordringen.

#### 4.2.4. Zusammenhang zwischen beiden Gliederungssystemen

Bei der Verteilung des Dorsales in verschiedene waagerechte Zonen ist ein konsequentes System nicht recht zu erkennen, besonders bei der Abstimmung der jeweiligen Höhen. Dass die Zonen von Sockel, Pilaster und Gebälk der Ordnung nicht mit den Füllungen korrespondieren, wurde schon gesagt. Beides korrespondiert ebenso wenig mit den Hochwangen und der großen, übergreifenden Ordnung. Diese beiden Gliederungselemente sind hingegen gut aufeinander abgestimmt: Die Piedestale der großen, gedrehten Säulen haben dieselbe Höhe, wie die unteren Trennwände der Hochwangen. Die Gebälkblöcke und die Putti sind in dichter Einheit verbunden (Abb. 5). In Höhe der Accoudoirs trennt ein Gesims ein hohes Piedestal ab, das dem unteren Teil, den Ställen, entspricht. Oben gehen die Sockel der Figuren und der Ovalbilder eine Einheit mit dem Gebälk ein. Sie sind entsprechende Schreinerarbeit; die an den Enden sind, entsprechend der Staffelung der Säulen, verkröpft, wodurch der Sockel wie eine Attika wirkt.

Die Hochwangen und die übergreifende Ordnung aus gedrehten Säulen und Gebälk/Baldachin mit Aufsatz stehen in dichtem Zusammenhang, während der Zusammenhang zwischen diesen Teilen und der eigentlichen Dorsalwand weitgehend fehlt.

#### 4.2.5. Die Aufsatzzone

Die Teile des Aufsatzes wurden im Abschnitt zur Ikonographie genannt. Bilder und Figuren stehen auf einheitlichen Sockeln, die hinsichtlich der schreinerischen Gestaltungsweise mit dem Baldachin zusammenhängen. Die Ovalbilder sind mit kräftigen Akanthusrahmen versehen, die eine optische Verbindung zu den Hochwangen herstellen; doch sind die Bilderrahmen vergoldet (Abb. 20).<sup>26</sup> Die Skulpturen sind polierweiß gefasst, wodurch eine gewisse Einheitlichkeit mit den größeren architekturgebundenen Stuckfiguren bewirkt wird. Auf die Wirkung des Chorgestühles für den Gesamtraum zielt wohl auch die Größe der Bilder und der Figuren ab, die als Bekrönung für ein Gestühl sehr hoch sind.

Die Tatsache, dass auf die achtzehn Ställen sieben Skulpturen und sechs Bilder kommen, erlaubt eine regelmäßige Rhythmisierung: Über jeder dritten *Wange* steht eine Skulptur (1, 4, 7, 10, 13, 16, 19), und über jeder dritten *Stalle* ein Gemälde (2, 5, 8, 11, 14, 17). Dieser langsamere Rhythmus ist dem sehr schnellen der Ställen, abzu-

<sup>26</sup> Diese großen Bilder mit vergoldeten Akanthusrahmen können einer zisterziensischen Besonderheit bei der Kirchengestaltung an die Seite gestellt werden: Einige Kirchen des Ordens wurden im letzten Viertel des 17. und ersten des 18. Jahrhunderts mit Leinwandbildern großen bis riesigen Formates geschmückt, und zwar an den Langhauswänden, zwischen Arkadenzonen und Obergaden. In Süddeutschland sind dies Kaisheim (1717), Pielenhofen (um 1720), in Schlesien Leubus (um die 1670er Jahre), Heinrichau (um 1690). Eine Untersuchung zu diesem Thema wäre sicherlich interessant.

lesen an den Hochwangen, überlagert. Die größeren Bilder legen die Schwerpunkte, eingefasst von den leichter wirkenden Apostelfiguren. Inwiefern die zentrierende Dominanz der Ovalmedaillons in der Verkettung ausreicht, um wirklich dem ganzen Dorsale einen gemesseneren Rhythmus aufzuprägen sei dahingestellt.<sup>27</sup>

#### 4.3. *Stil und künstlerische Wirkung*

Das dominierende, ja, faszinierende Element sind fraglos die Putti. Die Hochwangen lassen das Architektonische zurücktreten. Doch wäre es falsch, von Bildhauer-Architektur zu reden; vielmehr scheint hier der assoziative Begriff malerisch zu passen; das gilt besonders für eine Schrägsicht bei der sich Wange an Wange, Putto an Putto reiht (Abb. 7). Dass eine optische Ausblendung der Dorsalwand im Sinne des Entwerfers war, scheint bei dem großen Aufwand an den Hochwangen, gegenüber der stiefmütterlichen Behandlung der Rückwand, durchaus möglich.

Die Diskrepanz zwischen den Hochwangen und der Dorsalwand sowie den Ställen ist so groß, dass frühere Autoren sich nicht einig waren, welchem Stil das Waldsassener Gestühl angehört. Fuchssteiner<sup>28</sup> bezeichnete es 1872 als Renaissance, Busch<sup>29</sup> nennt es unter den barocken Gestühlen, Schindler sieht „eine raumgestaltende Tendenz, die der Spätphase des barocken Chorgestühles eigen ist“<sup>30</sup> verwirklicht. Doch ist die Frage, ob die genannte Diskrepanz überhaupt das Ergebnis einer gezielten Planung darstellt: Ist die Rückwand bewusst zurückgenommen, um die Hochwangen besser zu Wirkung kommen zu lassen? Sind dem Bildhauer dieser Hochwangen und dem Entwerfer der ovalen Bilderrahmen überhaupt die völlig rektangulären schreinerischen Formen zuzutrauen? Könnte nicht vielleicht doch Linstädts Formulierung eines „mit modernen Aufsätzen aufgeputzten Renaissancegestühles“<sup>31</sup>, die er als „dem Gegenstand nicht gerecht“ ansieht, in die richtige Richtung zielen? Diese Frage wird uns bei der bauarchäologischen Analyse noch beschäftigen.

Von zentraler Bedeutung für die künstlerische Wirkung ist der Charakter der Engel. Sie sind um die fünf Jahre alt, und kerngesunde Frohnaturen; die meisten haben einen üppigen, lockigen Haarwuchs. Alle sind sehr agil. Die Gesichter haben einen etwas reiferen Ausdruck, als wie es zur altersgemäßen Physiognomie so recht zu passen scheint. Was diesen Ausdruck prägt sind Selbstbewusstsein, Unternehmungslust, Schalk. Was ihnen gänzlich abgeht sind die für barocke Engelsputti eher typische kindlich unschuldige Naivität, und ihre Frömmigkeit scheinen sie in diesem Augenblick des ausgelassenen Herumtollens vergessen zu haben. Zwar gehört gerade das Herumtollen zu den beliebten Tätigkeiten barocker Putti, doch ist meistens deutlich das Jubilieren und der Lobpreis Gottes als Anlass zu verspüren. Die Stimmung in diesem Chorgestühl passt eher zu Shakespeares Mittsommer-

<sup>27</sup> Eine Dreiergliederung, bei der jedes Ovalmedaillon eine Einheit von drei Ställen zusammenfasse, wie sie Linstädt, 1978. S. 69. beschreibt, überträgt sich m. E. nicht auf den gesamten Aufbau.

<sup>28</sup> F. B. Fuchssteiner. Beschreibung der Klosterkirche zu Waldsassen. o. O., 1872. Zitiert nach Linstädt, 1978. S. 54. Freilich kann man bei Fuchssteiner nicht unsere heutige Abgrenzung der Stile voraussetzen.

<sup>29</sup> Busch, 1928. S. 39.

<sup>30</sup> Schindler, Herbert. Chorgestühle. München, 1983. S. 64.

<sup>31</sup> Linstädt, 1978. S. 85.

nachtstraum, die Engel erinnern an freundliche Koboldkinder oder andere neckische Waldwesen. Sicherlich entsteht die Assoziation an Wald erst durch das ungebändigte Wachstum in den Hochwangen. Das Akanthusornament wird hier zu einer echten Wildnis. Zusammen mit dem Schatten, den es reichlich gibt, kann die Stimmung fast als bedrohlich empfunden werden. Und auch die Putti sind holzsichtig und somit dunkler, als gefasste, sie heben sich farblich nur durch ihre größeren, hell glänzenden Flächen von der umringenden, kleinteiligen Vegetation ab. Durch die ausfahrenden Bewegungen kommt in die ganze Reihe ein einheitlicher Zug: Sie scheinen fast vorwärts und aufwärts, aus dem Dickicht heraus zu stürmen.

## 5. Möglichkeiten einer Genese des Waldsassener Chorgestühles

### 5.1. Die Hochwangen und der Stuck Carlones

Die Stuckornamentik Giovanni Baptista Carlones, die dieser 1695 bis 1698 ausführte, ist in einigen Bereichen von Putti bevölkert, die denen am Chorgestühl von Hirsch in einer gewissen Hinsicht ähneln. Sie sind ungefähr Altersgenossen, und auch die Carlone-Putti sind muntere Gesellen. Ungefähr vergleichbar sind auch ihre Größe im Verhältnis zum übrigen Ornament, und ihre psychische Eigenständigkeit: Auch die Stuck-Putti wirken recht souverän. Doch sind die Kindlein des großen Plastiklers Carlone anatomisch sehr viel differenzierter modelliert, und sie haben mehr Anmut, als die vergleichsweise doch ein klein wenig „hölzernen“ Putti des Bildhauers Hirsch. Allerdings tut dieser Vergleich Hirsch Unrecht: Für die Putti muss man ihm mehr als nur handwerkliches Können zuerkennen.<sup>32</sup> Es ist durchaus vorstellbar, dass Hirsch von den Putti Carlones beeinflusst war, was deren Alter, Größe und Ausdruck anbelangt. Motivübernahmen liegen jedoch nirgends vor. Auch hinsichtlich der Ornamentik ist eine Einflussnahme Carlones auf das Chorgestühl unwahrscheinlich. Zwar kennt Carlone den Akanthus, verwendet ihn aber fast gleichwertig neben anderem Blattwerk (Lorbeer, Eiche verschiedene rein ornamentale Blätter) und Früchten, meistens zu Stäben oder Festons und Girlanden gebunden. Diese sind an den architektonischen Gliedern, die sie bekleiden, ausgerichtet. Hinzu kommen Trophäenbündel (Gurtbögen), Muschel, Füllhorn. Die eigenständigen Kartuschen sind immer mit knorpeligen, Rollwerk-artigen Lappen gebildet. Eine interessante Übereinstimmung zwischen dem Chorgestühl und Carlones Stuck sei noch erwähnt: In der alten Sakristei<sup>33</sup> ist an beiden Schmalseiten eine schmale Nische zwischen breiteren Blendbögen; an den Pfeilern dazwischen sind am Übergang in die Wölbung Putti, die Kalotte ist von einer Muschel aus Stuck gebildet. Auch an den weiteren Gewölbefüßen (der Raum hat ein Spiegelgewölbe mit Stichkappenkranz in der Voute) sind Putti, welche verschiedene liturgische Geräte und Kopfbedeckungen wie Birett, Kardinalshut und Tiara tragen. Die südliche Nische wird von Putti mit den Insignien der Abtwürde eingefasst: Krummstab und Mitra (diese Deutung liegt hier im Kloster näher, als die Deutung als bischöfliche

<sup>32</sup> Das Urteil Binhacks, 1888, S. 140, das dieser von Hueber übernahm, und das bei Thieme-Becker wiederholt wurde, nämlich dass Hirsch ein weniger bedeutender Künstler gewesen sei, ist nur im Vergleich mit Stilp zu verstehen. (Linstädt, 1978, S. 56.)

<sup>33</sup> Heute Kapitelsaal, abgebildet bei Seitz/Gammanick, 1983, S. 87. und bei Mader, 1908.

Insignien). Diese Nische bietet sich für einen Abtsthron an, und hier saß auch die Äbtissin des Zisterzienserinnenkonventes bis mindestens in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts. Alternativ könnte sie, oder eher das gegenüberliegende Pendant, eine Heiligenfigur oder ein Lavabo aufgenommen haben. Leider ist das genaue Jahr der Stuckierung der Sakristei nicht mehr zu eruieren: Sie war schon im Vertrag von 1695 über die Stuckierung der Kirche mit enthalten. 1696 wurden zwei Zusatzverträge über den Hochaltar und über die mittlere und die obere Sakristei geschlossen. Wann genau welche Bereiche vollendet waren ist nicht überliefert; wir wissen nur, dass Carlone 1698 seine Arbeit vollendet hatte<sup>34</sup>.

### 5.2. Die Böhmischoberpfälzischen Akanthusaltäre

Bei den Hochwangen gibt es keinen tektonischen Unterbau: Der wild wuchernde Akanthus ersetzt diesen. Dieses Merkmal verbindet das Waldsassener Chorgestühl mit einer anderen Gattung kirchlicher Ausstattungsgegenstände: Mit den Akanthusaltären. Dies ist ein Altartypus, der in Böhmen und in der Oberpfalz im letzten Viertel des 17. und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts vorkommt. Der architektonische Aufbau (Säulen, Gebälk, Giebel), der zur gleichen Zeit andernorts die Regel ist, ist hier von Akanthusranken ersetzt. Das Altarbild erhält einen aufwendigen, vegetabil-ornamentalen Rahmen. Ein zweites Tertium Comparationis sind die Engelsputti, die auch bei vielen der Altäre in die Laubranken eingebunden sind.

In der Oberpfalz entstanden die meisten Akanthusaltäre erst nach 1700. Frühere Beispiele finden sich in St. Quirin (Hochaltar 1684 oder 1687, „Wetteraltar“ 1694) und in Aufhausen (1696); den Waldsassener Hochwangen eng verwandt ist der Hochaltar von Waldau, mit sehr ähnlichem Rankenwerk und ganz ähnlich bewegten Putti, um 1700<sup>35</sup>. Als Werk Hirschs kommt der Altar allerdings aufgrund der geringeren Qualität der Skulpturen nicht in Frage, allenfalls könnte man an eine Rezeption des Chorgestühles bei diesem schwächeren Meister denken.

In Böhmen ist der Beginn dieser Tradition etwas früher nachweisbar: Das älteste Beispiel der frühen böhmischen Gruppe ist der große „Engelaltar“ in der Erzdekanalkirche zu Tachov (Tachau), um 1675/80 entstanden. Die Akanthusaltäre in der Oberpfalz dürften zum Teil in West-Böhmen hergestellt worden sein. Für einen dem Altarbau verwandten Handwerkszweig, den Orgelbau, sind Werke aus sieben verschiedenen westböhmischen Orten in neun oberpfälzischen Orten belegt<sup>36</sup>.

Es ist nicht überliefert, wo Martin Hirsch seine Ausbildung erhalten hat. Aufgrund der Tatsache, dass er parallel mit Carlone in einem anderen Stil als dieser arbeitete, darf man wohl vermuten, dass er selber den Akanthusstil verinnerlicht hatte. Was liegt näher als die Annahme, dass er, wie sein bedeutenderer Kollege und Nachfolger Karl Stilp, eine gewisse Zeit im nahen Böhmen verbracht habe?<sup>37</sup> Frei-

<sup>34</sup> Seitz/Gammanick, 1983. S. 100.

<sup>35</sup> Alle Beispiele nach Hamperl, Wolf-Dieter und P. Aquilas Rohner. Böhmischoberpfälzische Akanthusaltäre. München, Zürich, 1984.

<sup>36</sup> Hamperl/Rohner, 1984. S. 24.

<sup>37</sup> Hamperl, Wolf-Dieter. Leben und Werk des Bildhauers Johann Carl Stilp (1668–1735/36). Unter besonderer Berücksichtigung der Altäre von Neudorf bei Petschau, Leonberg und Wiesau. In: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e.V. 15., 1985. D. 115–122. Der aus Waldsassen gebürtige Stilp wurde nach seiner Ausbildungszeit, die er zumindest teilweise in Prag verbracht hatte, 1697 Bürger der Reichsstadt Eger.

lich könnte er den ursprünglich böhmischen Akanthusstil auch bereits in der Oberpfalz erlernt haben. In jedem Fall gehört sein Waldsassener Werk in die Genese der Oberpfälzer Akanthusaltäre mit hinein. Es reicht auch nicht, nur die Kenntnis der „Lauberwerkbüchlein“ bei Hirsch anzunehmen, neben denen aber noch eine bis auf Villard d'Honnecour zurückreichende Tradition von aus Laubranken gebildeten Wangen nachwirke, derer sich Hirsch auch bewusst sei<sup>38</sup>.

Wie für die Waldsassener Hochwangen lässt sich auch für die Akanthusaltäre im allgemeinen die genaue Bedeutung der Vorlagenblätter kaum abschätzen, da nur ein relativ geringer Teil der verlegten Blätter heute in Veröffentlichungen greifbar ist. Generell ist für das Verhältnis der Oberpfälzer Akanthusaltäre zum Ornamentstich festzustellen, dass von den vielen „Büchlein“ nur ein einziges während der Blütezeit der Altäre herausgekommen ist: Markus Nonnenmachers „Der architektonische Tischler oder Pragerisches Säulenbuch in augenscheinlich und leichter Anweisung aufgeführt etc.“ Nürnberg, Frankfurt, Leipzig, 1710. Die meisten bekannten Vorlageblätter sind zwischen 1670 und 1700 erschienen. Nonnenmachers Blätter sind zumindest in einigen Fällen freie Kopien nach denen des Johannes Unselts von 1695<sup>39</sup>. Auf Blatt 30 (Abb. 9) steigt in der Mitte eines Akanthus-Schleierbrettes ein Putto in ganz ähnlicher Weise aus dem Laubwerk heraus, wie das in Waldsassen zu sehen ist. Wenn auch dieses Blatt eine Kopie nach Unselts ist, könnte Hirsch den Entwurf benutzt haben. Ein anderes, 1696 erschienenes „Neues Zierrathenbüchlein“ von Unselts<sup>40</sup> weist auf dem Titelblatt durchaus vergleichbare Putti auf, so dass die Nonnenmachers auch Unselts zuzutrauen wären. Allerdings ist der Akanthus Hirschs ein ganz anderer, als der in Unselts Blättern. Nonnenmacher selber, der wie die meisten der Akanthusstecher selber Schreiner war, hatte schon 1701–03 entsprechende (ungefasste!) Putti an seinen großartigen Altären in Louny (Laun) angebracht. Vergleichbare Putti hatte aber auch bereits der schon erwähnte Engelaltar zu Tachov.

### 5.3. *Leubus*

Eine Modifizierung der These, Hirsch sei böhmisch geschult gewesen, tut sich auf, wenn ein etwa zwanzig Jahre früher entstandenes Zisterzienser-Chorgestühl zum Vergleich herangezogen wird: Das verlorengegangene Chorgestühl der ehemaligen

<sup>38</sup> Linstädt, 1978, S. 84–85. Die Verwandtschaft von Hirschs Wangen zu den gotischen Laubrankenwangen ist allein aus der Art der Aufgabe und des dafür verwendeten Ornamentes bedingt (die prinzipielle Verwandtschaft des barocken Akanthus zum gotischen Ranken- und Blattornament ist offenkundig). Will man eine Trennwange aus Ranken ohne einen architektonischen Rahmen machen, so ist eine der naheliegenden Möglichkeiten, eine in der Fläche liegende Spirale als Ursprung der Ranke zu verwenden. Die bei Villard vorgestellte Wange in Form eines  $\mathcal{L}$  ist eher in Frankreich und im gesamten niederdeutschen Bereich anzutreffen; es ist nicht besonders wahrscheinlich, dass Hirsch Beispiele dafür gekannt habe.

<sup>39</sup> Rothe, Felicitas. Das Deutsche Akanthusornament des 17. Jahrhunderts. Zur Frage seiner Eigenständigkeit. München, 1938. (Zugl. Diss. München, 1935. Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 29). S. 57. Dieser Umstand wird von Hamperl/Rohner, 1984, nicht berücksichtigt. Nonnenmacher wird dort als einziger Stecher besprochen: das späte Datum und der epigonenhafte Charakter der Blätter Nonnenmachers zeigen aber gerade, dass die Blütezeit des Akanthus-Ornamentstiches und die Blütezeit der Anwendung (mit einer Nachfrage für solche Blätter) etwas verschoben waren. Eine Studie über die praktische Bedeutung des Ornamentstichs für die Akanthusaltäre steht noch aus – sie wäre sicherlich interessant.

<sup>40</sup> Berliner/Egger, 1981, Nr. 1068.

Klosterkirche von Leubus in Schlesien (Abb. 10)<sup>41</sup>. Dieses Gestühl ist zwischen 1676 und 1682 entstanden, sein Meister ist der Wiener Bildhauer, Architekt und Maler Matthias Steinl, der die gesamte Ausstattung in Leubus entworfen hat. Das Leubuser Gestühl war das künstlerisch hochwertigste unter den vielen Chorgestühlen des Barock in Schlesien. Es scheint für das prägende Motiv in Waldsassen, die Hochwangen, die entscheidende Anregung gegeben zu haben.

### 5.3.1. Beschreibung

Das Gestühl von Leubus weist die für Zisterzienser typische gewinkelte Form auf: Sechzehn Stallen bilden die Hauptreihe, im Westen sind weitere zwei Stallen in Querrichtung. Hier waren die Plätze des Abtes (Süd) und des Priors (Nord). Im Osten sind die zweisitzigen sogenannten Logen angefügt: Sie stehen in der Laibung der Vierungsbögen.<sup>42</sup> Das Gestühl ist einreihig mit Pultwand. An den Enden schließen Türchen die Zugänge ab. Ein mittlerer Eingang liegt vor der siebten Stalle von Westen. Wie bei allen größeren Schlesischen Chorgestühlen ist bei dem von Leubus das Dorsale nicht in den Stallen korrespondierende Einzelabschnitte gegliedert, sondern in Doppelfelder. An der Pultwand haben die Abschnitte eine Länge von jeweils drei Stallen.

Prägend ist, wie in Waldsassen, der überbordende Akanthusschmuck der Hochwangen. Die Bezeichnung Hochwange ist hier nicht ganz korrekt, denn ihnen fehlt der untere, geschlossene Teil. Diese Aufbauelemente erfüllen also nicht die herkömmliche Funktion einer Hochwange, nämlich die in den Stallen sitzenden Mönche voneinander zu trennen. Es sind formal betrachtet eher überdimensionierte Konsolen für den Baldachin, die schon auf den Accoudoirs ansetzen. Der tektonische Teil des Baldachins, auch hier ein verkröpftes Gebälk, spielt kaum eine Rolle. Die Akanthusgebilde kragen nicht nur weit vor, sie breiten sich auch nach oben zu immer mehr aus und kommen in der Mitte über einem jeweiligen Abschnitt zusammen wie Baumkronen im Wald (Abb. 11). Aus der Mitte entwickeln sich jeweils zwei kräftige Akanthusblätter wie hervorschießende Flammen, die den Bewegungszug der gesamten Vegetation ausrichten und kulminieren lassen. Diese kräftigen Blätter

<sup>41</sup> Auf die enge Parallele zwischen beiden Gestühlen machte aufmerksam: Heyer, Karl Johannes: Das barocke Chorgestühl in Schlesien. Eine Darstellung der Chorgestühle und ein Beitrag zur Geschichte von Kunst und Kunsthandwerk im Barock. Diss. Breslau, 1929. Überarbeitet erschienen in der Reihe Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens. Hrsg. Günther Grundmann, Reihe C., Schlesien, Bd. 6. Frankfurt am Main, 1977. S. 131.

Für die Erforschung der Chorgestühle im Allgemeinen und dem von Waldsassen im Besonderen war das Gestühl von Leubus in Vergessenheit geraten. Erst Weiß, Ulrike. Geschnittene Bilder. Zu Ort, Funktion und Entstehungsbedingungen des Reliefs in schwäbischen Kirchen zwischen 1715 und 1780. Tübingen, 1998 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte; Bd. 17). Zugl.: Diss. Tübingen, 1996. S. 34, führte es wieder als vergleichbar mit Waldsassen an.

Das Kerngerüst des Leubuser Chorgestühles ist 1945 zerstört worden, doch war ein guter Teil der Skulpturalen Elemente ausgelagert, und wurde so gerettet (Heyer, 1977. S. 128). Zwar wird die Zusammenführung dieser Reste in Leubus angestrebt, doch ob die Rekonstruktion des Chorgestühles jemals möglich sein wird, ist zweifelhaft, steht doch zur Zeit noch nicht einmal fest, welche Funktion die 1945 geplünderte Kirche in Zukunft haben wird.

<sup>42</sup> Diese zisterziensische Besonderheit haben auch Pontigny, Heinrichau, Bronnbach, Ebrach.

umgreifen spangenartig das Gebälk. Genau hier sind alternierend auf dem Gebälk stehende, junge erwachsene Engel und auf den Akanthusspangen sitzende Kinderengel, alle auf unterschiedlichen Instrumenten spielend. In der Zone darunter sind in der Mitte einer jeden „Konsole“, also versetzt zu den oberen, musizierende Engelsputti meist paarweise in das etwas ruhigere Laubwerk integriert. Das Prinzip der versetzten Anordnung erfasst auch das Gebälk, und damit den ganzen Aufbau. Das Gebälk ist verkröpft, aber gerade nicht über den Stützen, sondern dazwischen. Mit den Aufsatzfiguren und den hochzügelnden Akanthusblättern, von denen auch noch Blütengirlanden herabhängen, ergeben sich Hauptakzente, die gegen die Hauptakzente der Stützen versetzt sind. Dieser springende Rhythmus ist eine Möglichkeit, die sich erst aus der schlesischen Dorsalgliederung mit Feldern der Breite von zwei Ställen ergibt. Am süddeutschen Chorgestühl kam vergleichbares nie vor, selbst nicht im Rokoko, als das Dorsale von der Stallengliederung „befreit“ war, wie in Zwiefalten, Ottobeuren oder Mainz.

Zum Charakter einer Blätterlaube der einzelnen Kompartimente trägt auch die Rückwand bei. Diese ist im Bogenbereich mit einer zentralen Muschel und diese umgebendem Akanthus belegt. Das Schnitzwerk fügt sich mit den trennenden Konsolen zusammen. Alle skulpturalen Teile sind gebrochen weiß gefasst (mit goldenen Säumen an den Blättern), und heben sich so kräftig von dem dunkelbraunen Ton der Architektur ab.

Die Muschel ist im Zusammenhang mit Waldsassen sehr wichtig. Es geht hier um die Frage, ob das Waldsassener Gestühl mit dem von Leubus nur insofern verwandt ist, dass beide denselben Typus verkörpern, oder ob letzteres in bestimmten Merkmalen das Vorbild für Waldsassen war. Die Hochwangen sind eng verwandt; das wird umso deutlicher, wenn man andere vergleichbare Hochwangen heranzieht. Denn die Hochwange – wobei dieser Begriff weit gefasst werden muss – mit einem nicht-figürlichen unteren Teil und einem Engel als Atlant, der den Baldachin stützt, ist in Leubus und Waldsassen nicht einzigartig. Heyer sieht in den Hochwangen (oder Trenngliedern im Dorsale) mit Engelsfiguren oder -Hermen „eine ganz Europa durchziehende Entwicklung“, die bis Ottobeuren (1764) reiche.<sup>43</sup>

Die Waldsassener Hochwangen lassen sich zwar etwas leichter, als die Leubuser mit anderen Lösungen vergleichen; so sind die Engel mehr Tragefigur, als in Leubus. Die Einbeziehung des Gestühles des Benediktinerklosters in Tholey an der Mosel (1704), die Heyer vornimmt<sup>44</sup>, macht es allerdings deutlich, wie nah Waldsassen und Leubus beieinander liegen. In Tholey sind zwar die Hochwangen ebenfalls auf einen konsolartigen figürlichen Teil und eine der Wand flach anliegende Stütze reduziert, doch ist die Tragefigur eine Herme, der untere Teil ein Pilaster – und somit gehört Tholey eher in eine andere gestalterische Tradition, nämlich die der Hermenpilaster.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Heyer, 1977. S. 127.

<sup>44</sup> Heyer, 1977. S. 127. Abgebildet bei Busch, 1928. Tafel 51.

<sup>45</sup> Beispiele hierfür sind die Kollegiatstifts- und Schlosskirche in Zeil (1611), Roggenburg (um 1628), Prämonstratenser Stiftskirche Innsbruck-Wilten (1668), Pruntrut (Berner Jura, 1703. Abgebildet bei Ganz, 1946. Tafel 102). Für die auch in anderen Ausformungen – etwa ohne figürlichen oberen Teil – im gesamten 17. Jahrhundert in der Süddeutschen Schreinerkunst so beliebten Hermenpilaster (oder -Säulen) bieten die Säulenbücher um 1600 reichlich Vorlagen an. Hierzu ein Überblick bei Windisch-Graetz, Franz. Möbel Europas 2. Renaissance und Manierismus. Vom 15. Jahrhundert bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. München, 1983. S. 120–124.

Merkmale, die auf mehr als eine zufällige Verwandtschaft hinweisen sind besonders die allgemeine Form mit einem der Rückwand anliegenden unteren (in Waldsassen mittleren) Teil, und dem tangential davon vorkommenden, oberen, konsolartigen Teil. Der Akanthus ist ähnlich angeordnet, bisweilen auch im Detail ähnlich gebildet; etwa die Blätter, die in Waldsassen die Putti bekrönen und die Gebälkblöcke umfassen, erinnern stark an die Blätter, die unter den Aufsatzengeln in Leubus das Gebälk umgreifen. Ferner sind die Blumengirlanden, die in Leubus unter den zentral emporschießenden Blättern heraushängen, und unterhalb der Putti an den Konsolen wieder im Laubwerk verschwinden, mit den Waldsassener Blumen-girlanden an der östlichsten Stelle vergleichbar. Diese Gemeinsamkeiten lassen Leubus und Waldsassen so nah zusammenrücken, dass Heyers Vorsicht übertrieben scheint: Seiner Meinung nach „lässt sich eine Abhängigkeit ohne eine archivalische Stütze auch bei so tatsächlicher formaler Berührung nicht ableiten.“<sup>46</sup> Doch erst das Motiv der Muschel als oberer Abschluss des Dorsalfeldes macht es gänzlich unwahrscheinlich, dass das Waldsassener ohne Orientierung am Leubuser Gestühl entstanden sei. Beide Muscheln ähneln einander, was vor allem angesichts der feinen Segmentierung und der gegenständigen Voluten im Zentrum auffällt. Muscheln kommen sonst nur als Kalotte in Nischenförmigen Dorsalfeldern vor.<sup>47</sup> Die Übereinstimmung zwischen beiden Gestühlen hinsichtlich zweier ganz unterschiedlicher Merkmale ist wohl kaum als zufällig anzusehen<sup>48</sup>. Außerdem ist der Austausch zwischen verschiedenen süddeutschen und den östlicheren deutschen Zisterzienserklöstern auf dem Gebiet der künstlerischen Ausstattung ihrer Kirchen bekannt, wenn auch der Austausch häufig andersherum war: „Bei Reisen nach Cîteaux besuchten die Schlesier häufig süddeutsche Klöster, wo sie den Neuaufbau nach dem 30jährigen Krieg erlebten ... und Kontakte schlossen, die beim barocken Wiederaufbau schlesischer Klöster nützlich wurden.“<sup>49</sup> Gerade die Leubuser Gesamtausstattung von dem bedeutenden „allround“-Künstler Steinel, der seit 1688 im Dienste des kaiserlichen Hofes in Wien stand und seit 1690 Akademiedirektor dort war, dürfte Beachtung gefunden haben.

Noch einmal zurück zu der Frage, ob der Bildhauer Martin Hirsch mit dem böhmischen Akanthusstil vertraut war, und die Hochwangen aus dieser Tradition heraus eigenständig schuf, oder, ob er vom Auftraggeber die Vorgabe gemacht bekam, sich am Leubuser Gestühl zu orientieren. Mir scheint, dass beides zum Teil zutrifft.

Die Möglichkeiten eines Akanthusschnitzers eine Hochwange zu gestalten sind so vielfältig, dass die Übereinstimmungen zwischen beiden Gestühlen kaum zufällig sein dürften. Andererseits hätte eine reine Nachahmung der Leubuser Hochwangen zu anderen Putti führen müssen. In der konkreten Gestaltung im Detail scheint

<sup>46</sup> Heyer, 1977. S. 131.

<sup>47</sup> Ein seltenes Gegenbeispiel ist Pruntrut (1703. Ganz, 1946, S. 106, Abb. 102.). Dort ist das Dorsalfeld rechteckig und die Muschel liegt in der Gebälkzone.

<sup>48</sup> Dass Heyer diese zweite Übereinstimmung nicht beachtet hatte, mag daran liegen, dass die Muschel in Waldsassen auf keinem der Fotos in der älteren Literatur (und auch nicht in der jüngeren) zu erkennen ist.

<sup>49</sup> Einige solcher Reisen werden exemplarisch dargestellt bei Grüger, Heinrich. Die Beziehungen der schlesischen Zisterzienser zu den Klöstern ihres Ordens im süddeutschen und donauländischen Raum. In: Wollenberg, Klaus (Hrsg.) In Tal und Einsamkeit. 725 Jahre Kloster Fürstenfeld. Die Zisterzienser im alten Bayern. Band III. Kolloquium. S. 153–166. S. 158.

Hirsch frei gewesen zu sein, wobei die Möglichkeit der Beeinflussung durch Carlones große Putti oder durch die Vorlageblätter des Unselts schon erwähnt wurde. Unsinnig wäre die Annahme, dass Hirsch erst durch die Rezeption des Leubuser Gestühles mit dem Akanthus vertraut geworden sein könnte. Dafür ist sein Stil, den er sicher beherrscht, zu eigenständig.

Die Bedeutung Matthias Steinls ist nicht nur für das Waldsassener Chorgestühl bisher verkannt gewesen, sondern auch für den deutschen Akanthusstil im Allgemeinen. Steinl hat nämlich auch Ornamentvorlagen gestochen. Bekannt sind vier Folgen zu je sechs Blättern, aus den Jahren 1682, 1684, und 1686, alle mehrfach aufgelegt<sup>50</sup>. Mit diesen und dem geschnitzten Akanthus am Leubuser Gestühl<sup>51</sup> „weist sich Steinl als einer der ersten und bedeutendsten Meister des deutschen Akanthusornamentes aus“<sup>52</sup>

Neben den Gemeinsamkeiten gibt es ebenso deutliche Unterschiede zwischen den Gestühlen von Waldsassen und Leubus. Auffällig ist das Fehlen einer Vorderreihe in Leubus<sup>53</sup>. Noch wichtiger ist die Gliederung des Dorsales in Doppelfelder. Für die übergreifende Ordnung mit gedrehten Säulen in Waldsassen gibt es in Leubus keine Entsprechung. Die rechteckigen Sitzwangen in Waldsassen stehen zu den Leubuser Wangen in stärkstem Kontrast: Diese sind geschweift und durchbrochen, aus vielen C- und S-förmigen Bögen und Voluten vergleichsweise beschwingt komponiert. Völlig unterschiedlich sind auch die Dorsalwände gegliedert. In Leubus gibt es keine Pilasterordnung. Die Akanthushochwangen sitzen auf Rücklagen, die nach oben immer weiter vortreten, und anscheinend mit einem Bogen verbunden sind<sup>54</sup>. Diese Träger der Schnitzereien sind gestalterisch negiert. Unter den großen Muscheln, die das Bogenfeld ausfüllen, hat der untere Teil des Dorsalfeldes eine rechteckige Füllung mit einer Rahmung, deren Kontur mehrfach in Folge der skulpturalen Elemente konkav oder eckig eingezogen oder verkröpft ist. Diese Rahmungen nehmen nicht nur formal Rücksicht auf die bildhauerischen Elemente, sie lassen auch mehr an den Gesamtentwurf eines (französisch geschulten) Dekorateurs denken.

<sup>50</sup> Pühringer-Zwanowetz, 1966, S. 16.

<sup>51</sup> In Leubus selber ist das vorzügliche Akanthusornament Steinls nur noch in den Kuppeln der Bernhards- und der Benediktskapelle, den Winkelkapellen des Chorumganges erhalten (Stuck).

<sup>52</sup> Pühringer-Zwanowetz, 1966, S. 58. Von der Ornamentforschung wurden Steinls Blätter nie beachtet; bei Berliner/Egger, 1981, sind zwar zwei davon veröffentlicht (Nr. 1058 und 1059), doch wird nicht erkannt, um welchen „Matthias Steinle(in)“ es sich handelt: die Lebensdaten des in Breslau tätigen seien „unbekannt“. Zu Steinls Akanthus-Vorlageblättern ist zu sagen, dass sie wiederum auf Blättern des Jean Lepautre von etwa 1660–1665 basieren (Beispiele davon Berliner/Egger, 1981, Nr. 1108, 1109, 1111).

<sup>53</sup> Dies ist freilich einzig aus den praktischen Notwendigkeiten zu erklären. Die andere wichtige Abweichung Waldsassens vom Grundrisstypus, das Fehlen des Westflügels mit den Ställen von Abt und Prior, wird noch zur Sprache kommen. Die „Logen“ fehlen in Waldsassen; für sie gab es im Chor, der keine seitlichen Anräume hat, keinen Platz. Dass es diese für die schlesischen Zisterzienser typischen Logen im restlichen deutschen Raum erst im Klassizismus gebe, wie Heyer, 1977, S. 17 und 84, meint, stimmt nicht ganz: In Bronnbach sind sie voll ausgebildet. Das Gestühl ist Rokoko, wenn auch erst 1778 entstanden. In Bronnbach entsprechen die architektonischen Voraussetzungen Leubus genau.

<sup>54</sup> Das geht aus Heyers Beschreibung (S. 130) hervor; die Abbildungen lassen nichts genaues erkennen.



Abb. 1: Südliches Gestühl, Gesamtansicht von Ost



Abb. 2: Südliches Gestühl, westliche Tür



Abb. 3: Südliches Gestühl, westlicher Teil, Frontalansicht



Abb. 4: Südliches Gestühl, Dorsale, mittlerer Bereich



Abb. 5: Südliches Gestühl, östlicher Bereich, Dorsale mit Stalle des Abtes



Abb.6: Baldachin, Untersicht



Abb.7: Südliches Gestühl, Schrägsicht auf die Putti



Abb. 8: Die Hochwangen

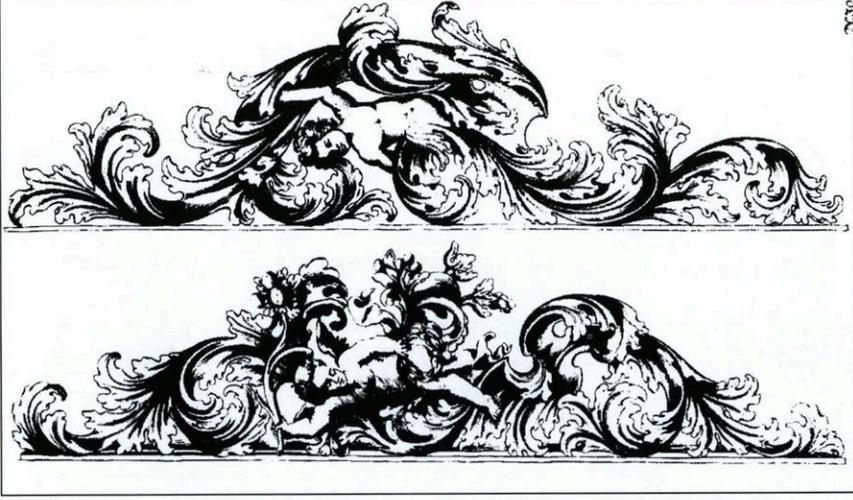


Abb. 9: Markus Nonnenmacher: Der architektonische Tischler oder Pragerisches Säulenbuch ... Nürnberg, 1710. Blatt 30

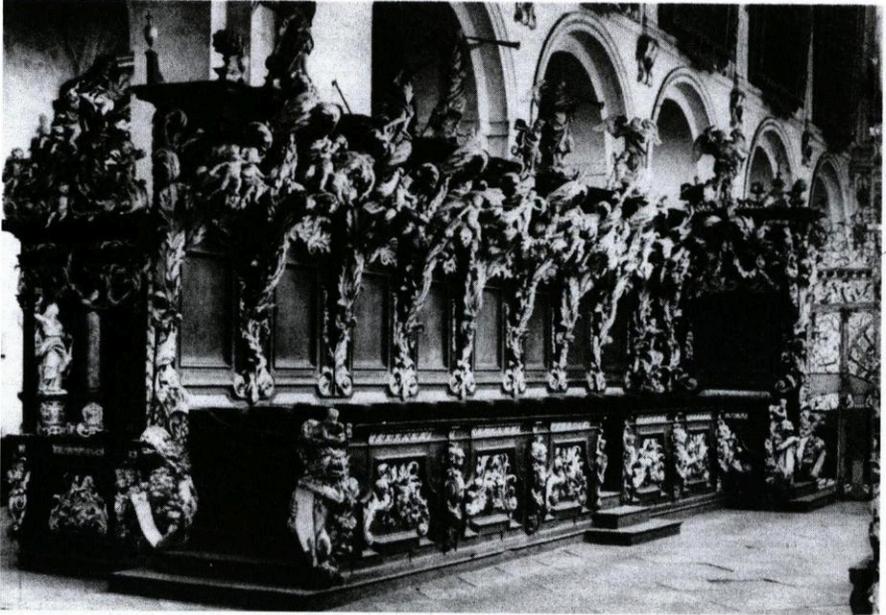


Abb.10: Leubus, Südseite, Gesamtansicht von Ost

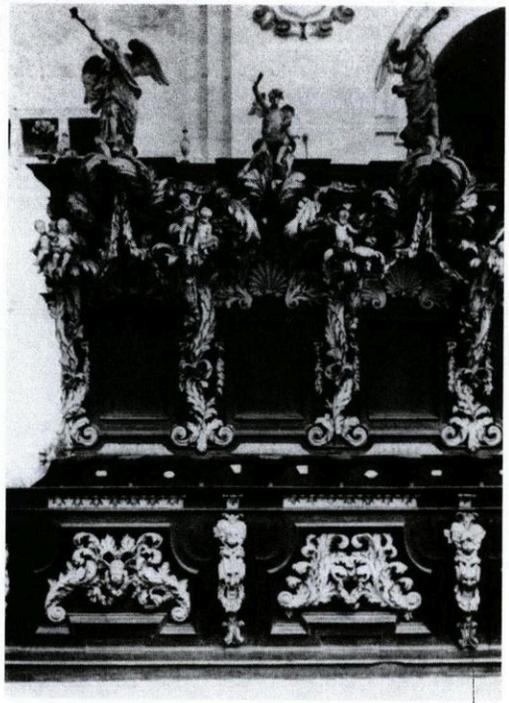


Abb.11: Leubus, Frontalansicht



Abb. 12: Speinshart, südliches Gestühl, Gesamtansicht von Osten



Abb. 13: a. Speinshart, Stalle der Vorderreihe; b. Waldsassen, Stalle der Vorderreihe, östlicher Block.

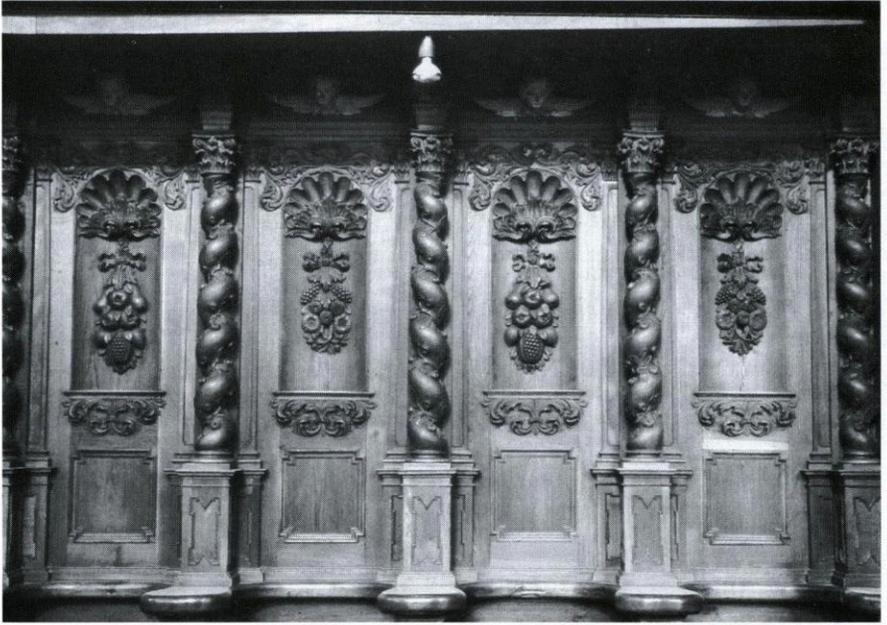


Abb. 14: Speinshart, Dorsale



Abb. 15: Speinshart, Untersicht Baldachin



Abb. 16: Martin Hirsch: der selige Abt Hermann von Heisterbach, Figur am Bernhardsaltar, 1700



Abb. 17: Apostel Jakobus Major aus dem Gestühlsaufsatz



Abb. 18: Thaddäus, Apostelfigur in Wondreb, wohl irrtümlich mit Martin Hirsch in Zusammenhang gebracht

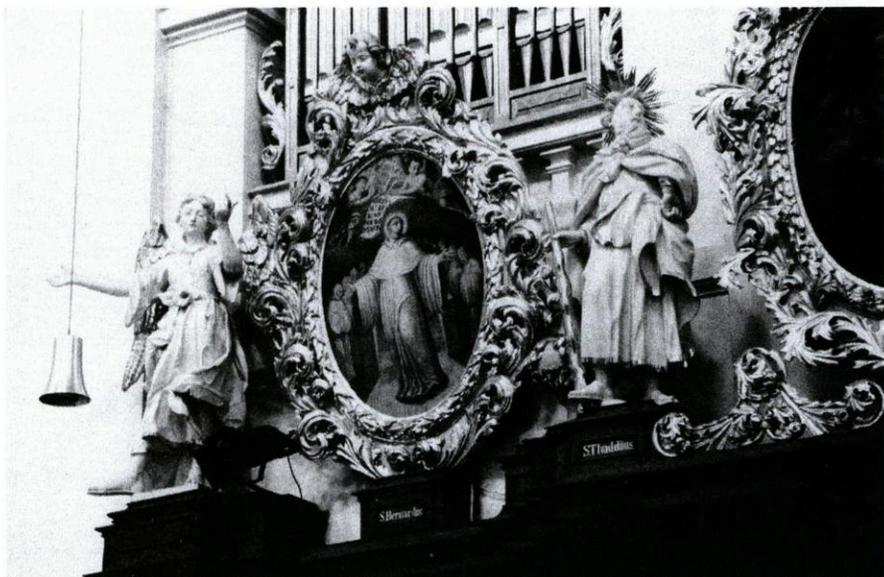


Abb.19: Aufsatz, Nordseite, westlicher Bereich: Thaddäus, Gebetsvision des heiligen Bernhard, Engel



Abb. 20: Aufsatzbild: Jona.



Abb. 21: a. Südseite, Engel über dem westlichen Abschluss; b. Die Hl. Barbara und c. Apollonia vom Katharinenaltar, Karl Stilp zugeschrieben (um 1725/27)





Abb. 22: Südseite, Supraporte Chorgestühl



Abb. 23: Supraporte Bibliotheksportal, Karl Stilp (ab 1724)

Das ist in Waldsassen nicht der Fall. Hier stammen die entsprechenden Bereiche aus dem Formenrepertoire eines Schreiners.

Diese schreinerischen Formen in Waldsassen sind jedoch ebenso wenig wie mit Leubus mit Werken des böhmisch-oberpfälzischen Akanthusstiles in Einklang zu bringen. Freilich haben wir es hier meist mit Altären zu tun, doch lässt ein Element, das sie alle haben, einen vorsichtigen Vergleich mit dem Waldsassener Gestühl zu: Die innere Rahmung des in Akanthusranken gefassten Altarbildes. Diese ist höchst selten rechteckig, sondern meist rundbogig, oval (wie die Waldsassener Aufsatzbilder) oder anderweitig geschweift. Fast nie hat die Rahmung ein vom Schreiner gehobeltes Profil, hier wird meist ein geschnitzter Stab von Lorbeer, Blüten oder Akanthus verwendet. Wenigstens ein Chorgestühl, das in der Tradition der Akanthusaltäre steht, und das zudem fast gleichzeitig mit Waldsassen entstanden ist, kann zum Vergleich herangezogen werden: Das der Kirche des ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftes Ranshofen am Inn, 1697–99 entstanden. Im Unterschied zu Waldsassen sind hier die schreinerischen Formen reicher und kräftiger. Die Füllungen sind oktogonal oder sternartig verkröpft, die Profile kräftig, die Wellenleiste kommt zum Einsatz. Hier ist die Schreinerarbeit deutlich vom Akanthusstil mitbestimmt, es liegt ein stimmiger Gesamtentwurf vor. Es scheint, dass es in Waldsassen keinen Gesamtentwurf gegeben hat, in dem die schreinerischen und die bildhauerischen Elemente aufeinander abgestimmt waren. Warum es einen solchen nicht gab, kann möglicherweise aus der Analyse der Bauarchäologie beantwortet werden.

## 6. Ein direkter Nachfolger: Das Chorgestühl in Speinshart

Das Chorgestühl der Prämonstratenser-Klosterkirche in Speinshart ist mit dem von Waldsassen aufs engste verwandt. Jedoch fehlen ihm die Hochwangen, jenes eigentümliche Aufbauelement, das in Waldsassen nicht nur den seltenen Zellentypus bestimmt, sondern auch aufgrund der Ausdruckskraft der Engel und des Ornamentes die Wirkung so eindrücklich prägt. Ihre Stelle nehmen hier gedrehte Säulen ein, die auch schon aus Waldsassen bekannt sind. Das Gestühl ist sehr viel kleiner, als das Waldsassener, und die räumlichen Gegebenheiten sind völlig anders, als in Waldsassen.

Die Forschung hat das Chorgestühl von Speinshart bislang nicht beachtet.

### 6.1. Beschreibung

#### 6.1.1. Anlage

In Speinshart ist der Ort des Chorgestühles, der Psallierchor, ein besonders hervorgehobener und ausgegrenzter Raumteil. Er hat abgeschrägte Ecken und, als einziger Teil der ansonsten mit einer Tonne mit Stichkappen gewölbten Kirche, ein kuppeliges Gewölbe. Dies sind Merkmale, die an eine Vierung denken lassen. Gegen das Langhaus ist er eingezogenen und abgeschnürt, zu den Seiten von Emporen begrenzt.

Das Gestühl ist zweireihig. Die Vorderreihe hat kein Pult (Abb. 12). Das Gestühl steht direkt vor der Arkade, die die untere Empore trägt. Es erstreckt sich mit abgewinkelten Teilen vor die Abschrägung der Pfeiler, im Westen weiter mit einem kurzen Flügel vor die Flanke des Chorbogen-Pfeilers. Dieser quergestellte Teil be-

herbergt die Stalle des Abtes (Süd) bzw. Priors (Nord). Auf der Nordseite zählt die Hinterreihe sieben Stallen, die Vorderreihe sechs. Die Südseite wurde östlich um zwei Stallen in der Hinterreihe und eine in der vorderen gekürzt. Im Originalzustand, der auf der Nordseite erhalten ist, führt an beiden Enden der Vorderreihe ein frontaler Zugang zur Hinterreihe hinauf. Im Westen bedeutet das, dass der Zugang zwischen dem Pult und der Stalle des Abtes durchführt. Die zwei Durchgänge bei um nur eine Stalle kürzerer Vorderreihe sind möglich wegen des trapezförmigen Grundrisses zwischen den abgeschrägten Pfeilern.

#### 6.1.2. Aufbau: Die Stallen

Die Stallen sind schlicht, und denen in Waldsassen zum Verwechseln ähnlich (Abb. 13 a, b). Die Wangen sind rechtwinklig und doppelwandig. Die Accoudoirs haben den gleichen kräftigen Umriss und sogar das gleiche Profil (kleine Abtreppung oben und unten, die Stirn dazwischen nur leicht vorgewölbt). Die geraden Sitzbretter sind bei beiden unten mit zwei Gratleisten stabilisiert, die – sehr ungewöhnlichen – Miserikordien entsprechen sich in der Anlage. Und schließlich sind die Stirnen der Wangen in derselben Weise behandelt: in der Vorderreihe ist ihnen ein gedrehtes Säulchen auf einem hohen Postament vorgelegt, an der Wangenstirn ist hinter der Säule ein eingetieftes, profiliertes Rahmenfeld mit eingezogenen Ecken, (das in beiden Fällen oben genau in Höhe des Halsringes endet). Einzig die Säulchen sind unterschiedlich, da in Speinshart der Übergang zwischen Wulst und Kehle glatt ist. Bei der Hinterreihe gibt es kein Säulchen, das Rahmenfeld an der Wangenstirn reicht bis unten – wie in Waldsassen (nur haben dort die Rahmenfelder der Hinterreihe keine eingezogene Ecken). Bei der Vorderreihe ist auf den Accoudoirs ein Attikaartiger Aufsatz, der in leicht modifizierter Form die Sockelzone des Dorsales wiederholt.

#### 6.1.3. Aufbau: Das Dorsale

Das Dorsale ist als Kolonnade gegliedert (Abb. 14). Wie in Waldsassen ist das Gesims des Gebälkes sehr weit vor die Säulen vorgezogen, so dass ein Baldachin entsteht. Nur Architrav und Fries sind verkröpft. Die gedrehten Säulen stehen auf hohen Postamenten. Die Säulen haben eine doppelte Rücklage. Dabei ist die vordere eine Lisene mit fein gerahmten Feldern, also den Wangenstirnen verwandt, die hintere ist ein vollwertiger Pilaster mit korinthischem Kapitell und Enthasis.<sup>55</sup>

Die Rücklagenpilaster entsprechen Waldsassen, mit Ausnahme des Kapitells, welches dort ionisch, in Speinshart korinthisch ist. Auch dort sitzt die geschnitzte Hochwange (als Entsprechung der Säule) auf einem zusätzlichen Brett, das allerdings nicht als eigenständiges Bauglied (Lisene) gemeint ist<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Die Lisene hat den Sinn, die Schichtung von Säule und Pilaster „ordnungsgemäß“ zu ermöglichen. Wäre sie nicht, würden die Pilaster hinter der Säule zusammenstoßen, eine unschöne Lösung. Sehr viel häufiger ist die Kombination von Kolonnade und Pfeilerarkatur, bei der die hintere Schicht der niedrigere, durchgehende Pfeiler ist. Ist die hintere Schicht nicht eine „kleine Ordnung“, die von der großen, der Kolonnade, überfangen wird, so wird normalerweise die Rücklage nicht verdoppelt. Sie ist entweder eine Lisene, die dann auch gut breiter und kassettiert sein kann (oft bei Schränken dieser Zeit), oder es ist ein einfacher Pilaster. Speinshart entsprechend ist die Instrumentierung des Dorsales im bereits erwähnten Ranshofen.

<sup>56</sup> Der einzige Unterschied im System ist, dass die Verkröpfung des Gebälkes in Waldsassen zum Pilaster gehört, in Speinshart zur Lisene. Das ist eine Folge des Fehlens eines Gebälk-

Auch das Dorsalfeld ist in Speinshart teilweise fast identisch gebildet wie in Waldsassen. Unten ist dieselbe quadratische Füllung mit eingezogenen Ecken, die gerade etwas höher liegt, als die Postamente. Darüber ist hier eine Rundbogennische. Ihr Fußgesims entspricht wörtlich dem der oberen Rahmung in Waldsassen. Auch die Waldsassener Rechteckrahmung mit ausgekröpften oberen Ecken kommt in Speinshart an entsprechender Stelle vor: Einmal an den Schmalachsen, die im Westen die Hinterreihe seitlich abschließen, und den Vorsprung zur Schräge überbrücken, dann im Osten an dem Vertäfelungsteil, der die Pfeilerschräge verdeckt. Die Nischen sind skulptural gestaltet. Die Kalotte bildet eine kräftige Muschel, die im Zentrum zusätzlich mit einer kleineren Akanthusmuschel belegt ist. Auch hierin liegt eine Verwandtschaft zur Muschel im Waldsassener Dorsale. Von der Muschel hängt als Hauptmotiv der Nische jeweils ein Gebinde von Blumen oder Früchten herab. Es gibt zwei alternierende Motive. Auch diese Gebinde erinnern an Waldsassen.

Unter der Nische ist ein doppeltes Akanthusgebinde wie eine Konsole angebracht. In die Zwickel zwischen dem Bogen der Nische und der Pilasterordnung ergießen sich entsprechende Ranken. Über jedem Dorsalfeld ist auf dem Fries ein kleiner geflügelter Engelskopf, möglicherweise später eingefügt worden. Offenbar gehören sie mit den Aufsatzfiguren, den Heiligen Joseph und Johannes Evangelist und mit den Engelsköpfchen unter dem Baldachin zusammen; all diese sind aus Lindenholz geschnitzt, während alles weitere aus Eiche ist. Der Baldachin hat unten wie in Waldsassen über jeder Stalle eine kompliziert konturierte und profilierte Kasette; in jeder Kasette liegt eine Akanthusrosette, ebenfalls Linde (Abb.15).

### 6.2. Verhältnis von Speinshart und Waldsassen

Vom allgemeinen Aufbau der Stallen über das Gliederungsschema des Dorsales bis hin zu Details wie den Kassetten unten am Baldachin oder dem vergleichsweise plumpen Profil der Accoudoirs wird deutlich, dass die Gestühle von Waldsassen und Speinshart miteinander zusammenhängen.

Die Übereinstimmungen sind so groß, dass trotz ebenfalls vorhandener Abweichungen der Eindruck entsteht, sie seien von derselben Werkstatt gefertigt worden. Eine so weitgehende Übereinstimmung kann weder durch Handwerkstraditionen erklärt werden, noch mit einem Auftraggeberwunsch in dem Sinne, dass der Schreiner zum benachbarten Kloster geschickt wird, um sich dort ein neu entstandenes Gestühl anzusehen. Zwei weitere Punkte – Umbauspuren am Speinsharter Gestühl und die historische und kunsthistorische Situation – stützen diese Annahme.

### 6.3. Nachträgliche Veränderungen am Speinsharter Gestühl

Am Speinsharter Gestühl liegen einige bauarchäologische Befunde vor, die hier nicht im Detail besprochen werden sollen<sup>57</sup>. Betroffen sind drei Bereiche.

Wie schon erwähnt wurde auf der Südseite das Gestühl am Ostende durchbrochen, um einen Durchgang zu der Abseite dahinter, und somit zum Kreuzgang,

blocks an der Waldsassener Hochwange. Dort kann nur der Pilaster einen Gebälkblock ausbilden; in Speinshart konnte der gestaffelte Gebälkblock kompakter gestaltet werden, indem die Verkröpfung der Lisene zugeordnet wurde.

<sup>57</sup> Dazu sei auf meine vor dem Abschluss stehende Dissertation verwiesen.

herzustellen. Ohne diese Öffnung wäre der Zugang nur über das Langhaus möglich gewesen, eine undenkbare Situation, zumal es keinen Durchgang vom 1803 abgerissenen nördlichen Kreuzgangflügel zu einer der südlichen Abseitenkapellen gegeben hat<sup>58</sup>, und die Patres zu jedem Chorgebet durch die gesamte Kirche hätten ziehen müssen. Dazu wurde die Vorderreihe um eine Stalle, die Hinterreihe um zwei reduziert. Das Dorsale wurde aber nur unten etwas angeschnitten, und läuft nach wie vor durch. Verschiedene Befunde weisen darauf hin, dass das Gestühl zunächst ohne diese Öffnung angefertigt worden war, dass die Veränderung aber im Zuge der Aufstellung des Gestühles in der Kirche erfolgte. Ebenso sind die Vertäfelungselemente an den Pfeilerschrägen alle erst beim Aufbau in der Kirche, und nicht in einem Guss mit dem Rest des Gestühles entstanden. Ferner war die Vorderreihe ursprünglich länger, und es war für die Hinterreihe kein Winkel vorgesehen, zumindest nicht in der Form, wie er bei der Aufstellung ausgeführt wurde.

Bei der Anfertigung der einzelnen Elemente war offenbar die besondere räumliche Situation in der Klosterkirche nicht berücksichtigt worden. Die Umbaumaßnahmen sind aber aus stilistischen Gründen nicht von der Anfertigung des Gestühles zu trennen. Deshalb liegt der Schluss nahe, dass das Speinsharter Gestühl nicht in Speinshart angefertigt wurde. Auch unterscheidet sich die Arbeit des Speinsharter Klosterschreiners (von ihm stammt die Sakristei) deutlich vom Chorgestühl.

#### 6.4. Datierung des Speinsharter Gestühles

Um das Verhältnis der beiden Chorgestühle zu klären, muss zunächst die Datierung dessen in Speinshart festgestellt werden. Es wird nur in einem Beitrag eine genaue Jahreszahl angegeben: 1702 (Dehio-Handbuch). Alle anderen Autoren schweigen hier. Die Angabe in den Annalen des Klosters, dass schon am 26. September 1699 erstmals das Chorgebet in der Kirche gebetet werden konnte, scheint der Datierung auf 1702 zu widersprechen. Es ist wohl recht unwahrscheinlich, dass die Chorherren mit Bänken oder Stühlen improvisiert hätten, zumal der Hochaltar erst im Jahre 1700 aufgestellt wurde<sup>59</sup>. Wäre das Gestühl 1699 noch nicht fertig gewesen, wäre eher anzunehmen, dass das Chorgebet weiterhin an dem provisorischen Ort der vorangegangenen Jahre durchgeführt worden wäre.

<sup>58</sup> Freundliche Auskunft der Speinsharter Patres. Bei der Renovierung (Ende der 1990er Jahre) konnte bei abgenommenem Putz keine zugesetzte Türe festgestellt werden.

Debold - Ritter, Astrid. Speinshart. In: Georg Dehio Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern V: Regensburg und die Oberpfalz. Bearbeitet von Drexler, Jolanda u. a. S. 687–694. S. 692. Die Quelle für diese Jahresangabe war leider nicht zu ermitteln. In den Speinsharter Rechnungsbüchern aus der Bauzeit sind keine einzelnen Handwerker mit ihren jeweiligen Leistungen aufgeführt (Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Adolf Mörtl).

Motyka, Gustav. Das Kloster Speinshart. Ein Oberpfälzer Prämonstratenserkloster seit 1145. Weiden, 1963 (Weidener Heimatkundliche Arbeiten, 6), S. 23.

<sup>59</sup> Motyka, Gustav. Kloster Speinshart. Prämonstratenserkloster- und Pfarrkirche. Schnell, Kunstführer Nr. 557 (von 1951). Neunte Auflage. München, Zürich, 1989. S. 3.

Debold - Ritter, 1991. S. 688.

Wiedergegeben bei Hager, Georg (Hrsg.). Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern. Oberpfalz und Regensburg. Heft XI. Bezirksamt Eschenbach. Bearbeitet von Georg Hager. München, 1909. S. 130–133.

Ebenda.

### 6.5. Verhältnis der beiden Kirchenbauten Waldsassen und Speinshart

Baubeginn der Speinsharter Kirche war 1692. Der Architekt war Wolfgang Dientzenhofer. Die Stuckierung wurde schon 1695 begonnen, der Vertrag aber erst 1696 geschlossen. 1698 war die Stuckierung „weitgehend beendet“. Der Meister war Carlo Domenico Lucchese aus dem Tessin. Sein Bruder Bartolomeo malte die Fresken. Im Vertrag wird ziemlich genau aufgeführt, was die Gebrüder Lucchese zu fertigen haben. Unter anderem ist von Beichtstühlen die Rede, welche dann aber erst „um 1715“ angefertigt wurden. Carlo Domenico Lucchese fertigte auch den Hochaltar und die Seitenaltäre (sie wurden erst 1714 gefasst). Ein anderer Lucchese, Giovanni, ist 1694 als Stuckateur in Waldsassen belegt<sup>60</sup>

Die Arbeit der Gebrüder Lucchese in Speinshart hängt deutlich mit der Giovanni Battista Carlones in Waldsassen und Passau zusammen, außerdem mit den Fresken des Passauer Domes von Carpofo Tencalla. Meistens werden von der Forschung völlig zu Recht die Unterschiede betont<sup>61</sup>, doch dürfen dabei die Gemeinsamkeiten nicht außer Acht gelassen werden. Noch deutlicher, als an der überreichen Stuckierung der gesamten Architektur und dem Motivrepertoire zeigt sich das an Details wie den großen Stuckfiguren auf Scheidbögen und Gebälk, oder den Kirchenvätern an den abgeschrägten Pfeilern des Psallierchores, die denen der Waldsassener Vierung typenmäßig eng verwandt sind. Eine deutliche Beeinflussung ist im Speinsharter Hochaltar zu erkennen: Er folgt dem Vorbild des Agnesaltars im südlichen Seitenschiff in Passau<sup>62</sup>.

Es kann daher nicht verwundern, dass die Speinsharter Chorherren sich in Waldsassen auch für den Entwurf eines Chorgestühles anregen ließen, oder vielleicht dieselbe Werkstatt beauftragten.

Diese drei Aspekte – enger formaler Zusammenhang zwischen beiden Gestühlen, enger formaler und auch personeller Zusammenhang zwischen dem Kirchenbau in Speinshart allgemein und dem in Waldsassen, und die Herkunft des Speinsharter Gestühles aus einer ortsfremden Werkstatt – könnten sich so erklären, dass die Werkstatt, die in Waldsassen wohl 1696, vielleicht bis 1697 am Gestühl gearbeitet hat, gleich im Anschluss ein Gestühl für Speinshart hergestellt hat.

### 7. Würdigung des Waldsassener Gestühles im Vergleich mit Leubus und mit Speinshart

Kein anderes deutsches Chorgestühl ist so stark vom Akanthus geprägt, wie das Waldsassener. Zu vergleichen wäre hier das berühmte Gestühl der Kartause Buxheim (1687–91)<sup>63</sup>, dessen Hochwangen ebenfalls aus Akanthus aufgebaut sind und einen

<sup>60</sup> Seitz/Gammanick, 1983, S. 100. Nach Ungewitter sei er „nicht approbiert worden“.

Debold - Ritter, 1991. S. 690.

<sup>61</sup> Mörtl, Adolf. Zum Verhältnis von Dekoration und Architektur bei nordoberpfälzischen Kirchenbauten um 1700, in: 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg. Berichte und Forschungen. Kunstsammlungen des Bistums Regensburg. Kataloge und Schriften. Bd. 7. München, Zürich, 1989. S. 411–430.

<sup>62</sup> Vgl. Debold - Ritter, 1991. S. 692.

<sup>63</sup> Zu diesem Gestühl: Petzert, Michael (Hrsg.). Das Buxheimer Chorgestühl. Beiträge zur Bau- und Kunstgeschichte der ehemaligen Reichskartause Buxheim und zur Restaurierung des Chorgestühls. München, 1994. (Arbeitsheft 66 des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege.)

kleinen Engelsputto (als Büste) enthalten. In Buxheim ist alles sehr viel zierlicher und feiner. Zugleich ist aber das Buxheimer Gestühl mit ornamentalen und architektonischen Zierformen dicht überzogen. Im Vergleich scheint dieses eher noch dem Horror vacui des Manierismus verhaftet (obwohl das Buxheimer Gestühl formal zweifelsfrei dem Barock angehört), während in Waldsassen eindeutig Kraft und Pathos des Barock sprechen. Mit seinem hohen Aufbau und dem tiefen Baldachin hat es eine mächtige Erscheinung, der hohe und schwere Aufsatz steigert die Wirkung zusätzlich, so dass es als Ausstattungsstück für den gesamten östlichen Bereich der Kirche mitspricht. Neben der urwüchsig pflanzlichen Kraft des Akanthus geben die wirkungsstarken Putti dem Gestühl zusätzlich eine aktiv bewegte, ja lebendige Komponente. Vergleicht man das Waldsassener Gestühl mit dem von Leubus, muss allerdings die Krone dem Werk des Matthias Steinl zuerkannt werden. Das Leubuser Gestühl ist wesentlich kleiner als das von Waldsassen,<sup>64</sup> und der Aufsatz ist weit weniger mächtig. Doch die Wirkung ist eine in sich stärker geschlossene. Das liegt zum Einen daran, dass der untere, trennende Teil der Hochwangen fehlt, zum Anderen daran, dass bei dem vorkragenden oberen Teil die skulpturalen Elemente zu einer durchgehenden Zone zusammengeschlossen sind. Auch die Proportion ist durch die andere Rhythmisierung eine völlig andere. Die schmalen, hohen Abschnitte wie in Waldsassen gibt es nicht. Dort ist trotz der fortgeschrittenen ornamentalen Auflösung noch die Herkunft der Hochwangen vom geschlossenen Brett zu spüren; es entstehen Zellen – der Begriff Zellentypus ist nachvollziehbar. In Leubus ist das Gegenteil der Fall: die Stützen sind in nach allen Seiten frei sich entfaltenden Akanthusbäumen umgeformt, das Gestühl bildet einen durchgehenden Raum unter dem gewölbeartigen Baldachin.

Speinshart ist im Vergleich zu Waldsassen ein konventionelles Gestühl. Den Übereinstimmungen in Details steht die ganz unterschiedliche Gesamtwirkung entgegen. Liegt in Speinshart der Ton auf der Kunstschreinerisch reich doch gediegen gegliederten und tadellos ausgeführten Dorsalwand, so übernimmt in Waldsassen die Skulptur die Führung und tritt zudem in eine vordere Ebene. Das Speinsharter Gestühl hat keine raumkünstlerische Wirkung, die über den Mönchschor hinausgeht, und sollte sie wohl auch nicht haben. Dieses Gestühl mag der Betrachter wieder vergessen – das Gestühl von Waldsassen ist ein unvergesslicher Eindruck.

#### 8. Hatte das Waldsassener Gestühl einen abgewinkelten Teil im Westen?

##### *Das Anlageschema Zisterziensischer Chorgestühle, überlieferte nachträgliche Veränderung, Bauarchäologische Befunde*

Das Waldsassener Chorgestühl weist in mehreren Bereichen Spuren von Umbaumaßnahmen, Planänderungen, oder handwerklicher Inkonsequenz auf. Es ist leider nicht für alle Befunde möglich, eine dieser drei Möglichkeiten eindeutig als Ursache zu bestimmen. Zwei Umbaumaßnahmen an der Vorderreihe sind eindeutig festzustellen: Der östliche Block hatte ursprünglich keine Stallen, sondern war nur eine Pultwand; und von den 16 Stallen der Vorderreihe waren fünf ursprünglich keine

<sup>64</sup> Die (gotische) Leubuser Kirche ist auch entsprechend kleiner als der Waldsassener Großbau.

Stallen, sondern Schränkchen.<sup>65</sup> Es entsteht der Eindruck, dass Teile des Gestühles im Kern schon älter sein könnten, und 1696 unter Martin Hirsch nur eine tiefgreifende Umgestaltung und Erweiterung stattgefunden habe. Besprochen werden sollen hier nur die Befunde, die für die Frage nach einem abgewinkelten Teil am westlichen Ende aussagekräftig sind.

Zunächst aber ist es notwendig, auf den westlichen Querflügel als allgemeines Merkmal, das die überwiegende Mehrheit aller Zisterziensergestühle verbindet, einzugehen.

### 8. 1. Der westliche Querflügel bei Zisterzienser-Chorgestühlen und „bipolare“ Gestühle

Die Chorgestühle der Zisterzienser weisen im allgemeinen die gewinkelte Grundrissform auf: Die hintere, erhöhte Reihe ist am westlichen Ende abgewinkelt, so dass ein Abschnitt von zwei bis vier Stallen in den Raum hineinragt. Erst so grenzt das Gestühl den Mönchschor als Teil des Gesamtraumes wirksam aus. Die räumliche Eigenständigkeit des Mönchschores geht in Richtung des gleichartig rundum geschlossenen. In welchem Maße dies zutrifft, hängt freilich von der Länge der Flügel im Verhältnis zur Öffnung, die in der Mitte bleibt, ab. Nach Osten, zum Hochaltar hin, bleibt der Mönchschor selbstverständlich in voller Breite offen. Die westlichen Querflügel sind als Reminiszenz an die Klosterkirchen des Mittelalters zu sehen, bei denen der Lettner die Regel war. Sie bieten zwei Vorteile. Zum Einen sind hier die Plätze von Abt (im allgemeinen auf der Süd- oder Epistelseite) und Prior (Nord- oder Evangelienseite). Die beiden höchsten in der klösterlichen Hierarchie hatten auf diese Weise den frontalen Blick auf den Hochaltar und konnten zugleich den gesamten Konvent überblicken. Diese Anordnung der Chorgestühle und die Sitzordnung darin war im Rituale Cisterciense festgeschrieben.<sup>66</sup>

Der andere Vorteil ist der, dass der Mönchschor gegen den Teil der Klosterkirche, den auch Laien betreten durften, abgeschlossen ist. Zu diesem Zweck diente zusätzlich oft ein Gitter, das entweder nur die Öffnung zwischen den Flügeln abschloss, oder etwas weiter im Westen quer durch die ganze Kirche (oder das Mittelschiff) gezogen war. Diese materielle Abgrenzung des Klausurbereiches entspricht einer Vorschrift, die in den Fürstenfelder Statuten von 1585 festgelegt worden war<sup>67</sup>.

Eine Planungsstufe der Waldsassener Klosterkirche sah einen sogar noch stärker als üblich abgetrennten Mönchschor vor: Die Planung unter Abraham Leuthner als

<sup>65</sup> Der Nachweis kann hier aus Platzgründen nicht erscheinen; dazu wie auf alle weiteren Befunde sei auf meine vor dem Abschluss stehende Dissertation verwiesen.

<sup>66</sup> In der Fassung von 1689: *Rituale Cisterciense ex Libro Usuum. Definitionibus Ordinis et Caeremoniali Episcoporum Collectum*. Paris, 1689. Caput III. De Oratorio Monasterii. § 4 (S. 6): „Porrò more ordinis debet esse clausura separans chorum à retrochoro (...) contra quam sunt Stalla Abbatis & Prioris cum aliis Quibusdam.“ Ferner Caput VII. De Ordine Congregationis. § 1 (S. 11): „Abbas debet stare in primo ac sibi proprio loco dextri chori & Prior in primo sinistri.“

<sup>67</sup> Schneider, Hans Bruno. Die Fürstenfelder Reformstatuten 1595. In: *Analecta Cisterciensia* 39, 1983. S. 63–180. Hier S. 113, § 4.4: „Indecorum est, ut omnibus indifferenter pateat ingressus in chorum, praesertim mulieribus, quibus non licet loca regularia monasteriorum ingredi. Ideoque ubi ecclesiae ingressus extra regularem clausuram est, sit more ordinis clausura, ubi non est, separans a reliqua ecclesiae parte ipsum chorum extra quem devotae personae devotioni suae satisfacere poterunt. Illius autem clausurae ostia non nisi exigente necessitate et Abbate permittente aperiantur“.

Auftragnehmer und seinem Mitarbeiter und Schwager Georg Dientzenhofer (ab 1682), welcher wohl auf der Grundlage der ersten Planung Leuthners den Ausführungsplan erstellt hatte<sup>68</sup>. Hier war ein großer Laienaltar am Choreingang vorgesehen, wie aus der Entwurfszeichnung des Jesuitenfraters Johannes Hörmann von 1688 hervorgeht<sup>69</sup>. Das Chorgestühl, für das Hörmann ebenfalls einen Entwurf geliefert hatte, wäre hinter diesem Altar zu stehen gekommen. Die Abtrennung des Chores wäre der gerade neu entstandenen Situation in der Kirche des Mutterklosters Fürstenfeld vergleichbar. Auch dort gab es einen großen Laienaltar und einen abgetrennt dahinter liegenden Mönchschor mit (kleinerem) Hochaltar.<sup>70</sup> Doch war das Fürstenfelder Gestühl gewinkelt, der Plan Hörmanns sah einen aufwendigen Abtsitz zu fünf Ställen an der Rückseite des Laienaltars vor.<sup>71</sup>

Nach dem Tode Georgs 1689 übernahm sein jüngerer Bruder Christoph Dientzenhofer den Bau vorübergehend (bis 1691). Die herkömmliche Darstellung der Baugeschichte sagt, dass unter ihm der raumteilende Laienaltar aus dem Programm gestrichen wurde.<sup>72</sup>

Ebenso wie diese nicht ausgeführte Planungsstufe stellt auch das ausgeführte Chorgestühl von Waldsassen als nicht gewinkelte Anlage in seiner regionalen Zugehörigkeit und seiner Entstehungszeit eine Ausnahme dar. Auffällig ist dabei, dass das Gestühl aufgrund seiner Hochwangen keineswegs als modern anzusehen ist, sind doch diese ein entschieden konservatives Element,<sup>73</sup> während das Fehlen des Querflügels als progressiv angesehen werden muss.<sup>74</sup>

<sup>68</sup> Hamacher, Bärbel. Stiftsbasilika Waldsassen. Waldsassen, Passau. 1995. S. 6.

<sup>69</sup> Mader, 1908, S. 106. Der mächtige Laienaltar ist dem Chorbogen passgenau einbeschrieben, und bildet mit den beiden Seitenaltären an den Querhaus-Ostseiten einen wirkungsvollen Prospekt (abgebildet bei Mader, 1908, Fig. 71).

<sup>70</sup> Dieses Gestühl, mit dem das Waldsassener das ungewöhnliche Merkmal der „halben Vorderreihe“ teilt (Ställen nur an der westlichen Hälfte, östliche nur Pultwand) ist bei Klemenz, 1997, Tafel 10 abgebildet, auf S. 139 besprochen.

<sup>71</sup> Für die Lage des Psallierchores hinter dem Hochaltar in einem erhöhten Stockwerk über der Sakristei gibt es in Süddeutschland bei den Zisterziensern drei Beispiele: Raitenhaslach (bauliche Umgestaltung der Kirche 1690/94, Chorgestühl wohl erst um das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts), Gotteszell (bauliche Umgestaltung der Kirche um 1700, Chorgestühl vielleicht erst mit der übrigen Ausstattung 1729, 1830 verbrannt), und Fürstzell (um 1741, 1856 zerstört). Anders als in Waldsassen sind (waren) diese drei auf die Rückseite des Hochaltars ausgerichtet, so wie es etwa bei den Franziskanern und Dominikanern sehr häufig vorkommt. Dort ist in einigen Fällen ein kleiner Altar an die Rückseite des großen gestellt (so auch in Raitenhaslach). Im Gegensatz zu dem einzigen greifbaren dieser drei, dem vergleichsweise schlichten von Raitenhaslach, zeigt der Gestühls-Entwurf Hörmanns ein ziemlich reiches Chorgestühl für den derart abgetrennten Mönchschor. Für das Anlageschema des von Hörmann geplanten Gestühles gibt es bei den Zisterziensern kein Vergleichsbeispiel. Ein berühmtes Beispiel für diese generell seltene Anlage ist bei den Benediktinern Zwiefalten (1744–52).

<sup>72</sup> So u. a. Hamacher, 1995. S. 6.

<sup>73</sup> Folgende süddeutsche Zisterziensergestühle haben Hochwangen: Salem (1588–95), die beiden Nonnenklöster Oberschönenfeld (1612) und Niederschönenfeld (um 1680), alle bewusst gotisierend; Schöntal an der Jagst (um 1680); das Zisterzienserkloster Rottenmünster bei Rottenburg (um 1690). Nach 1700 wurde in Süddeutschland nur noch bei Zisterziensern neue Gestühle mit Hochwangen gebaut: auf den Nonnenemporen von Selgenthal bei Landshut (wohl um 1720) und Lichtenthal bei Baden-Baden (1764–66). Beim Gestühl von Stams geht die Anlage mit Hochwangen auf das Vorgängergestühl zurück, das wohl 1612 entstanden ist und das im Kern im um 1730 erneuerten Gestühl enthalten ist; das Gestühl von

Das Fehlen eines westlichen Querflügels in Waldsassen ist bisher ohne zu hinterfragen hingenommen worden. Mit der besonderen Auszeichnung der östlichsten Stalle scheint ja auch die eine Funktion eines solchen Flügels, die Anordnung der Stalle des Abtes (bzw. des Priors), auf andere Weise abgedeckt zu sein. Auch nimmt die Chronik des Paters Dionys Hueber ein Hinterfragen in diesem Punkt vorweg, wenn sie vermeldet, der Bildhauer Martin Hirsch habe „in den regulären Chor 38 Engel und die übrigen Zierrathen“ verfertigt<sup>75</sup>. Diese Zahl trifft auch für den heutigen Zustand zu. Doch ist nicht nur das Fehlen des Querflügels für ein Zisterziensergestühl ungewöhnlich, noch ungewöhnlicher ist die Tatsache, dass die östlichste Stalle als Platz des Abtes besonders ausgezeichnet ist, nicht aber gleichzeitig die westlichste.<sup>76</sup> Bei den Traditionen der Zisterzienser hinsichtlich der Anlage der Chorgestühle ist noch etwas hinzuzufügen:

Die gestalterische Hervorhebung der Stalle am östlichen Ende ist bei den Zisterziensern ein gelegentlich auftretendes Merkmal, doch ist dann immer die herkömmliche Stalle des Abtes am Westflügel in derselben Weise hervorgehoben. Wir finden solche „bipolaren“ Gestühle in Chiaravalle Milanese<sup>77</sup>, Wettingen (nur auf der Südseite), St. Urban, Stams, aber auch in Pontigny<sup>78</sup> und schließlich – für Waldsassen besonders wichtig – in Ossegg. Diese Disposition erklärt sich so, dass es bei den Zisterziensern eine sogenannte Mess- oder Terzstellung im Chorgestühl gibt: Zum täglichen Konventamt, das mit der Terz zusammengelegt war, nahm der Konvent in umgekehrter Anordnung im Chorgestühl Platz.<sup>79</sup> Wenn auch der Abt nur an wenigen hohen Festtagen selber die Messe zelebrierte,<sup>80</sup> nahm er doch beim täglichen Konventamt bestimmte Aufgaben wahr, wie das Auflegen des Weihrauchs auf die Kohle, wenn Weihrauch verwendet wurde, oder das Segnen des Lektors. Diese Aufgaben machten schon alleine aus praktischen Gründen die Position des Abtes am östlichen Ende des Gestühles erforderlich.<sup>81</sup> In der Literatur zu Chorgestühlen ist

Ossegg (1714–16) – auf das noch einzugehen ist – übernimmt die Hochwangen direkt von Waldsassen.

<sup>74</sup> Pfeil, Christoph Graf von. Chorgestühle des 18. Jahrhunderts in Bamberg. Neustadt/Aisch, 1992. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte. VIII. Reihe. Quellen und Darstellungen zur Fränkischen Kunstgeschichte. Band 9.). S. 154–155.

<sup>75</sup> Seitz/Gammanick, 1983. S. 116.

<sup>76</sup> Linstädt, 1978, S. 68. sprach die östlichste Stalle als die des Abtes bzw. des Priors an, ging aber nicht auf deren ungewöhnliche Position ein. Dass die östlichste Stalle der Platz des Abtes war, ist kaum anzuzweifeln, denn es ist wohl auszuschließen, dass der Abt am Westende in einer normalen Stalle saß, während die Stalle am weniger würdigen Ostende des Gestühles besonders ausgezeichnet ist. Darüber hinaus stehen über den östlichsten Stallen die Figuren Christi und Mariens.

<sup>77</sup> In Chiaravalle wurde der Westflügel im 19. Jahrhundert der Haupttreihe in Längsrichtung angesetzt – die Hervorhebung der westlichsten Stalle ist aber erhalten

<sup>78</sup> Moreau, Abel. Pontigny. De l'abbaye cistercienne au collège franco-américain. Paris, 1950. S. 33. Das Gestühl ist offenbar bei den Renovierungsarbeiten unter den Äbten de la Varande (1671–1687) und Oronce Finé de Brianville (1687–1708), bei denen Chor und Sanktuarium tiefgreifend umgestaltet wurden, entstanden. Eine genauere Datierung kann hier nicht vorgenommen werden (Bildunterschriften in verschiedenen Kirchenführern: 17. Jahrhundert).

<sup>79</sup> Freundliche Auskunft von Abt Kassian Lauterer OCist. von Wettingen - Mehrerau.

<sup>80</sup> Es waren dies nur etwa 10 bis 12 Festtage im Jahr. Im Regelfall war das Zelebrieren der Messen sowie das Vorsingen (bei Antiphonen) die Aufgabe des Hebdomadarius Missae. Dieses Amt erfüllten alle Priestermönche turnusmäßig, der Abt jedoch war davon ausgenommen.

<sup>81</sup> Die Tatsache, dass der Abt bei der Messe besonders nah am Hochaltar war, jedoch nicht

die Hervorhebung der Stallen am westlichen und am östlichen Ende und deren Zuordnung zum Abt einzig für Wettingen und St. Urban beachtet worden.<sup>82</sup> Es gibt kein Zisterziensergestühl mit einer durch Schmuck- oder Architekturformen hervorgehobenen Abtsstalle am Westflügel, aber ohne Hervorhebung der östlichsten Stalle<sup>83</sup>. Für eine hervorgehobene östlichste Stalle, aber eine normale am westlichen Ende, wie in Waldsassen, gibt es kein Vergleichsbeispiel. Gehen wir von einem ursprünglich vorhandenen oder geplanten Westflügel aus, dürfte wohl für die Abtsstalle ein entsprechender Rosenbogen angenommen werden. Umgekehrt könnte sogar, wenn eine Verallgemeinerung von den genannten bipolaren Gestühlen zulässig wäre, im Rückschluss auf Waldsassen aus der besonderen Hervorhebung der östlichsten Stalle die ehemalige Existenz eines Westflügels geschlossen werden. Eine solche Verallgemeinerung ist jedoch nicht ohne weiteres zulässig, wie zu zeigen sein wird.

Zunächst aber zu den Befunden im Bereich der westlichen Tür.

### 8.2. Aufsatzfiguren und -Bilder, Türrahmung mit Säulen und Supraporte

Eine nachträgliche Veränderung ist schon in den Aufzeichnungen des Dionys Hueber angegeben worden. Sie betrifft den Austausch der Apostel aus dem Aufsatz. Die ursprünglichen seien 1719 in die Pfarrkirche des benachbarten Wondreb abgegeben worden. Diese sind mit 1,30 m. etwas kleiner als die jetzigen, welche um 1,55 m. messen. Sie waren nach Hueber 1697 von Martin Hirsch geschaffen worden<sup>84</sup>. Für die jetzigen schlägt Linstädt Karl Stilp als Schöpfer vor<sup>85</sup>, welches aber in

auf diesen ausgerichtet, beim Chorgebet aber, während dessen am Hochaltar nichts geschieht, frontal auf diesen ausgerichtet war, lässt die Annahme zu, dass der Grund für die Ausrichtung des westlichen Flügels eigentlich mehr die Kontrolle des Konventes beim Chorgebet war, als der Blick auf den Altar. Allerdings ist auch beim Chorgebet die Ausrichtung auf den Altar von Bedeutung: während bestimmter Teile des Offiziums stellen die Mönche sich nach Osten gerichtet im Gestühl auf.

<sup>82</sup> Das ganz vorzügliche Wettinger Gestühl ist schon 1900 monographisch bearbeitet worden: Lehmann, Hans. Die Chorstühle in der ehemaligen Cistercienser-Abtei Wettingen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes in der Schweiz. Zürich, 1900/1901. Die Stalle am Westflügel benutzte der Abt, wenn der Konvent von der Dormitoriumstreppe im südlichen Querhaus her und durch den Lettner das Presbyterium betrat. Als erste eintretend nahmen der Abt und der Prior zu beiden Seiten des Einganges Platz, sodass die Mönche unter ihren Augen in den Chor zogen. „Während der Hora dagegen und dem ihr folgenden Hochamte, sowie nach Tische, nahm der Abt in der letzten Stalle auf der Südseite des Gestühles gegen den Altarraum Platz ..., der Prior ihm gegenüber, weshalb auch diese Sitze eine besondere Auszeichnung tragen.“ (Lehmann, 1900/01. S. 24). Entsprechendes in der ebenso erfreulichen Monographie zu St. Urban: Meyer-Rahn, H. Das Chorgestühl in der Kirche der ehemaligen Cisterzienser-Abtei St. Urban. Luzern 1912 (Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft in Luzern, 1913). S. 9.

<sup>83</sup> Eine Ausnahme stellt das klassizistische Gestühl von Salem dar, bei dem der Flügel aber nicht mehr dem Typus des Barock entspricht (im rhythmisierten Dorsale von Ebrach ist zwar nicht die östlichste Stalle wie die des Abtes hervorgehoben, doch unterliegt die Abtsstalle der Gesamtform). Die in Süddeutschland häufigste Form ist indes, dass keine Stalle durch Schmuck- oder Architekturformen besonders hervorgehoben ist.

<sup>84</sup> Linstädt, 1978, S. 55. Linstädt bezieht sich auf Binhack, 1891, und Brenner, 1837.

<sup>85</sup> Linstädt, 1978, S. 57.

Anbetracht der Befangenheit und Schwerfälligkeit der neuen Apostel nicht überzeugen kann – die Zuschreibung hat sich auch nicht durchgesetzt. Häufiger liest man, dass die neuen Apostel ebenfalls von Hirsch stammen<sup>86</sup>. Diese Zuschreibung wäre nicht bedingungslos unanfechtbar, würden zum Vergleich nur die Engel des Chorgestühles selber herangezogen, denn die Apostel sind auch im Vergleich mit diesen sehr ruhig, und weniger fein ausgearbeitet. Zwingend ist hingegen der Vergleich mit den Figuren am Bernhardi-Altar im südlichen Querhaus (Abb. 16). Einige der Apostel haben fast genau das gleiche Gesicht, wie es bei den vier Zisterzienserheiligen<sup>87</sup> am Altar viermal, lediglich in Altersstufen leicht unterschieden vorkommt (Abb. 17). Gestaltung der Haare und Bärte, Gewandbehandlung, anatomische Durchgestaltung und Bewegungs- oder Haltungsmotive weisen viele Entsprechungen auf. Für die Figuren am Altar gibt Ungewitter Hirsch als Schöpfer an;<sup>88</sup> das Entstehungsjahr ist 1700. Die Aufsatzbilder am Gestühl wurden 1701 zugefügt. Werden die Apostel am Gestühl für dieselbe Zeit angesetzt, entfällt die Zeitspanne von 18 Jahren zwischen den Aufsatzbildern und den Aposteln, wie sie Linstädt annimmt. Als Grund für den Austausch der alten Apostel wird von Hueber deren zu geringe Größe im Vergleich mit den Bildern angegeben. Wann der Austausch erfolgte sagt er nicht. Es ist durchaus möglich, dass dies schon bald nach 1701 geschah, und die alten Apostel erst nach längerer Zwischenlagerung nach Wondreb abgegeben wurden<sup>89</sup>.

Der Hergang ist allerdings recht erstaunlich: Die ersten Apostel sollen 1697 geschaffen worden sein, und als 1701 die Aufsatzbilder dazukamen, soll sich herausgestellt haben, dass die Apostel zu klein waren. Ist es vorstellbar, dass die Planung der Arbeiten so schlecht koordiniert war, zumal die Bilderrahmen nach Auskunft ihres Akanthus-Blattwerks und der Engelsköpfe, die mit denen am Bernhardi-Altar unmittelbar zusammengehören, ebenfalls von Martin Hirsch sind (Abb. 20)? Oder ist es vorstellbar, dass die Aufsatzbilder schon auf eine Planänderung zurückgehen? Sind die neuen Apostel von Hirsch, tritt sogar der von Linstädt zurecht für unwahrscheinlich gehaltene Fall ein, dass derselbe Bildhauer, nachdem seine ersten Apostel verworfen worden waren, noch einmal mit demselben Auftrag bedacht wurde.<sup>90</sup> Noch stärkere Zweifel kommen auf, wenn die Apostel in Wondreb einer kritischen Betrachtung unterzogen werden. Diese können nämlich nach stilistischem Befund

<sup>86</sup> So Hamacher, 1995. S. 29.

<sup>87</sup> Es handelt sich um den heiligen Edmund von Abingdon, Erzbischof von Canterbury (unten links), den seligen Abt Hermann von Heisterbach (unten rechts), den seligen Erzbischof Arnald von Narbonne (oben links) und den heiligen Erzbischof Petrus von Tarentaise (oben rechts), von denen die Erzbischöfe alle die Tiara tragen (Hamacher, 1995. S. 36.).

<sup>88</sup> Seitz/Gammanick, 1983. S. 116. Die Nennung Hirschs ist mit einem Geldbetrag verbunden: Hirsch lieferte die Bildhauerarbeiten zum Bernhardi-Altar um fl. 300. Das steigert die Glaubwürdigkeit: anscheinend verwendete Hueber hier Primärquellen. Die Unsicherheit, die bei Lorenz, 1928. S. 146, noch bezüglich der Urheberschaft Hirschs an anderen Seitenaltären (Benedikts- und Apostelaltar) herrschte, ist heute ausgeräumt; diese Altäre sind erst 1751 entstanden (Hamacher, 1995. S. 36–37).

<sup>89</sup> Wondreb war erst 1719 wieder unter das Patronat Waldsassens gekommen (Schnell, Hugo. Kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt Wondreb. Regensburg, 1999 (3. Aufl. des kleinen Kunstführers Nr. 876 von 1967), S. 3), und es waren Patres als Seelsorger dorthin gezogen. Es ist gut möglich, dass auf diese Weise eine neue Verwendung für die über zehn Jahre zuvor ausrangierten Figuren gefunden worden war.

<sup>90</sup> Linstädt, 1978. S. 57.

auf keinen Fall von derselben Hand stammen, wie Putti und Apostel am Gestühl, bzw. die Figuren am Bernhardi-Altar (Abb. 18, 19).<sup>91</sup> Das kann bedeuten, dass die Apostel in Wondreb später noch ausgetauscht worden sind, oder, dass die abgegebenen Figuren nicht von Hirsch waren, und möglicherweise auch nicht zum Gestühl gehört hatten. Die Glaubwürdigkeit der Chronik darf in diesem Punkt angezweifelt werden.<sup>92</sup> Dann könnte auch der an sich befremdliche Austausch der Figuren nach nur vier Jahren aus der Entstehungsgeschichte gestrichen werden.

Das jetzige Figurenprogramm umfasst neben den Aposteln Maria und Christus Salvator. Sie stehen am östlichen Ende und sind von derselben Hand, wie die Apostel. Ferner stehen am westlichen Ende zwei Engel über den dreifachen Säulenstellungen (Abb. 21 a). Sie stammen offenkundig von einer anderen Hand. Es ist dieselbe Hand, wie die Heiligen Barbara und Apollonia (Abb. 21 b und c) auf den Katharinenaltar und Sebastian und Rochus auf dem Magdalenenaltar.<sup>93</sup> Die Zuschreibung dieser Heiligenfiguren an Karl Stilp ist allgemein anerkannt; sie lässt sich durch den Vergleich mit den Figuren am Tabernakel des Hochaltars (Verkündigungsgruppe, Engel) und mit denen am Portal der Bibliothek (Allegorien des Glaubens und der Wissenschaft) überzeugend begründen<sup>94</sup>. Die beiden Altäre (im westlichsten Kapellenpaar) sind um 1725/27 von Jacopo Appiani geschaffen worden<sup>95</sup>.

Schon Linstädt hatte vermutet, dass die Supraporte-Reliefs der beiden westlichen Türen spätere Zutaten sind: Sie zeigen kleine, glatte Profilköpfe Mariens und des jüngers Johannes auf Medaillons, in einer reich geschweiften Bandelwerk-Füllung mit Muscheln und Akanthus; die *à jour* gearbeiteten Bänder sind mit ringförmigen Durchbrechungen bereichert. Sehr ähnliche Formen, die ohne jeden Zweifel von derselben Hand stammen, finden sich bei der Supraporte der Eingangstür zur Bibliothek (Abb. 22, 23), und auch im Schrankwerk gibt es entsprechende ornamentale Reliefs. Ebenso eng verwandt ist das Rankenwerk an Stilps Akanthusaltar zu Leonberg bei Waldsassen, und auch vergleichbare Profilköpfe gibt es dort.

<sup>91</sup> Linstädt, 1978, S. 57 beschreibt an den Aposteln in Wondreb wie auch an den Engeln der Hochwangen Merkmale wie „Kraft“, „Bewegtheit“, sogar eine „artifizielle Dramatik“. Diese Merkmale treffen in der Tat für beide zu, und darin unterscheiden sich auch die Engel an den Hochwangen von den Aposteln und von den Kirchenvätern am Bernhardi-Altar; dennoch sind für eine Zuschreibung wichtige Merkmale wie Haar- und Gesichtsbildung bei den Putti und den Engeln der Bilderrahmen und des Altares sowie den genannten Heiligen sehr ähnlich. Völlig anders sind die Apostel in Wondreb hinsichtlich dieser Merkmale, und zusätzlich hinsichtlich der anatomischen Durchgestaltung, der Proportionierung, der Gewandbildung, der Gestik sowie dem Pathos in den Bewegungen. Die Figuren sind von entschieden höherer Qualität, als die Apostel und Kirchenväter in Waldsassen.

<sup>92</sup> Linstädt, 1978, S. 60, weist für die Ikonographie nach, „dass die von Hueber gegebene Darstellung keinesfalls als zuverlässig betrachtet werden kann“.

<sup>93</sup> Bei der abgebildeten Barbara ist besonders das Gesicht zu vergleichen, das Gewand hingegen weist weitgehende Übereinstimmung mit dem der Apollonia auf.

<sup>94</sup> Die Annahme von Linstädt, 1978, S. 58, dass eben diese beiden Engel nicht von Stilp seien, ist abzulehnen.

<sup>95</sup> Hamacher, 1992, S. 35.

Linstädt, 1978, S. 65, dort Anm. 56 weist auf die Bibliothek hin. Der Schnitzer der Ornamentik könnte, wenn nicht Stilp selber, Andreas Witt gewesen sein, der in der Bibliothek „das Tafelwerk und Büchergestell“ gefertigt hat (Seitz/Gammanick, 1983, S. 120).

Auch die beiden Ovalbilder über den westlichen Türen mit den Gebetsvisionen des heiligen Bernhard fallen aus der Reihe, nicht nur hinsichtlich des Darstellungszyklus, sondern auch nach Größe, Maler und dem Schnitzer des Rahmens. Der Akanthus steht auf einer entwickelteren Stufe, als die Ranken Hirschs: Das Blatt ist geschmeidiger, der Kurvenverlauf stetiger, jeder Abschnitt hat eine dominierende Fließrichtung und endet in einer rund geschlossenen Einrollung. Bei Hirsch sind die Ranken dagegen widerspenstiger, ungeordnet und zackig. Doch entsprechen die Ranken nicht denen Stilps aus der Supraporte<sup>96</sup>.

Mit diesen Türen scheint also etwas nicht ganz zu stimmen. Andererseits steht die übergreifende Ordnung mit den großen gedrehten Säulen, wie eingangs beschrieben, in einem schlüssigen System. Doch bei genauer Betrachtung stellt man eindeutig fest, dass die dreifachen Säulenstellungen jenseits der Türen von den Paaren, die das Gestühl an beiden Seiten einfassen, abweichen. Differenzen liegen vor an den Kapitellen und den unteren Blattkelchen, an den Profilen an Sockel und Piedestal (Perlstäbe bei den Säulenpaaren, glatt bei den Dreier-Gruppen), ebenso an den Rahmungen auf deren Flächen. Im großen und ganzen wurden aber die neuen, dreifachen Stellungen den alten so ähnlich wie möglich nachgebildet<sup>97</sup>, mit gutem Erfolg, wie daran zu ersehen ist, dass die Unstimmigkeit noch nie bemerkt worden ist<sup>98</sup>. Auch sind die Sockel für die Engel und die Bernhards-Bilder anders konstruiert, als die übrigen, die Profile des Gebälkes sind leicht abweichend, und die Gehrungsfuge, an der der neue Teil ansetzt, ist unsauber.

Aus all dem ergibt sich, dass die Türen, die ja auch für den Mönchschor keinerlei Bedeutung haben, westlich außerhalb des Gestühls lagen. Die Umbaumaßnahmen in diesem Bereich dürften etwa zur Zeit der Bibliotheksausstattung stattgefunden haben, also in den Zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts.<sup>99</sup> Sie sind nicht etwa erst nach der Säkularisation durchgeführt worden. Aber saß hier zwischen der Tür und dem Gestühl ein Querflügel?

Beide Maßnahmen, die Zufügung der Aufsatzbilder (möglicherweise mit Austausch der Apostel) und die Einbeziehung der Türen, ließen sich durch das Entfernen eines solchen gut erklären.

Die Einbeziehung der Türen in die Gestühlsarchitektur wurde 1696 nicht für nötig erachtet, wohl aber um 1720. Wäre das westliche Ende des Gestühles von

<sup>96</sup> Ob die Bilder selber und ihre Akanthusrahmen ebenfalls erst um 1719 entstanden sind, oder ob es sich bei den Bildern um die abgelehnten Probestücke handelt, die der Maler Georg Friedrich Roesl vor der Beauftragung Monots angefertigt hatte, spielt keine große Rolle. Wenn die Bilder, wie Binhack suggeriert, als Probestücke geliefert und bezahlt worden waren, und so wäre es ganz plausibel, wenn sie eingesetzt worden seien, als man 1719 noch ein Paar brauchte.

<sup>97</sup> Es würde keinen Sinn machen anzunehmen, dass von den insgesamt 14 Kapitellen und Basen je acht von einem, und sechs von einem anderen Bildhauer, aber gleichzeitig geschaffen worden seien. Die Unterschiede bei den Profilen an den Piedestals verbieten eine solche Annahme.

<sup>98</sup> Etwa Lorenz, M. Leonia O. Cist. Die Stiftskirche von Waldsassen: Beata Maria. Waldsassen, 1928. S. 150: „Auch die benachbarten Türen stelle er (Hirsch) her. Das kennen wir gleich an den gedrehten Hochbarocksäulen, die er bei seinen Arbeiten mit Vorliebe verwendete.“

<sup>99</sup> Zwar war Stilp schon ab 1704 für Waldsassen tätig (Linstädt, 1978. S. 56), doch kann ausgeschlossen werden, dass die Erweiterung noch vor dem Weggang Hirschs aus Waldsassen, 1711 (ebenda), vorgenommen worden ist. Andernfalls hätte man zweifellos ihn die Engel und die Reliefs machen lassen, war doch bei diesem Umbau Einheitlichkeit angestrebt.

Anfang an so gewesen, wie es jetzt ist, wäre die nachträgliche Einbeziehung der Türen nicht recht verständlich. Man hätte die Anlage gleich so machen können, wie sie jetzt ist, oder man hätte eine aufwendige Rahmung aus Stuckmarmor wie an der östlichen Türe zum Kreuzgang machen können. Eher könnte durch den Wegfall eines Flügels das Bedürfnis entstanden sein, eine hier entstandene Leere zu kompensieren (wenngleich die Schnittstelle selbstverständlich jenseits der Türen lag). Das Aufgeben eines westlichen Flügels müsste jedoch wohl eher in nahem zeitlichen Zusammenhang mit der Zufügung des Aufsatzes angesetzt werden. Es wäre unwahrscheinlich, dass ein Flügel, wenn es ihn 1696 gegeben hätte, bei Anfertigung dieser Zutaten 1701 noch zu berücksichtigen war. Denn die sechs Bilder und sieben Figuren ließen sich auf einer gewinkelten Anlage nicht gleichmäßig verteilen, auf der geraden Anlage von 18 Stallen Länge aber sehr gut. Die nachträgliche Anfertigung der Bilder und möglicherweise der ebenfalls nachträgliche Austausch von Skulpturen, ließen sich jedoch mit dem Wegfall eines Winkels recht gut erklären.

Hier wäre es wertvoll zu wissen, ob die befremdliche Angabe des Fraters Dionys Hueber, es seien Figuren der Apostel nach Wondreb abgegeben worden, weil sie nach der Zufügung der Bilder als zu klein befunden worden waren, auf Wahrheit beruht, und nur die heutigen Apostel in Wondreb andere als die gemeinten sind, oder ob die Angabe Huebers schlicht falsch ist, und die jetzigen Apostel am Gestühl die ersten sind. Sie wären dann, ebenfalls nach Hueber, 1697 entstanden. Wichtig ist die glaubwürdige Angabe,<sup>100</sup> dass die Aufsatzbilder erst 1701 kamen. Die Bilder könnten also ein Nachgedanke gewesen sein.<sup>101</sup> Linstädt, der die Gründe für den Austausch der Apostel diskutiert,<sup>102</sup> betont, dass diese wegen ihrer weißen Fassung, aber auch wegen ihrer Größe „über den Binnenraum ‚Chorgestühl‘ ins große Raumgefüge hinausweisen.“<sup>103</sup> Die Formulierung für den Zustand ohne Aufsatzbilder, und mit den angenommenen kleineren Aposteln, Hirsch sehe „im Chorgestühl eine Insel, die den Zusammenhang zum übrigen Kirchenraum bewusst negieren darf, oder eben eine Art Raum im Raum“,<sup>104</sup> würde auf eine gewinkelte Anlage gut passen.

### 8. 3. Bauarchäologische Befunde

Aus Platzgründen können hier die Bauarchäologischen Befunde nicht im Detail dargelegt werden.<sup>105</sup> Für die Frage nach dem westlichen Querflügel sind die Befunde

<sup>100</sup> Ebenfalls nach Hueber; die Verbindung der Angabe mit einem Betrag (fl. 10 pro Bild) steigert die Glaubwürdigkeit, da hier wohl Rechnungsbücher zugrunde liegen. Linstädt, 1978, S. 58. Seitz/Gammanick, 1983, S. 111.

<sup>101</sup> Es war wohl auch nicht etwa so, dass Monot, der auch andere Aufträge für Waldsassen ausführte, erst fünf Jahre nach dem Bildhauer Hirsch dazu kam, seinen Beitrag zum Chorgestühl zu liefern. Dagegen spricht die Tatsache, dass im Jahr 1700 der Maler Roesl für die Aufsatzbilder in Erwägung gezogen wurde oder Probestücke lieferte.

<sup>102</sup> Linstädt, 1978, S. 55, bezweifelt, dass das „ungünstige Größenverhältnis der Apostel, die nur etwa die halbe Höhe der Gemälde-Medaillons erreichen, der Grund für ihre Versendung nach Wondreb“ gewesen sei. Er vermutet ihre farbige Fassung als eigentlichen Grund. Seine Annahme, man habe lieber gleich neue Apostel schnitzen lassen, als die alten im moderneren Polierweiß neu fassen zu lassen, ist ebenso abzulehnen, wie die Autorschaft Hirschs an diesen Aposteln.

<sup>103</sup> Linstädt, 1978, S. 56.

<sup>104</sup> Linstädt, 1978, S. 57.

<sup>105</sup> Dafür sei auf meine vor dem Abschluss stehende Dissertation verwiesen.

in zwei Bereichen aussagekräftig. Der eine Befund betrifft den westlichen Block der Vorderreihe. Dieser zählte in einem früheren Stadium nicht acht, sondern fünf Stallen. Der andere Befund betrifft die beiden westlichsten Felder von Dorsale und Sitzrückwand: diese weichen von den weiteren 16 Stallen deutlich ab. Beides sind deutliche Hinweise auf eine ehemals gewinkelte Anlage. Bei einer gewinkelten Anlage muss die Vorderreihe um soviel kürzer sein, wie der abgewinkelte Teil, also die Hinterreihe vom Dorsale bis zur Pultwand tief ist. Das sind zwei Stallen oder mehr (je nach Tiefe des Laufbodens und Anlage im Winkel). Die Vorderreihe hatte 8 (östlicher Block) + 1 (Durchgang) + 5 (westlicher Block) = 16 Abschnitte. Zwischen der westlichen Tür und dem abgewinkelten Teil nach der 16. Stalle der Hinterreihe wäre Platz für den an dieser Stelle gebräuchlichen Altar. Beim Entfernen des Flügels wäre diese Lücke dann mit zwei Stallen aufgefüllt worden. Die Hochwangen dazu und die Muschelfelder im Baldachin müssten von dem abgewinkelten Teil genommen worden sein.<sup>106</sup> Durchaus befremdlich wäre jedoch, warum bei den Hochwangen nicht die zwingend anzunehmenden Putti mit dem Rosenbogen übernommen worden wären.

Auch ein wichtiger technischer Befund spricht dagegen, dass das vorhandene Gestühl ursprünglich einen abgewinkelten Flügel im Westen gehabt habe: Das Gebälk, bzw. dessen einziger durchlaufender Teil, das Gesims, müsste an der fraglichen Stelle eine Fuge aufweisen. Tatsächlich ist das Gesims aus mehreren Abschnitten unterschiedlicher Länge (maximal sechs Stallen) zusammengesetzt, doch ist an der entscheidenden Stelle, über der dritten Wange, nur auf der Nordseite eine Fuge.

Ein weiteres Argument gegen die Existenz eines Flügels am Gestühl von 1696, der nur wenige Jahre später wieder entfernt worden wäre, beruht auf einer gestalterischen Beobachtung. Es geht hier um die gestaffelten Säulenpaare an den Enden der Hinterreihe. Die seitliche Erweiterung des Aufbaus außerhalb des letzten Dorsalfeldes oder jenseits der letzten Hochwange ist etwas durchaus ungewöhnliches. Bei Gestühlen mit westlichem Querflügel gibt es kein Beispiel, bei dem die Stallen am Ende des Flügels (also die des Abtes und des Priors) mit Architektur- oder Schmuckformen zusätzlich erweitert worden seien. Die Öffnung des Chores zum Langhaus wurde also nirgends schmaler gemacht, als es aufgrund der Stallen notwendig war. Die Postamente des gestaffelten Säulenpaares hätten mit über 60 cm auf jeder Seite die Öffnung erheblich verringert. Auch ist zu bedenken, dass die gestaffelten Säulen in ihrer Ausbreitung auf der Fläche und als Vermittler zwischen der Wand und dem weit vortretenden Aufbau mit Hochwangen überzeugend wirken. Als Kopf einer frei in den Raum hineinragenden Wand würden sie sehr schwer wirken, besonders da der Sockel für die erste Figur und eine Vase den gesamten dreifach gestaffelten Teil (mit der ersten Hochwange) zusammenfasst.

Die Argumente, die gegen die Ausführung eines Querflügels am Gestühl von 1696 sprechen, seien noch einmal zusammengefasst:

Das Fehlen einer Fuge im Gesims an der richtigen Stelle.

Das Fehlen von wiederverwendeten Putti mit Rosenbogen.

Die Doppelsäulen.

Die Angabe bei Dionys Hueber bezüglich der 38 Engel.

Die Unwahrscheinlichkeit des Entferns eines Flügels nach nur 5 Jahren.

<sup>106</sup> Die Felder von Sitzrückwand und Dorsale (hier genaugenommen die Pilaster) konnten nicht wiederverwendet werden, da die beiden Abschnitte jeweils ca. 10 cm breiter sind, als die übrigen Stallen.

Keines dieser Argumente ist zwingend, sogar das Gesims kann teilweise erneuert worden sein (wenn auch optischer Befund nicht darauf hinweist).

Doch ist die Alternative zur Ausführung eines Querflügels 1696 und Entfernung desselben kurze Zeit später schon angedeutet worden: Andere Befunde weisen darauf hin, dass das Gestühl in zwei Phasen entstanden sein könnte. Nach dieser Hypothese gehören der ersten Phase die Stallen und die Dorsalwand an, der zweiten die Hochwangen, die gedrehten Säulen und der Baldachin, an der Vorderreihe der Aufsatz über den Accoudoirs. Der Befund der abweichenden Rückwandfelder der Hinterreihe bei einheitlichen Muscheln und Hochwangen wäre durch diese Hypothese gut zu erklären: Die Hauptreihe des alten Gestühles hätte 16 Stallen umfasst; beim Umbau wären die beiden westlichen Rückwandachsen in leicht abweichenden Formen und in größerer Breite<sup>107</sup> hinzugefügt worden. Die Hochwangen und Muschelfelder wären für das auf 18 Stallen erweiterte Gestühl angefertigt worden. Das alte Gestühl müsste dann in der gewinkelten Form gebaut gewesen sein.

Doch bestünde auch so noch für das Fehlen einer Auszeichnung der westlichsten Stalle durch den Rosenbogen Erklärungsbedarf. Hier könnte möglicherweise der Plan für ein Chorgestühl von 1688 von Johannes Hörmann weiterhelfen.

Die Angabe, dass der große, raumteilende Laienaltar, wie ihn Hörmann 1688 entworfen hatte, 1690 aus dem Programm gestrichen wurde ist vielleicht zu modifizieren. Zwar ist von einem Kreuzaltar nichts bekannt,<sup>108</sup> doch wurden Hirsch wohl 1701 „pro sculpturis ad unam aram in cruce fl. 300“ bezahlt.<sup>109</sup> Dieselbe Summe hatte er 1700 für die Figuren an einem anderen, „neuen“ Altar erhalten.<sup>110</sup> Heute gibt es nur noch einen Altar mit Figuren Hirschs: den erwähnten Bernhardsaltar im südlichen Querhaus. Bisher wurde dieser mit der „ara in cruce“ gleichgesetzt.<sup>111</sup> Nimmt man hingegen an, die „ara in cruce“ sei ein Kreuzaltar gewesen, würde sich das Fehlen von ausgezeichneten Stallen am westlichen Endes des Gestühles erklären: „des herrn Prelaten sein standt“<sup>112</sup>, wie er bei Hörmann geplant gewesen war, könnte dann auch noch bei Hirsch im Programm gewesen sein. Er könnte den östlichsten Stallen entsprechend hervorgehoben (geplant) gewesen sein. Er könnte auch ausgeführt gewesen sein, und ohne Spuren zu hinterlassen später aufgegeben worden sein. Auch das Fehlen des zweiten Altares mit Figuren von Hirsch ließe sich erklären, wenn dieser ein Kreuzaltar gewesen wäre. Denn in der Kirche ist sonst kaum ein weiterer Altar unterzubringen, zumindest keiner, für den Bildhauerarbeit in derselben Menge (Preislage), wie die am Bernhardsaltar anzunehmen wäre.

Gab es einen Kreuzaltar, müsste über dessen Größe spekuliert werden. Eine Beobachtung an den Deckenfresken und deren Stuckrahmen ließe sich gut erklären, wenn 1695 (Beginn dieser Arbeiten) der Raumteilende Laienaltar zu berücksichtigen

<sup>107</sup> Diese größere Breite könnte der Grund dafür sein, dass nicht die Dorsalfelder vom abgewinkelten Teil übernommen werden konnten; möglich wäre auch, dass die Flügel bei den verschiedenen Umzügen, die das Gestühl bis 1696 erlebt haben müsste, verloren gegangen wäre.

<sup>108</sup> Der heutige stammt von 1977 (Hamacher, 1995, S. 31).

<sup>109</sup> Linstädt, 1978, S. 56, Anm. 18. Nach der lateinischen Abschrift der Chronik des Paters Dionys Hueber.

<sup>110</sup> Ebenda.

<sup>111</sup> Seitz/Gammanick, 1983, S. 116, nach der deutschen Übersetzung der Aufzeichnungen Huebers von Anton Ungewitter von 1824. In der lateinischen, ausführlicheren Abschrift ist das Patrozinium nicht erwähnt.

<sup>112</sup> Beischrift des Entwurfes.

gewesen wären. Die Chorfresken sind rechteckig, während die des Langhauses oval sind. Wichtiger ist jedoch ihr Charakter als *Quadri Riportati*,<sup>113</sup> während die im Langhaus stärker auf Untersicht und mit verschiedenen Betrachterstandpunkten angelegt sind<sup>114</sup>. Auch das ikonographische Programm ist im Chor auf das Kloster Waldsassen ausgerichtet (Gründungsgeschichte), während das im Langhaus allgemeiner, heilsgeschichtlicher Art ist (Rosenkranzgeheimnisse). Auch sind Chor und Langhaus jeweils für sich mit Stuckornamentik und Rahmenformen leicht zentriert<sup>115</sup>. Freilich zwingen die Tendenzen in der Raumausstattung nicht zu der Annahme, sie seien noch unter dem Plan des abgetrennten Psallierchores entstanden; die bipolare Ausstattung kann ebenso gut schon für einen durchgehend offenen Raum geplant worden sein. In jedem Fall kann in Waldsassen die Entwicklung von der „zweiteiligen Klosterkirche“ in Richtung räumlicher Vereinheitlichung festgestellt werden.

Der Zeitpunkt der Aufgabe eines möglichen Kreuzaltares wäre offen. Dies könnte theoretisch erst nach der Säkularisation geschehen sein; dann bestünde auch kein Erklärungsbedarf hinsichtlich der Abwendung von der Tradition bei der Anlage von Chorgestühlen, wie sie auch im *Rituale Cisterciense* festgeschrieben war. Doch existiert ein Grundriss der Kirche, der zwischen 1733 und 1775 aufgenommen wurde, auf dem alle heute noch vorhandenen Altäre deutlich eingetragen sind, aber kein Kreuzaltar.<sup>116</sup> So könnte als noch die Einbeziehung der Türen in das Chorgestühl in den Zwanzigerjahren mit dem Entfernen eines möglichen Kreuzaltares zu tun gehabt haben.

Noch einmal zurück zu der Hypothese, das Gestühl sei im Kern schon älter und 1696 nur mit skulpturalen und architektonischen Elementen aufgewertet und erweitert worden.

Die Möglichkeit eines isoliert in der Mittelachse an der Westseite des Chores, Rücken an Rücken mit einem Altar stehenden Abtssitzes wäre freilich auch nicht auszuschließen, wenn das Gestühl von 1696 eine einheitliche Neuanfertigung wäre. Doch die Befunde sprechen deutlich für eine Phase mit Querflügel, aber eben nicht als letzte Phase.

Weitere Befunde, die für einen modernisierenden Umbau eines älteren Gestühles sprechen, sind:

Ungereimtheiten am Aufsatz der Vorderreihe, deren Abschlusswangen und die hinteren Stützwangen, die nach stilistischem Befund älter sein dürften;

Differenzen zwischen den gedrehten Säulen der Vorderreihe und den großen an den Enden, ebenso bei den Kapitellen, hier auch die der Pilaster des Dorsales.

<sup>113</sup> An die Decke übertragene Staffeleibilder, mit der für diese typischen Perspektive.

<sup>114</sup> Hamacher, 1995. S. 15.

<sup>115</sup> Mörtl, Adolf. Zum Verhältnis von Dekoration und Architektur bei nordoberpfälzischen Kirchenbauten um 1700. in: 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg. Berichte und Forschungen. Kunstsammlungen des Bistums Regensburg. Kataloge und Schriften. Bd. 7. München, Zürich, 1989. S. 411–430. Hier S. 415.

<sup>116</sup> Grundriss der Kirche und des Klosters, den der Frater Philipp Muttone (1733–1775) nach dem Baubestand zeichnete (Slg. Des Hist. Vereins für die Oberpfalz und Regensburg). Leider ist das Chorgestühl nicht im Plan eingetragen, wohl aber ein Altar im Kapitelsaal (Mader, 1908 (Kdm.), S. 134). Wenn ein Kreuzaltar vorhanden gewesen wäre, hätte Muttone ihn sicherlich eingetragen. Der Altar im Kapitelsaal ist nicht erhalten, kann also nicht auf die Urheberschaft Hirschs hin überprüft werden. Doch kann er nicht groß gewesen sein.

Aussagekräftig scheint auch der Vergleich mit dem schreinerisch viel reicheren Langhausgestühl, für das ebenfalls Martin Hirsch 1701 die ornamentalen Schnitzereien gefertigt hat.<sup>117</sup>

Besonders auffällig ist, dass bei der Dorsalwand an Verkröpfungen gespart wurde, während an der Unterseite des Baldachins verschwenderisch und virtuos damit umgegangen wurde.

Schließlich würde der modernisierende Umbau eines älteren Gestühles auch erklären, warum der Hörmann-Entwurf für ein überaus prächtiges Chorgestühl nicht ausgeführt wurde: Er dürfte wesentlich billiger gekommen sein, als die Ausführung des Entwurfes, der nicht nur eine Fülle figürlicher und ornamentaler Bildhauerarbeiten, sondern auch noch einen erheblichen Kunstschreinerischen Aufwand mit sich gebracht hätte.

Der Umbau eines vollständigen Gestühles wäre kein völlig ungewöhnlicher Vorgang. Große Beispiele von modernisierten Chorgestühlen sind Baumburg an der Alz (1602/um 1750), Astheim (1604–06/1724), Stams (1612/um 1730), Heinrichau (1576/erstes Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts).

Die Annahme scheint jedoch zunächst der zu widersprechen, dass das Gestühl von Speinshart von derselben Werkstatt stamme, wie das Waldsassener. Denn wenn für Waldsassen zwei verschiedene, auch zeitlich getrennte Werkstätten angenommen werden, und das Speinsharter mit der zweiten von diesen zusammenhängt, wie erklärt es sich dann, dass auch die in Waldsassen als älter angenommenen Teile, also Stallen und Dorsalwand, in Speinshart wiederholt wurden? Kann es sein, dass diese zweite Werkstatt noch keine eigene Prägung hinsichtlich dieser Elemente mitbrachte, und sie vom alten Waldsassener Gestühl, welches sie neu aufbauen und mit einem Baldachin versehen musste, übernommen habe? Oder sollte der Auftrag in Speinshart doch ausdrücklich das Waldsassener Gestühl als Vorbild vorgegeben haben? Immerhin kann man feststellen, dass die gedrehten Säulchen an den Wangenstirnen in Speinshart nicht mehr wie in Waldsassen die Platte zwischen Wulst und Kehle haben – und dieses Merkmal tritt ja auch in Waldsassen nur an diesen für älter angenommenen Teilen auf.

#### 8.4. Historische Situation

Schon ende 1661 waren die ersten drei Zisterzienser von Fürstenfeld nach Waldsassen gezogen. Sie nahmen dort „zum Zeichen, dass es an diesem Ort wieder ein monastisches Leben gebe, unverzüglich das regelmäßige Chorgebet auf“<sup>118</sup>. 1669, als Waldsassen offiziell Fürstenfeld als Superiorat übergeben wurde, waren es sechs Mönche, 1681 bereits zwölf.<sup>119</sup> Die Mönche hatten 1661 Kirche und Kloster in einem desolaten Zustand vorgefunden. Nichtsdestotrotz wurde von Anfang an des Chorgebet in der Kirche gehalten, „um so die Präsenz der Mönche auch in der Öffentlichkeit deutlich zu machen.“<sup>120</sup> Erst 1682 ist von der Einrichtung eines „Chorus

<sup>117</sup> Seitz/Gammanick, 1983. S. 116.

<sup>118</sup> Hoppe, Bernhard M. Abt Martin Dallmayr und seine Zeit. In: Ehrmann, Angelika u. a. (Hrsg.). In Tal und Einsamkeit. 725 Jahre Abtei Fürstenfeld. Die Zisterzienser im alten Bayern. Band II: Aufsätze. Ausstellungskatalog. Fürstenfeldbruck, 1988. S. 109–125. Hier S. 121.

<sup>119</sup> Ebenda.

<sup>120</sup> Klemenz, 1997. S. 241. Die Tatsache, dass für 1678 eine erste Vesper im kleineren Chor der Kirche überliefert ist, könnte bedeuten, dass irgendwelche bauliche Veränderungen vorgenommen worden waren. Auch von 1680 ist eine Anweisung des Abtes Martin Dallmayr erhalten, worin als Ort des Chorgebetes die Kirche genannt wird. Klemenz, 1997. S. 232.

interim“ im im Bau befindlichen Kloster die Rede.<sup>121</sup> Ob das Chorgebet bis zum Abriss der alten Kirche (der nicht unbedingt mit der Grundsteinlegung 1685 gleichzusetzen ist) dort gehalten wurde, oder ob der Umzug stattfand, sobald der betreffende Raum im Kloster errichtet war (wobei erst ab 1688 stuckiert wurde), tut hier nicht zur Sache. Es scheint jedoch durchaus möglich, dass noch in der Alten Kirche ein neues Chorgestühl angeschafft worden sein könnte.<sup>122</sup> Schließlich waren seit dem Eintreffen der ersten Mönche und der Planung des Interimschores 21 Jahre vergangen. Ein möglicher weiterer Hinweis könnte die Tatsache sein, dass die eine Besonderheit in der Anlage des heutigen Gestühles im Ursprünglichen Zustand, die halbe Vorderreihe, dem Gestühl entsprach, das in Fürstenfeld zwischen 1661 und 1668 gebaut worden war.

Gleich, ob das Gestühl tatsächlich in zwei Phasen entstanden ist, oder ob doch alles einheitlich 1696 gebaut wurde, voller Inkonsequenzen und Nicht-Berücksichtigung der Bildhauerarbeiten durch den Schreiner, und gleich, ob schon 1696 kein quergelagerter Teil im Westen vorhanden war, oder ob dieser Teil erst später aufgegeben wurde – der offene Chor ist eine Besonderheit. Es liegt nahe, nach einem Grund zu fragen.

Hier sei vergleichend das neue Fürstenfelder Gestühl, ab 1723, betrachtet. Dort waren offenbar gestalterische Gründe der Anlass für das Abtrennen des Flügels: Der Eingriff ging mit der Ausstattung des Chores mit dem großen und prächtigen Hochaltar (1760), den großen Leinwandbildern der vier Kirchenväter von J. N. Schöpf und den Stuckarbeiten von Tassilo Zöpf (1762) einher.<sup>123</sup> Ob das Aufgeben des Flügels in Fürstenfeld erst unter dem Abt Martin II. Hazi (1761–1779) möglich wurde, dem „Sorglosigkeit hinsichtlich der klösterlichen Disziplin“ vorgeworfen wurde<sup>124</sup> lässt sich ohne Quellenfunde wohl nicht feststellen, wenn auch die Spekulation verlockend wäre.

Für Waldsassen können selbstverständlich ebenfalls gestalterische Gründe der Anlass für die Aufgabe des Querflügels gewesen sein. Doch ist daneben ein anderer

<sup>121</sup> Klemenz, 1997. S. 238.

<sup>122</sup> Wenn es auch unökonomisch erscheinen mag, kurz vor dem sicheren Abbruch einer Kirche ein Chorgestühl zu errichten, so können doch zumindest zwei Beispiele von noch wesentlich aufwendigeren Gestühlen, als das heutige Waldsassener, genannt werden, die kurz vor dem geplanten Neubau der Kirche errichtet wurden: St. Urban (errichtet 1701–06, Datierungen 1704 und 1705, Neubau der Kirche ab 1711, Wiederaufbau des Gestühles 1715) und Schussenried (1715–17, der geplante Neubau der Kirche kam nicht zustande).

<sup>123</sup> Ein sicheres bauarchäologisches Indiz für den Zeitpunkt des Entfernens des Flügels ist die Tatsache, dass ein Stuckprofil des westlichen balkonartig vorkragenden Oratoriums von Zöpf an eine Stelle des Gestühlsaufsatzes anläuft, an der vor dem Eingriff der Akanthusschleier des westlichen Flügels ansetzte. Auch das gestalterische Konzept bedingte die Aufgabe des Flügels: die einfassenden Oratorien, die riesigen Leinwandbilder über dem Gestühl, der Hochaltar, der einen Abschluss für die ganze Kirche darstellt und die gesamte Apsis umfasst: hier herrscht ein großer Zug, der durch kulissenartig eingeschobene Flügel empfindlich gestört würde. Deshalb ist der Zeitpunkt der Vollendung der Chorausstattung für den Umbau des Gestühles wohl nicht nur als Terminus ante quem anzusehen.

<sup>124</sup> Liebhart, Wilhelm. Fürstenfeld im Zeitalter des Barock (1690–1796). In: Ehrmann, Angelika; Pfister, Peter; Wollenberg, Klaus. In Tal und Einsamkeit. 725 Jahre Kloster Fürstenfeld. Die Zisterzienser im alten Bayern. Band II: Aufsätze. Fürstenfeldbruck, 1988. S. 125–141. S. 133. Liebhart bezieht sich auf die Chronik des letzten Fürstenfelder Abtes Gerhard Führer, die dieser nach der Säkularisation verfasste.

Gedanke mit größerer Wahrscheinlichkeit zu berücksichtigen, als wie dieses in Fürstenfeld der Fall ist. Für Waldsassen war, auch noch Jahrzehnte nachdem die Oberpfalz an Kurbayern gekommen war und das Kloster neu besetzt worden war (zuerst mit Jesuiten, dann mit Zisterziensern), eine wichtige Aufgabe, die Bevölkerung im katholischen Glauben zu festigen.<sup>125</sup> Für die meisten anderen süddeutschen Zisterzienserklöster war das nie in demselben Maße der Fall. Wäre es denkbar, dass aus diesem Grunde die Abgeschiedenheit des Psallierchores abgeschwächt werden sollte? Der Vorschrift nach der Abgeschlossenheit der Klausur war durch ein Gitter, das wohl bauzeitlich von dem Laienbruder und Schmied Friedrich Hexemann geschaffen worden war<sup>126</sup> genüge getan. Zwar wurde „während des Chorgesanges der Mönche ein seidener Vorhang zugezogen, der am Gitter befestigt war“<sup>127</sup>, doch von den Messen ist hier nicht die Rede. Die Abgeschiedenheit der Mönche mag ihre Ehrwürdigkeit und die Heiligkeit ihres Dienstes unterstützen. Doch mag es für die Rückgewinnung der Bevölkerung für den katholischen Glauben von größerem Vorteil sein, sich volksverbunden und offen zu zeigen, als sich zu verbergen.<sup>128</sup> Hier wäre es nun allerdings doch wertvoll zu wissen, wann der offene Chor eingeführt wurde, und wie die Akzeptanz der Mönche unter der Bevölkerung zu dieser Zeit war.

Als allgemeine Tendenz im 18. Jahrhundert erklärt von Pfeil die Öffnung der Mönchschoire für die Blicke aus dem Langhaus als Ausdruck einer öffentlich-repräsentativen Funktion: „Da die Masse der Besucher die lateinischen Gesänge und die Messliturgie nicht verstand, blieb ihnen nur das Hören und Schauen der Feierlichkeit. Man schaute den Klerus, der sich der Öffentlichkeit im Chorgestühl präsentierte.“<sup>129</sup> Hier ist neben dem Aufgeben der Abschrankungen insbesondere die Position der oberen in der klösterlichen Hierarchie am östlichen Ende des Gestühles gemeint, wo sie „... für jeden Besucher der Kirche sichtbar und nah am Altar präsent ...“ waren.<sup>130</sup> Wie oben angeführt war der Grund für die umgekehrte Aufstellung im Gestühl bei den Zisterziensern ein anderer. Der Wechsel vom geschlossenen zum offenen Mönchschor ist in Waldsassen zwischen der Planung 1688 von Johannes Hörmann und vermutlich um 1725 verwirklicht worden. Die vielen bauarchäologischen Ungereimtheiten suggerieren einen Bauverlauf mit wechselnden Zielsetzungen. Hier die Auswirkungen eines Entscheidungsprozesses zu vermuten wäre verlockend aber spekulativ.

Bei anderen zisterziensischen Chorgestühlen behielt die überkommene Grundform ihre Gültigkeit bis zuletzt bei.

<sup>125</sup> Hoppe, 1988. S. 122.

<sup>126</sup> Seitz/Gammanick, 1983. S. 131.

<sup>127</sup> Ebenda.

<sup>128</sup> Klemenz, 1997, S. 233–234 belegt in mehreren Beispielen, dass den Waldsassener Mönchen vom Abt in Fürstenfeld, Martin Dallmayr, angehalten wurden, sich so zu verhalten, dass sie das Vertrauen der Bevölkerung gewinnen würden. Das betraf den Umgang in weltlichen Angelegenheiten mit Personal und Untergebenen, besonders aber die Seelsorge, wo ein „hohes Maß an pastoraler Sensibilität“ attestiert wird, etwa hinsichtlich der Mäßigung bei den Strafen für Beichtende. Offenbar sollte „den Bewohnern des Stiftslandes keinerlei Anlass zu Klagen oder Beschwerden über die geistliche Herrschaft“ gegeben werden. Dennoch wurden mehrfach verleumderische Anschuldigungen gegen die Mönche erhoben, welches zu Visitationen in den Jahren 1682 und 1689 führte.

<sup>129</sup> Pfeil, 1992. S. 154.

<sup>130</sup> Pfeil, 1992. S. 155.