

Franz Hofstötter

Künstlerische Arbeiten in öffentlichem Auftrag (1896-1918)

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Fakultäten Geschichts- und Geowissenschaften
der Universität Bamberg

vorgelegt von Xaver Luderböck

1989

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Juli 1989

Betreuer/Erstgutachter: Prof. Dr. Achim Hubel, Bamberg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Matsche, Bamberg

FRANZ HOFSTÖTTER - TEXTTEIL

1. EINLEITUNG	7
1.1. Vorbemerkung	7
1.2. Einführung	8
2. CHRONOLOGIE	10
2.1. Ausbildung	10
2.2. Landesausstellung von 1896 in Nürnberg	13
2.3. Wandgemälde im Rathaus Passau (1896)	14
2.4. Ausstattung der Pfarrkirche in Ludwigsthal	14
2.5. Weltausstellung des Jahres 1900 in Paris	15
2.6. Apsis der Kirche St. Josef in Weiden (1901)	16
2.7. Die Ausmalung der Pfarrkirche in Weichering	16
2.8. Königlicher Redoutensaal in Passau	17
2.9. Chorserweiterung der Pfarrkirche in Au/Hallertau	18
2.10. Wandgemälde über dem Eingang zum Schulhaus in Au	20
2.11. Um- und Neugestaltung der Kirche St. Josef in Weiden	20
2.12. Arbeiten in der Kirche St. Maximilian in München	22
2.13. Kirche St. Josef in Königshütte/Oberschlesien (Parafja sw. Józefa, Chorzów II, Polen)	26
2.14. Entwürfe für die Marienkirche in Landau/Pfalz	27
2.15. Erster Weltkrieg und Nachkriegszeit	28
2.16. Aufbahrungskapelle auf dem Friedhof von Schlagenhofen	32
3. ÖFFENTLICHE ARBEITEN FRANZ HOFSTÖTTERS	33
3.1. Arbeiten in Ludwigsthal und Einordnung in die Kunstgeschichte	34
3.1.1. Rundplastik	34
3.1.2. Relief	35
3.1.3. Malerei	38
3.1.3.1. Erste Stilstufe	38
3.1.3.2. Zweite Stilstufe	42
3.1.3.3. Dritte Stilstufe	43
3.1.4. Glasfenster	45
3.1.5. Die Kreuzwegstationen	49
3.1.6. Kurze Zusammenfassung	51
3.2. Kunsthistorische Einordnung der Weicheringer Arbeiten	52
3.2.1. Relief	52
3.2.2. Malerei	53
3.2.3. Kurze Zusammenfassung	55
3.3. Würdigung der Arbeiten in Au/Hallertau	56
3.3.1. Wand- und Deckenbilder	56
3.3.2. Hauptaltarbilder	59
3.3.3. Kurze Zusammenfassung	61
3.4. Würdigung der Weidener Arbeiten	63
3.4.1. Wand- und Deckenbilder	63
3.4.2. Tafelgemälde	69
3.4.3. Relief	72
3.4.4. Plastik	74

3.4.5.	Mosaik.....	75
3.4.6.	Glasfenster.....	76
3.4.7.	Franz Hofstötter und Wilhelm Vierling	77
3.4.8.	Kurze Zusammenfassung	80
3.5.	Würdigung der Arbeiten für St. Maximilian in München (1904-1916)	81
3.5.1.	Die Glasfenster	81
3.5.1.1.	Die Apostelfenster.....	81
3.5.1.2.	Die Fenster der Nebenchöre.....	84
3.5.2.	Die Kanzel	86
3.5.3.	Die Kreuzwegstationen.....	88
3.5.4.	Kurze Zusammenfassung	93
3.6.	Arbeiten für die Pfarrkirche St. Josef in Königshütte (1913).....	95
3.7.	Marienkirche in Landau/Pfalz (1911-1918)	96
3.8.	Die Arbeiten in Schlagenhofen	97
3.8.1.	Der Grabstein	97
3.8.2.	Die Aufbahrungskapelle	98
3.8.2.1.	Grablegung	98
3.8.2.2.	Christus triumphans	99
3.8.3.	Kurze Zusammenfassung	100
4.	WERKBESCHREIBUNG.....	101
4.1.	Arbeiten Franz Hofstötters.....	101
4.2.	Innenausstattung der Pfarrkirche in Ludwigsthal bei Zwiesel (1894-1901).....	104
4.2.1.	Kurze Baubeschreibung.....	104
4.2.2.	Programm und Beschreibung.....	106
4.2.2.1.	Chorraum	107
4.2.2.2.	Triumphbogen, Kanzel und Taufstein.....	111
4.2.2.3.	Darstellungen im Langhaus.....	112
4.2.2.3.1.	Südliches Langhausjoch	113
4.2.2.3.2.	Mittleres Langhausjoch	115
4.2.2.3.3.	Nördliches Langhausjoch.....	118
4.2.2.3.4.	Emporenjoch	121
4.3.	Pfarrkirche in Weichering bei Neuburg a.d. Donau (1902-1903)	123
4.3.1.	Kurze Baubeschreibung.....	123
4.3.2.	Programm der Ausstattung.....	124
4.3.3.	Beschreibung	125
4.3.4.	Spätere Veränderungen.....	128
4.4.	Pfarrkirche von Au/Hallertau	130
4.4.1.	Kurze Baubeschreibung.....	130
4.4.2.	Decken- und Wandgemälde im Presbyterium.....	131
4.4.2.1.	Planung und Ausführung	131
4.4.2.2.	Programm und Beschreibung der Decken- und Wandbilder	132
4.4.3.	Die Hauptaltarbilder	134
4.4.3.1.	Planung und Ausführung.....	134
4.4.3.2.	Kurze Beschreibung der Hauptaltarbilder	136
4.5.	Pfarrkirche St. Josef in Weiden	138
4.5.1.	Kurze Baubeschreibung.....	138
4.5.2.	Erste Ausgestaltung der Apsis (1901)	139

4.5.3.	Das Programm Weiden II (1905-1910/12)	143
4.5.4.	Beschreibung und Ergänzung des Programms WeidenII	152
4.5.4.1.	Apsis und Presbyterium	152
4.5.4.1.1.	Apsis	152
4.5.4.1.2.	Erstes Chorjoch	154
4.5.4.1.3.	Zweites Chorjoch	154
4.5.4.2.	Vierung und Querschiff.....	155
4.5.4.2.1.	Westlicher Nebenchor	156
4.5.4.2.2.	Östlicher Nebenchor	156
4.5.4.2.3.	Vierung.....	157
4.5.4.2.4.	Östliches Querhaus	159
4.5.4.2.5.	Westliches Querhaus.....	160
4.5.4.3.	Mittel- und Seitenschiffe	162
4.5.4.3.1.	Mittelschiff.....	163
4.5.4.3.2.	Orgelepore.....	165
4.5.4.3.3.	Seitenschiffe.....	166
4.5.4.3.4.	Eingangsbereich am Hauptportal	167
4.5.4.4.	Taufkapelle	168
4.6.	St. Maximilian in München (1904-1916)	169
4.6.1.	Kurze Baugeschichte	169
4.6.2.	Die Ausstattung durch Franz Hofstötter	170
4.6.2.1.	Die Glasfenster	171
4.6.2.2.	Die Kanzel.....	174
4.6.2.3.	Die Kreuzwegstationen.....	175
4.6.2.3.1.	Entstehung	175
4.6.2.4.	Wandverkleidung	181
4.6.2.5.	Übrige Ausstattung.....	182
4.6.2.5.1.	Opferstock	182
4.6.2.5.2.	Figuren an der Orgelepore	182
4.6.2.5.3.	Beichtstühle	183
4.7.	Pfarrkirche St. Josef in Königshütte (1913)	184
4.7.1.	Kurze Baubeschreibung	184
4.7.2.	Arbeiten Hofstötters	184
4.7.2.1.	Nicht erhaltene, zugeschriebene Werke	184
4.7.2.2.	Zugeschriebene Werke	185
4.7.2.3.	Gesicherte Werke	185
4.8.	Marienkirche in Landau/Pfalz (1911-1918).....	186
4.8.1.	Kurze Baubeschreibung	186
4.8.2.	Arbeiten Hofstötters	186
4.8.2.1.	Hochaltar	188
4.8.2.1.1.	Projekt 1a	188
4.8.2.1.2.	Projekt 1b	188
4.8.2.2.	Glasfenster.....	189
5.	DENKMALPFLEGE UND RESTAURIERUNG	190
5.1.	Allgemeine Probleme der Denkmalpflege.....	190
5.2.	Restaurierungsprobleme bei Werken Hofstötters.....	191
5.2.1.	Technik der Wand- und Deckenmalereien Hofstötters.....	191

5.2.2. Rekonstruktion in Weichering	195
6. GESAMTZUSAMMENFASSUNG	198
7. QUELLEN UND LITERATUR.....	204
7.1. Unveröffentlichte Quellen.....	204
7.2. Literatur	205
8. BILDTEIL	213

1. EINLEITUNG

1.1. Vorbemerkung

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfuhr die christlich geprägte Kunst nach den Rückschlägen durch Aufklärung und Säkularisation in Bayern wieder einen neuen Aufschwung. Neue Kirchenbauten entstanden, die einer Ausstattung und Ausschmückung bedurften. Die stark von Überlieferung und Tradition in den Themenstellungen geprägte christliche Kunst blieb dabei nicht ohne Einfluß durch die gleichzeitigen modernen Kunstströmungen.

Leider haben sich von der Hochzeit dieser modern christlichen Kunst innerhalb von Kirchenräumen aus der Zeit der Jahrhundertwende nur wenige Werke, und dann meist nur fragmentarisch, erhalten. Die Quellenlage in Bezug auf Auswertung von Archiven und Nachlässen von Künstlern ist ebenso lückenhaft wie die Überlieferung originaler Kunstwerke. Dementsprechend wenig Literatur, außer allgemeiner gehaltenen Standardwerken über die Kunstströmungen der Jahrhundertwende, ist zu christlich geprägter Kunst um 1900 vorhanden.

Herr Professor Dr. Achim Hubel/Bamberg machte mich auf das Werk Franz Hofstötters aufmerksam. Ihm sei Dank gesagt für die fortdauernde Ermunterung und Förderung während der Zusammenstellung der Arbeit. Er war auch Betreuer und Erstgutachter der als schriftlichen Dissertationsarbeit an der Universität Bamberg eingereichten Abhandlung.

Danken möchte ich auch dem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Franz Matsche/Bamberg.

Ohne die freundliche Hilfe der Mitarbeiter und vor allem der Leiter des Bischöflichen Zentralarchivs Regensburg, des Erzbischöflichen Archivs München/Freising, des Bischöflichen Archivs Passau sowie der Staatlichen Archive in München, Landshut und Neuburg/Donau sowie des Hauptstaatsarchives München wären viele Werke und Zusammenhänge im Dunklen geblieben.

Den einzelnen Pfarrarchiven und den Pfarrherren der Kirchen mit den behandelten Ausstattungen Hofstötters sowie den Restaurierungsfirmen Gebr. Preis/Parsberg und Fromm/Parsberg sei für die freundliche Hilfsbereitschaft und die zur Verfügung gestellten Akten und Unterlagen Dank ausgesprochen.

1.2. Einführung

Franz Josef Hofstötter (01.09.1871 - 22.12.1958) war ein begabter Künstler, der zwar nicht zu den stilprägenden Gestaltern seiner eigenen Epoche gehörte, aber allen neuen Kunstströmungen und Entwicklungen gegenüber offen war. In seinen Werken ist die Auseinandersetzung mit den Einflüssen seiner Zeit zu erkennen. Er versuchte, seine Ausstattungen von Kirchen trotz einer Vielzahl von Themensträngen unter ein übergeordnetes christliches Leitmotiv zu stellen und den gesamten Raum als beeindruckendes Gesamtkunstwerk zu gestalten. Damit gehörte er zu den wenigen Künstlern der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, die beabsichtigten, christliches Gedankengut in aktuelle Kunstströmungen mit einzuarbeiten und durch die davon geprägte Gestaltung von Kirchenräumen über die Auseinandersetzung mit seinen Werken die Gläubigen (und andere) auf diese Weise anzusprechen und zum Nachdenken über religiöse Zusammenhänge zu motivieren.

Das Werk Franz Josef Hofstötters blieb seit dem ersten Weltkrieg für längere Zeit unbeachtet. Viele Umstände, von denen ein größerer Teil auch im Künstler selbst begründet lag, haben dazu beigetragen. Hofstötters eigentliche künstlerische Tätigkeit in der Öffentlichkeit dauerte nur etwa 22 Jahre und blieb in der Hauptsache auf den kirchlichen Bereich beschränkt. Da Hofstötter nach dem ersten Weltkrieg bis zu seinem Tod im Jahr 1958, also vierzig Jahre lang, mit einer kleinen Ausnahme keine öffentlichen Aufträge mehr ausführte, gerieten seine Werke in Vergessenheit. Dazu trug auch die Nichtachtung einiger Kunstströmungen der Jahrhundertwende, denen Hofstötter nahestand, durch die Allgemeinheit in den folgenden Jahrzehnten bei. Erst in den 1970er Jahren,¹ mit der Anerkennung des Jugendstils und verwandter Kunstrichtungen wurde das Interesse der Öffentlichkeit wieder auf diese Werke gerichtet. Für einige Arbeiten und den Nachlaß Hofstötters war dies aber leider zu spät. Sie waren inzwischen schon zerstört worden!

In den letzten Jahren ist eine bemerkenswert große Zahl von Arbeiten Hofstötters restauriert oder wieder von späteren Übermalungen befreit worden. Die Kirche von Ludwigsthal mit den umfangreichsten und gleichzeitig für die künstlerische Entwicklung Franz Josef Hofstötters aussagekräftigsten Bilderzyklen hat die Jahrzehnte fast ohne jede Veränderung (und nur mit geringen Beeinträchtigungen) überstanden.

Die folgende Arbeit beschränkt sich, wie dargelegt, bewußt nur auf einen Teil des Gesamtwerkes von Franz Josef Hofstötter. Da mir verschiedene private Sammlungen mit Porträts und Gemäldekopien (u.a Genreszenen) niederländischer Meister nicht zugänglich waren, wurde das Thema auf die öffentlichen Arbeiten eingegrenzt, die in der Mehrzahl innerhalb von Kirchen und von Auftraggebern katholischen Glaubens initiiert, zwischen 1896 und dem 1. Weltkrieg entstanden. Dazu gehört auch noch eine späte kleinere Arbeit, die nach dem 2. Weltkrieg entstand. Im folgenden wird keine Vollständigkeit angestrebt, sondern es soll versucht werden, die wichtigsten Arbeiten Franz Josef Hofstötters vorzustellen und ihnen innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung seiner Zeit einen Platz zuzuordnen. Aus verschiedenen Gründen kann die Untersuchung keine endgültige Beschreibung und Analyse bieten.²

¹ Erste Anerkennung erfuhr das Werk Franz Hofstötters durch den von Achim Hubel verfaßten Führer zur Kirche St. Josef in Weiden (Schnell & Steiner Verlag München/Zürich 1979, Nr. 56 neu), der anlässlich der gut gelungenen Restaurierung entstand und erstmals eine eingehendere Würdigung des Lebenswerkes Hofstötters enthielt.

² Über die Gemälde von Franz Hofstötter ist eine Arbeit von Ingeborg Lutemberger (Münster) im Entstehen.

Trotz der relativ kurzen Zeit, die seit der Entstehung verstrichen ist, haben sich bemerkenswert wenige der Arbeiten und Dokumente des Künstlers erhalten. Eine Kirchengestaltung (München, St. Maximilian) ging auf Grund von Kriegseinwirkung im 2. Weltkrieg verloren, andere wurden in den 50er (Weichering) bzw. 60er Jahren (Königshütte/Chorzów) übermalt oder teilweise zerstört.

Auch der Nachlaß des 1958 verstorbenen Künstlers ist leider in den 70er Jahren vollständig verloren gegangen.³ So stützt sich die Arbeit auf die unverfälscht erhaltenen (Ludwigsthal) bzw. restaurierten oder nur in Teilen unversehrt gebliebenen Werke (Weiden, St. Josef; Au/Hallertau; Weichering; Königshütte/Chorzów) und vorhandene Literatur und Abbildungen (München, St. Maximilian).

Nach einer zum Teil rekonstruierten Chronologie der öffentlichen Arbeiten Hofstötters wird im folgenden Teil der Arbeit versucht werden, mit Hilfe charakteristischer Einzelarbeiten innerhalb des Zusammenhangs der Gesamtkunstwerke, wie sie Hofstötter anstrebte, seine künstlerische Entwicklung aufzuzeigen.

Gleichzeitig wird der Versuch erfolgen, die Werke Franz Josef Hofstötters in die zeitgenössische Kunstgeschichte einzuordnen.

Im vierten Teil werden Probleme der Denkmalpflege, insbesondere im Zusammenhang mit der Restaurierung der Arbeiten Hofstötters, angesprochen werden.

Im Anhang der Arbeit wird noch versucht, eine tabellarische Chronologie der öffentlichen Arbeiten Franz Josef Hofstötters zu rekonstruieren.

³ Dies zeigt u.a. auch, welche "Wertschätzung" die Kunst des Jugendstils und verwandter Stile bis in unsere Zeit hinein genoß! Diese Einstellung hat auch mit dazu beigetragen, daß Werke und Dokumente dieser Epoche nur lückenhaft überliefert sind.

2. CHRONOLOGIE

2.1. Ausbildung

Franz Hofstötter wurde am 1. September 1871, im Jahr der Gründung des deutschen Kaiserreichs, in München geboren.⁴ Dort besuchte er auch die Realschule. Nach dem Schulabschluß mit 16 Jahren bildete er sich, wie es auch viele andere Künstler taten, zuerst an Privatschulen, später an der Kunstgewerbeschule in München weiter.

Nach dem Verlassen der Kunstgewerbeschule schrieb er sich an der Akademie der Bildenden Künste in München ein. Sein Besuch der "Naturklasse" im Winter 1890/91 unter der Leitung von Gabriel Hackl (Leiter der Zeichenklasse von 1878 bis 1919) wird durch die Matrikelbücher (Matrikelbuch 1884-1920, Matrikel-Nr. 731) der Akademie aus dieser Zeit bestätigt. Bis 1893 nahm er auch an den Klassen von Wilhelm von Lindenschmit d. J. (Leitung der Malereiklasse von 1875 bis 1895) und von Wilhelm Ruemann (Leitung der Bildhauerklasse von 1887 bis 1906) teil.⁵

In seiner Zeit an der Münchener Akademie schloß Hofstötter viele Bekanntschaften, von denen ihm einige später noch nützlich werden sollten. Zu den bekannteren Künstlern, die teilweise sogar dieselben Klassen besuchten, gehörten z.B. Julius Diez (1870 bis 1957),⁶ Anton Hoffmann (1863-1938),⁷ Emil Keck (1867-1935),⁸ Leo Putz (1869-1940),⁹ Richard Riemerschmid (1868-1957),¹⁰

⁴ Die folgenden Angaben beruhen zum Teil auf einem vom Künstler selbst zusammengestellten sehr kurzen Lebenslauf, der sich als beinahe einziges Dokument des Nachlasses erhalten hat. Der übrige Teil wurde leider Ende der 70-er Jahre vernichtet.

⁶ Im zweiten Weltkrieg verbrannten durch Bombentreffer fast alle frühen Matrikelbücher der Münchener Akademie; zu den wenigen übriggebliebenen gehört das Matrikelbuch von 1890/91.

⁷ Neffe des Malers Wilhelm von Diez; nach Besuch der Münchener Kunstgewerbeschule an der Akademie bei Gabriel von Hackl und Rudolf von Seitz ab 1888 bis 1892; seit Gründung der "Jugend" einer der wichtigsten Mitarbeiter; dekorative Monumentalmalereien, z.T. in Mosaik ausgeführt, im Kurhaus Wiesbaden, Bahnhof Nürnberg, Aula des Neubaus der Münchener Universität, verschiedene Rathäuser; ab 1907 Professor an der Kunstgewerbeschule München, seit den 1920-er Jahren auch an der Akademie; 2. Präsident der "Münchener Sezession".

⁸ 1889 bis 1895 an der Akademie bei Gabriel von Hackl und Wilhelm von Diez; Mitarbeiter der "Fliegenden Blätter" und der Zeitschrift "Das Bayerland", Illustrator für Schulbücher, Jugendschriften; Gemälde.

⁹ 1883 bis 1893 an der Akademie bei Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis, Ludwig von Löfftz und Franz von Defregger; malte hauptsächlich Genrebilder und Porträts.

⁹ 1886 bis 1889 bei Robert Poetzelberger in München, anschließend ab 1889 an der Akademie bei Gabriel von Hackl, 1891/92 in Paris, dann wieder in München; Gründungsmitglied der "Scholle" 1899, Mitglied der "Neuen Sezession" 1913, im Dritten Reich verfemt; neoimpressionistische Malweise, Einfluß durch Jugendstil Stucks und Hugo von Habermanns.

¹⁰ 1888 bis 1890 an der Akademie bei Gabriel von Hackl und Ludwig von Löfftz; gründete zusammen mit Hermann Obrist, August von Endell und Berhard Pankok 1898 die "Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk", beteiligte sich erfolgreich an der Weltausstellung Paris 1900; Leitung der Ausgestaltung des Münchener Schauspielhauses (heute Kammerspiele; Einrichtung restauriert); Vertreter der "Gartenstadtbewegung" (Gartenstadt Hellerau 1910).

Kaspar Schleibner (1863-1931),¹¹ Hermann Stockmann (1867-1938),¹² der hauptsächlich in der Schweiz tätige Fritz Kunz (1868-1947) und viele andere.¹³

Hofstötters Lehrer Gabriel (Ritter von) Hackl wurde am 24.03.1843 in Marburg in der Steiermark (heute Maribor/Jugoslawien) als Sohn eines prominenten Chirurgen geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Marburg und der Städtischen Schule in Graz studierte Hackl an der Wiener Akademie auf Wunsch seines Vaters Anatomie, daneben aber auch Archäologie und Zeichnen. Nach der Ausbildung war er Assistent seines Vaters in Marburg. Mit nach langem Zögern erlangter Erlaubnis seines Vaters konnte Hackl seine Kunststudien ab 1865 an der Münchener Akademie als Schüler Alexander Wagners und Karl Theodor Pilotys vollenden. Er bekam auf Grund seines großen Talentes eine Vertretungslehrstelle an der Münchener Kunstgewerbeschule. Ab 1877 arbeitete er als Hilfslehrer an der Akademie, an der er 1878 Leiter der Zeichenklasse wurde, wo er bis 1919 unterrichtete. Er starb am 06.06.1926 in München.

Seine Lehrtätigkeit an der Akademie nahm Hackl so ernst, daß er darüber seine eigenen Arbeiten z.T. vernachlässigte. Sein Werkumfang ist darum nicht so groß, wie seine aktive Zeit vermuten lassen könnte. Er duldet kein ungenaues Arbeiten seiner Schüler und legte großen Wert auf anatomisch richtiges und sicheres Zeichnen. Dabei war er aber trotz der geforderten strengen Disziplin den Schülern gegenüber einfühlend wie sein Lehrer Piloty.

In eigenen Werken lehnte er sich in manchen Bildern an Vorbilder der deutschen und italienischen Renaissance (besonders Dürer, Leonardo da Vinci u.a.) an. Sein warmer Ton der Farben und seine Darstellungen von Innenräumen schließen sich an Werke niederländischer Künstler des 17. Jahrhunderts (Van Dyck, Rembrandt, Frans Hals, Gerard Dou u.a.) an. Dies wird an seinen Bildern mit kirchlichen Themen deutlich, z.B. Altargemälde "St. Anna selbdritt" in der Herz-Jesu-Kirche in Graz; Altarbilder in der Fürstengruft von Scheyern; Triptychonaltar von St. Paul in München (1902); "Der hl. Karl Borromäus" (mehrere Fassungen, ca. ab 1895) u.a. Einflüsse von Wilhelm von Diez und Wilhelm Leibl, aber auch von Ferdinand Waldmüller und Ludwig Knaus lassen sich in seinen Genrebildern feststellen, z.B. in seinen Darstellungen aus der Steiermark für das Werk "Österreich in Wort und Bild" (herausgegeben von Kronprinz Rudolph von Österreich) oder in seinen Soldatendarstellungen wie "Ungebetene Gäste" (1883); "Der Fechtunterricht" (1885); "Das erste Quartier" (1893); "Heimkehr vom Kriege" oder andere. Zum Großteil wirken aber Hackls Bilder

11 Ab 1875 Lehre bei Dekorationsmaler M. Müller in Bamberg, nebenbei Zeichenunterricht an der Realschule, ab 1880 Gehilfe in der städtischen Fachzeichenschule; 1882 bis 1891 an der Akademie bei Gabriel von Hackl, Johann Caspar Herterich und Wilhelm von Lindenschmit d.J., 1908 königlicher Professor in München; viele Werke in Kirchen und für kirchliche Auftraggeber.

12 Lehre als Dekorationsmaler in München; ab 1886 bis 1894 an der Akademie bei Gabriel von Hackl, Johann Caspar Herterich, Wilhelm von Diez; wichtiger Vertreter der Dachauer Künstlergruppe (ab 1898); deutscher Impressionist.

13 Etwa um die gleiche Zeit nahmen folgende Künstler an Klassen verschiedener Professoren und Dozenten teil (Auswahl): Robert Breyer (1866-1941) von 1888 bis 1890, Josef Damberger (1867-1951) ab 1886, Hugo Degenhard (1866-1901) bis 1891, Max Doerner (1870-1939), Albin Egger-Lienz (1868-1926) von 1885 bis 1889, Hans von Faber du Faur (1863-1940) von 1889 bis 1891, Max Feldbauer (1869-1948), Fidus (eig. Hugo Höppener; 1868-1948) ab 1887 bis 1892, Albert Joseph Franke (1860-1924) von 1880 bis 1890, Ignaz Heinrich Gebhardt (1869-1946), Franz Grässel (1861-1948) von 1886 bis 1890, Richard Heinrich Hartmann (1868-1931) von 1890 bis 1892, Hans von Hayek (1869-1940) von 1891 bis 1898, Angelo Jank (1868-1940) von 1891 bis 1898, Hermann Moest (1868-1945) von 1890 bis 1894, Augustin Müller-Wartha (1864-1943) von 1885 bis 1894, Rudolf Nissl (1870-1955) von 1889 bis 1892, Max Slevogt (1868-1932) von 1884 bis 1890.

Genauere und ausführlichere Angaben zu diesen und anderen Künstlern siehe Horst Ludwig u.a., Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 4 Bde. München 1981ff.

durch den Ekklektizismus, die trockene kompositorische Aufreihung und den glatten, sauber vertriebenen Strich oft recht akademisch.¹⁴

Der zweite Lehrer Hofstötters an der Akademie, Wilhelm von Lindenschmit d.J., wurde am 20.06.1829 in München als Sohn des Malers Wilhelm Lindenschmit d.Ä. geboren. Er erhielt ersten Unterricht beim Vater, war dann von 1843 bis 1845 Schüler der Akademie in München, um anschließend wieder bei seinem nach Mainz übersiedelten Vater in die Lehre zu gehen. 1848 setzte Lindenschmit seine Studien bei Jakob Becker und Eduard von Steinle am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main fort. Ab Herbst 1849 besuchte er die Akademie von Antwerpen. 1850 bis 1853 hielt sich Lindenschmit in Paris auf, wo er sich mit dem Realismus Courbet'scher Prägung und der Schule von Barbizon auseinandersetzte. Er war befreundet mit Victor Müller und Anselm Feuerbach. 1853 bis 1863 lebte er wieder in Frankfurt/Main; 1863 übersiedelte Lindenschmit endgültig nach München, wo er von 1875 bis zu seinem Tod am 08.06.1895 als Lehrer an der Akademie in München wirkte.

Lindenschmit war einer der einflußreicheren Lehrer der Münchner

Schule. In seinen eigenen Werken verarbeitete er neben den verschiedenen Kunstströmungen seiner Zeit (Realismus, Pleinair-Malerei) auch die großangelegten Historienbilder Pilotys. Die pleinairistische Tendenz zeigt sich etwa in "Hügellandschaft" (um 1851/52); "Mauerwinkel mit Holzstoß" (um 1850) u.a. Das Historienbild spiegelt sich in Bildern wie "Ulrich von Hutten im Kampf mit französischen Edelleuten" (1869) oder anderen wieder.¹⁵

Hofstötters Lehrer auf dem Gebiet der Plastik, Wilhelm Ruemann (auch: Rümman) wurde am 11.11.1850 in Hannover geboren. Er war Schüler der Münchner Akademie und bei von Wagnmüller, dessen Liebig-Denkmal er nach dem Tod Wagnmüllers vollendete. Ab 1887 hatte Ruemann eine Professur an der Münchner Akademie inne. Er starb am 06.02.1906 in Ajaccio (Korsika).

Als Bildhauer des Neuklassizismus war er mit vielen Aufträgen für repräsentative Zwecke bedacht worden, z.B. dem Latona-Brunnen auf Herrenchiemsee (1884), der Gruppe der Siegesgöttin am Bayerischen Landes-Denkmal in Würth (1889), Denkmälern für Wilhelm I. in Stuttgart, Heilbronn (1895), Chemnitz (1899) und Nürnberg (1905), Bildnishermermen Bismarcks und Moltkes im Reichstagsgebäude Berlin (1901) u.a.¹⁶

Nach dem Abgang von der Akademie in München unternahm Franz Hofstötter in den Jahren 1893 bis 1896 verschiedene Studienreisen, die auf Grund der Vernichtung seiner Nachlaßdokumente nicht mehr rekonstruierbar sind. Anzunehmen ist, daß er die Kunstzentren der damaligen Zeit wie Berlin, Wien, Paris, Brüssel und andere sowie die klassischen Kunstländer, z.B. Italien, besucht hat.

¹⁴ Vgl. Artikel in Thieme/Becker; Walter Rothes, Gabriel von Hackl, in: Christl. Kunst IX, Nr. 11 vom 1. August 1913, S. 309ff; Abbildungen einiger Werke im Katalog der Ausstellung "München leuchtete" (77; Beschreibung 77f) sowie im Katalog der Neuen Pinakothek München.

¹⁵ Vgl. Artikel in Thieme/Becker; Abbildungen einiger Werke z.B. im Katalog der Neuen Pinakothek München.

¹⁶ Vgl. Artikel in Thieme/Becker; Werkauswahl: Robert Mayer-Denkmal in Heilbronn, 1892; Simon Ohm-Denkmal in München, 1895; Bronzestandbild Bismarcks in Chemnitz, 1899; Mädchen, Berlin Nat. Gal., 1901; Reiterdenkmal Prinzregent Luitpolds, Nürnberg, 1901 (1934 beseitigt); Giebelgruppe am Hauptbahnhof Nürnberg, 1902; Luitpoldbank und Bronzestandbild Prinzregent Luitpolds am Berolzheimerianum in Fürth i.B., 1903; Marmorlöwen vor der Feldherrnhalle, München, 1905; Bürgermeister Ehrhard, Effner, M. v. Pettenkofer, München, ca. 1909; Brunnen in Landau/Pfalz; Rückert-Denkmal in Schweinfurt; Grabmal der Familie Ruemann, Hannover Provinzmus.; Marmorkopf der "Wissenschaft", Hannover Kestner-Mus.; Grabfigur der Herzogin Ludovica v. Bayern, Glyptothek München; Marmorbüsten des Prinzregenten Luitpold in Gal. des Kunstvereins und im Postgebäude Bayerstraße, in München, Universität Erlangen, Fürst-Bismarck-Mus. zu Friedrichsruh; Zwei Giebelgruppen am Justizpalast München; Giebelfiguren an der Bayerischen Vereinsbank in München; Grabmäler der Familien Beck, Pschorr, Holste im Südlichen Friedhof München; usw.

In Hofstötters kurzem, mutmaßlich im Zusammenhang mit einer nicht näher bestimmbar Ausstellung in den Fünfziger Jahren (?) gedruckten, Lebenslauf ist ein handschriftlicher Zusatz (wahrscheinlich nicht von Hofstötter selbst) "*Notres Dames Brussel 1903 Umbau, Krypta der belgischen Könige*" vermerkt. Der Bau dieser Kirche wurde von dem belgischen Architekten J. Poelaert zwischen 1854 und 1870 begonnen. Ab 1908 erfolgte der Anbau von Vorhalle und Turm durch den Münchener Architekten Heinrich Freiherr von Schmidt.

Die Krypta unter dem Chor von Nôtre Dame de Laeken ist steinsichtig und nur mit wenigen Plastiken anderer Künstler geschmückt. Das Innere der Kirche war bis Anfang der Siebziger Jahre unseres Jahrhunderts mit Fresken versehen. Diese mußten aber wegen größerer Wasserschäden entfernt oder übertüncht werden.¹⁷ Eine Mitarbeit Hofstötters kann nicht nachgewiesen werden.

Die ebenfalls im Lebenslauf Hofstötters handschriftlich angefügten angeblichen Baupläne Franz Hofstötters aus dem Jahr 1903 für die Kirche "Maria, Hilfe der Christen" in Klingenberg (Landkreis Grafenau) konnten nicht nachgewiesen werden. Möglicherweise hat sich Hofstötter 1903 mit Plänen für den vorgesehenen Neubau an einem Wettbewerb beteiligt, ist dann aber nicht berücksichtigt worden. Wie der entsprechende, von Georg Lill herausgegebene Kunstdenkmäler-Band (Niederbayern Bd. XXIV, Bezirksamt Grafenau, S. 50, siehe Literaturverzeichnis) berichtet, stammten die Baupläne der heute bestehenden Kirche (Fertigstellung 1927) von dem Architekten Michael Kurz aus Augsburg.¹⁸

2.2. Landesausstellung von 1896 in Nürnberg

Hofstötters erste größere Arbeit war die Gestaltung der Abteilung mit Holzverarbeitenden Firmen und Handwerkern aus Niederbayern auf der Bayerischen Landesausstellung von 1896 in Nürnberg. Wie bei größeren Ausstellungen üblich, wurden von den Veranstaltern zum Teil damals bedeutende Künstler für Entwurf und Ausführung ganzer Ausstellungsabteilungen verpflichtet. So war etwa der aus Passau stammende Historienmaler Ferdinand Wagner mit der künstlerischen Oberleitung für die Abteilung Niederbayern und mit Entwürfen und figürlicher Malerei am Portal und in der Gotischen Halle der Ausstellung betraut worden. In dieser Eigenschaft bestimmte Wagner Franz "*Hofstetter, Kunstmaler, Passau*" für "*Entwurf und Malerei der Holzabteilung*".¹⁹

Mit dieser relativ eigenständigen Arbeit in Nürnberg und der etwa gleichzeitigen Mitarbeit an den Malereien Ferdinand Wagners am Turm und im großen Saal des Rathauses in Passau begann die nähere Bekanntschaft zwischen Hofstötter und Wagner, die auch später noch weiter gepflegt wurde.

¹⁷ Diese Angaben teilte mir freundlicherweise der für die Kirche zuständige Herr Roger Serlep 1992 anlässlich eines Besuches in Brüssel mit. Die betreffenden Akten sind leider für insgesamt 50 Jahre gesperrt.

¹⁸ Im allgemeinen ist eine architektonische Betätigung Hofstötters relativ unwahrscheinlich. Betrachtet man seine sonstigen Arbeiten, so fällt ein wenig ausgeprägtes Empfinden für den dreidimensionalen Raum auf. Die Bilder sind äußerst flächig gedacht, malerisch gestaltete Raumbreite tritt kaum in Erscheinung, und auch seine Reliefs greifen selten sehr weit in den Raum aus, bleiben stark der Fläche verbunden (s.u.).

¹⁹ Siehe den Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 1896 in Nürnberg (S. 53) und die während der Ausstellung in 44 Nummern erschienene Ausstellungszeitung (in der Sondersammlung der Stadtbibliothek Nürnberg).

Gleichzeitig dürfte in dieser Zeit, die Hofstötter in Passau und München verbrachte, eine enge Bekanntschaft mit Johann Baptist Schott (1853-1913)²⁰ begonnen haben. Schott hatte 1896 in München ein eigenes Architekturbüro gegründet, das er "Spezial-Architektur-Büro für kirchliche Kunst" nannte. Anfangs war er hauptsächlich im Bistum Passau tätig. In seinen Verträgen, die Schott mit den Bauherren abschloß, bedingte er sich ein Mitbestimmungsrecht über die Erstellung der Inneneinrichtung und die Heranziehung von Künstlern aus. Manche Inneneinrichtungen entwarf er selbst, meist aber schlug er einen Künstler vor. In diesem Zusammenhang trug die Bekanntschaft Hofstötters mit Schott später noch reichlich Früchte, so daß Hofstötter einige Aufträge zur Einrichtung von Kirchenbauten Schotts (trotz mancher Widerstände) übernehmen konnte.²¹

2.3. Wandgemälde im Rathaus Passau (1896)

Diese vor und während der Ausgestaltung der Pfarrkirche in Ludwigsthal bei Zwiesel (1896-1901) vorgenommene Arbeit konnte nicht als eigenständiges und selbständiges Werk Hofstötters bestätigt und nachgewiesen werden. In Stadtarchiv und Verwaltung der Stadt Passau ist von eigenständigen Arbeiten Franz Hofstötters nichts bekannt.

1888 bis 1893 wurde an der Stelle des (unnötigerweise) abgebrochenen alten Rathausturms ein neuer nach den Plänen des Münchener Architekten Heinrich Freiherr von Schmidt in gotischen Stilformen errichtet. Im Anschluß daran bemalte der Historienmaler Ferdinand Wagner den Turm mit Wappen, Herolds- und Heiligenfiguren in Freskotechnik. Ebenso wurden mehrere Säle des Rathauses unter der Oberleitung von Ferdinand Wagner gestaltet.²²

Sehr wahrscheinlich dürfte Hofstötter bei diesen Arbeiten Ferdinand Wagners an den Rathaussälen kurzzeitig als Helfer tätig gewesen sein. Aus dem Schriftwechsel zwischen dem damals neu einzurichtenden Pfarramt Ludwigsthal bei Zwiesel bzw. dem Pfarramt Zwiesel und dem Ordinariat Passau²³ geht hervor, daß sich Hofstötter 1896 in Passau aufhielt, wo seine Eltern seit der Versetzung des Vaters lebten, der Kondukteur (Schaffner) bei der Eisenbahn war.

2.4. Ausstattung der Pfarrkirche in Ludwigsthal²⁴

²⁰ Zu den Aktivitäten Johann Baptist Schotts siehe die demnächst erscheinende Dissertation von Johannes Fahmüller, Bonn.

²¹ Siehe dazu die Dissertation über Johann Baptist Schott von Johannes Fahmüller, Bonn.

²² Im Stil schließt sich Wagner an die präzise Malweise Pilotys an, seine Farbenskala ist mit der Makarts vergleichbar. Themen des großen Rathaussaals: Einzug von Krimhilde und Pilgrim in Passau/Hochzeit Kaiser Leopolds I.; Thema des kleinen Rathaussaals: Verleihung des Stadtwappens durch Bischof Wolfker; in der Kneipstube des Ratskellers: Szenen aus der städtischen Geschichte.

²³ Siehe Ordinariats-Akten (betr. Ludwigsthal, Expositur; Kirchenbau und Pfarramt Zwiesel) im Diözesanarchiv Passau.

²⁴ Hofstötter fertigte auch einige Wandbilder im Pfarrhaus von Ludwigsthal an (Mitteilung von Pfarrer Weiß in Ludwigsthal, der Reste der Bilder beim Umbau Mitte der 80-er Jahre sah). Da aber im Laufe der Zeit bei verschiedenen Umbauten die Bilder zum überwiegenden Teil zerstört wurden und die Reste, von denen leider keine Fotografien angefertigt wurden, heute unter Verputz liegen, können die Bildthemen nicht mehr rekonstruiert werden.

Ab 1896 arbeitete Hofstötter, nachdem er bereits vorher Entwürfe und Vorschläge nach dem äußerst umfangreichen Ausstattungsprogramm von Expositus Wolfgruber,²⁵ der sich von Zwiesel nach Ludwigsthal hatte versetzen lassen, geliefert hatte, innerhalb eines Zeitraumes von fünf Jahren (bis 1901) an den Malereien, am Kreuzweg und an farbigen Glasfenstern in der Kirche. Die Bildhauerarbeiten stammen von Franz Kruis aus Passau.²⁶

Der Maler Eugen Hasenfratz aus Zürich²⁷ wirkte bei den Arbeiten an den Wandmalereien nach den Entwürfen Hofstötters mit. Sein Name ist zusammen mit dem von Hofstötter und Wolfgruber in den Signaturen bei den Evangelistenbildern im Presbyterium festgehalten.²⁸

Nach Beendigung der Arbeiten war die Kirche mit figürlichen oder ornamentalen Darstellungen geschmückt, die jede freie Stelle der Mauern und Decken überzogen und auch die Fenster in das Darstellungsprogramm mit einschlossen, indem auf ihnen die Hauptszenen dargestellt werden, die zu den Nebenszenen an den anschließenden Wandflächen korrespondieren.

(Abb. 1 und 2)

2.5. Weltausstellung des Jahres 1900 in Paris

Während der Arbeiten in der Kirche von Ludwigsthal beschäftigte sich Hofstötter mit den Möglichkeiten der Glasgestaltung.

Im Auftrag der böhmischen Glasmanufaktur Lötz fertigte er eine größere Anzahl von Entwürfen (Papierschnitten) für Gläser und Mosaikbilder aus farbigem Glasfluß.

Mit den besten Ergebnissen seiner Bemühungen beteiligte er sich zusammen mit der Manufaktur Lötz an der Weltausstellung des Jahres 1900 in Paris. Seine von ihm entworfenen und von der Glasmanufaktur Lötz angefertigten Kunstgläser wurden mit einer Silbermedaille ausgezeichnet.²⁹

²⁵ Johann Baptist Wolfgruber, geb. 18.03.1868, Priesterweihe 29.06.1893, danach in Winhöring (1893/94), Burgkirchen a.d. A. (1894), Zwiesel (1894) und ab 1894 Exp. Koop. in Ludwigsthal; ab 1902 als Pfarrer in Weichenried/Diözese Augsburg, später in Tegernbach bei Pfaffenhofen/Ilm. (In Ludwigsthal war ab 1902 als Seelsorger Adolph Schanderl tätig).

²⁶ Von Franz Kruis stammen u.a. Kanzel, Hochaltar (1901) und die zwei Seitenaltäre (1902) in der von J. B. Schott erbauten Kirche von Hintereben/Diözese Passau.

²⁷ Geboren am 11.11.1872 in Baden; künstlerische Ausbildung an der kunstgewerbeschule Zürich sowie Genf, Paris, Düsseldorf und München; ab 1906 in Vilich bei Bonn, Mitbegründer des Deutschen Werkbundes und der Künstlervereinigung 1914 in Bonn; floh 1936 vor den Nazis in die Schweiz; er starb 1939 in Luzern (Ausstellungskatalog Eugen Hasenfratz/Walter Hasenfratz - Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen im Haus "Sonnenberg", Kantonsschule in Frauenfeld/Schweiz 1974).

²⁸ "AD OMINI MDCCCLXXXVIII / AUGUSTUS. V. / FRANZ HOFSTÖTTER / geb. MÜNCHEN 1. Sept / 1871 / MALER - BILDHAUER / EIN MODERNER / GESAMTER ENTWURF / u. AUSFUEHRUNG DER ... / AUSTATTUNG dieser / KIRCHE " beim Evangelisten Matthäus;

" ... PFINGSTEN / 1897 / FRANZ HOFSTÖTTER / PASSAU / EUGEN / HASENFRATZ / ZUERICH / FERTIGTEN / IN EINTRACHT / DIESE / MALEREI / ANFANG AUGUST / MDCCCLXXXVIII / IOHANN / WOLF= / GRUBER / PFARR= / HERR / ALLHIE / BRACHTE / DIE / GELDER / AUF / UND / FERTIGTE / DEN / TEXT IM / ALLGEMEIN= / EN / ZU DEN / DARSTELLUNG= / GEN " beim Evangelisten Johannes.

²⁹ Siehe dazu das zweibändige Katalogwerk über die Glasmanufaktur Lötz, hrsg. von Helmut Ricke (Kunstmuseum Düsseldorf) u.a., Lötz. Böhmisches Glas 1880-1940 Bd. 1 S. 119ff; Bd. 2 S. 89ff (Papierschnitte).

Eine Goldene Medaille erhielt er für ein Frauenporträt aus verschiedenfarbigen Glasflüssen und Steinen (opus sectile), das sich heute in Privatbesitz befindet.

2.6. Apsis der Kirche St. Josef in Weiden (1901)

Auf Empfehlung des Architekten der neuerbauten Stadtpfarrkirche St. Josef in Weiden, Johann Baptist Schott, der Hofstötter von München, Passau und Ludwigsthal her kannte, beauftragte der Weidener Stadtpfarrer Söllner Hofstötter mit der Ausgestaltung der Apsis.

Es entstanden bis Dezember 1901 in der Wölbung eine monumentale Darstellung des Gnadenstuhls, Ganzfiguren der Apostel zwischen den Fenstern und darunterliegende kleinere Rechteckbilder mit Szenen aus dem Alten Testament.

Auf Grund starker Kritik von allen Seiten kam man überein, in den nächsten Jahren eine Neuausmalung unter Einbeziehung des gesamten Innenraumes vorzunehmen.

(Abb. 43 und 44)

2.7. Die Ausmalung der Pfarrkirche in Weichering

Die Pfarrkirche in Weichering entstand wie schon die Kirchen in Ludwigsthal und St. Josef in Weiden nach den Plänen Johann Baptist Schotts. Bis 1902 waren die Bauarbeiten so weit fortgeschritten, daß mit der Ausstattung begonnen werden konnte.

Die das Kirchenschiff abschließende flache Holzdecke war bereits farbig gefaßt. Für den Hauptaltar lagen Entwürfe von Bildhauer Sebastian Osterrieder aus München, für den Unterbau der zwei Seitenaltäre (Oberbau erst für später vorgesehen) von Fa. Fink, Marmorgeschäft in Nürnberg vor. Ebenso waren Vorschläge für die Gestaltung der Orgel, die auf der Empore Platz finden sollte, eingeholt worden.³⁰

Zu diesem Zeitpunkt erhielt Franz Hofstötter den Auftrag für die farbige Gestaltung der Wände in Kirchenschiff und Chor, die Fassungen der Deckengewölbe im Chor und der hölzernen Orgelemporenbrüstung.

Im September 1903 waren die Hochaltarapsis (mit der Hand Gottes in ornamentaler Umrahmung) und das erste Gewölbe des Presbyteriums (mit Christus als Weltenrichter und den vier Engeln, die das Gericht verkünden an der Decke; die vier Evangelisten mit ihren Symbolen an den Wänden) fertiggestellt, so daß aus dem Fonds "zur Förderung und Pflege der Kunst" die zweite Rate in Höhe von 1000 Mark an Hofstötter ausgezahlt werden konnte.³¹

³⁰ Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau, Akt BA Neuburg 6550, No. 1179.

³¹ Siehe Ziffer I.1., I.2. und III.2. des Vertrages vom 12.05.1903.

Nach Hofstötters Abschluß der Arbeiten an den Malereien in Weichering fragte die zuständige Kammer des Innern an der Regierung von Schwaben und Neuburg im November 1903 beim bischöflichen Ordinariat Augsburg an, ob sich der Künstler Franz Hofstötter bei der Ausführung der Malereien in Farbe und Form an die eingereichten und genehmigten Skizzen gehalten habe.³²

Nach der Bestätigung durch die Kirchenverwaltung Weichering und das Ordinariat Augsburg erfolgte schließlich noch im November die Auszahlung der letzten Rate in Höhe von 2000 Mark.³³

(Abb. 85 und 86)

2.8. Königlicher Redoutensaal in Passau

Gleichzeitig mit der noch laufenden Ausmalung in der Weicheringer Kirche (1902-1903) und der bald darauf beginnenden Arbeit in Au/Hallertau (1904-1905) erhielt Hofstötter vom königlichen Bauamt Passau den Auftrag zur Erneuerung der Ausstattung des Königlichen Redoutensaales im Redoutengebäude in Passau. Dabei wurde der Fertigstellungstermin vertraglich auf den 19. Dezember 1904 festgelegt.³⁴

Diese Arbeit konnte aber bis jetzt noch nicht bestätigt und nachgewiesen werden. In Stadtarchiv und Verwaltung der Stadt Passau ist davon nichts bekannt. Ebenso ist in zeitgenössischen Passauer Zeitungen nichts über eine Umgestaltung erwähnt.

Auch bei den Voruntersuchungen im Jahr 1987 für eine projektierte Restaurierung konnten außer zeitlich früheren klassizistischen Malereien keine Spuren von Arbeiten Hofstötters gefunden werden, da der gesamte damals neu aufgebrachte Putz mit den Malereien und den Draperien Hofstötters bei späteren Veränderungen entfernt worden war.³⁵

Aus einem Brief Hofstötters vom Herbst 1904 an Pfarrer Wimmer von Au/Hallertau³⁶ geht aber hervor, daß Hofstötter zu dieser Zeit im Auftrag des Königlichen Bauamtes Passau für die Gestaltung des dortigen Redoutensaals die Leitung der "*Dekorationen*" übertragen worden war und er "*16 große Gemälde zu liefern*" hatte.

³² Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau, Akt Nr. 13502, Weichering, Pfarrkirche, Bauten.

³³ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 3670, No. 24768 vom 24. November 1903. Eine Bestätigung der Vertragserfüllung Hofstötters und Auszahlungsanweisung für die letzte Rate vom 19. November 1903 ist im Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau (Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau, Akt Nr. 13502, Weichering, Pfarrkirche, Bauten) erhalten.

³⁴ Siehe Brief Hofstötters an Pfarrer Wimmer von Au/Hallertau vom Herbst 1904.

³⁵ Nach einer Mitteilung des zuständigen Stadtbauamtes Passau ergaben die Voruntersuchungen zur Restaurierung (durchgeführt von Restaurator Siegfried Mühlbauer), daß bei späteren Veränderungen der Putz bis zu der klassizistischen Schicht entfernt worden war. Möglicherweise war die geringe Haltbarkeit der Malereien von Hofstötter auch durch die Technik der Versiegelung der Bilder mit Wachs bedingt, die der intensiven Nutzung des Saales nicht standhielt.

³⁶ Siehe Brief Hofstötters im Pfarramt Au/Hallertau. Nach Mitteilung von Frau Schäffer-Huber vom Amt für Stadtplanung und Bauaufsicht in Passau gehörte damals das Niederhaus in Passau dem Historienmaler Ferdinand Wagner.

Hofstötter erneuerte gleichzeitig seine alte Bekanntschaft mit dem Maler Ferdinand Wagner, dem damals das Niederhaus in Passau gehörte. Während seiner Passauer Arbeiten wohnte er dort und gab diese Adresse auch als Briefanschrift ("*Passau-Niederhaus*") an. Dies bestätigt nachträglich die Mitarbeit Hofstötters an den Rathausbildern Wagners im Jahre 1896, mit der, zusammen mit der Gestaltung einer Abteilung der Bayerischen Landesausstellung 1896, die mehr oder weniger enge Freundschaft zwischen den beiden begann.

Aus dem entsprechenden Band der *Kunstdenkmäler*³⁷ kann man den Umfang der Arbeiten Hofstötters erschließen:

Der Redoutensaal im Obergeschoß bekam an den schmalen Fensterpfeilern der sieben Fensterachsen eine neue Stoffbespannung. In darüberliegenden Rundmedaillons mit stuckierter Umrahmung und Festons befanden sich die von Hofstötter angefertigten (16 großen ?) Gemälde.

Anscheinend hat Hofstötter aber schon vor dem festgelegten Fertigstellungstermin (19. Dezember 1904) die Arbeiten beenden können, denn bereits ab dem 18. November 1904³⁸ wurde der Saal wieder für Veranstaltungen genutzt.

2.9. Chorerweiterung der Pfarrkirche in Au/Hallertau

Unter Leitung des Architekten Johann Baptist Schott aus München erfolgte von 1903 bis 1906 eine durchgreifende Restaurierung und Erweiterung des Kirchenbaus von 1688/89 (**Abb. 99 und 100**).

Im März 1904 forderte die Kirchengemeinde Au beim bauausführenden Architekten Schott Vorschläge für die Inneneinrichtung an,³⁹ die Ende März durch das bischöfliche Ordinariat Regensburg und die königliche Regierung von Niederbayern genehmigt wurden. Sie betrafen die zwei Seitenaltäre, die Kanzel und den Umbau des alten Hochaltars (Tabernakelaufbau).⁴⁰

Der neue Chorraum wurde in den Stukkaturen an den barocken Schmuck des Kirchenschiffs angeglichen. J. B. Schott empfahl für die vorgesehenen Malereien im Chorraum, wie schon bei einigen seiner früheren Aufträge (Ludwigsthal, Weichering, Weiden) den Maler Franz Hofstötter, der sein Atelier damals im zweiten Stock des Hauses in der Zieblandstraße 27 in München-Schwabing (in der Nähe des Alten Nördlichen Friedhofes) hatte. Ab dieser Zeit fanden Besprechungen des Pfarrers von Au, M. Wimmer, mit Hofstötter statt, in denen es um die Anfertigung des neuen Hochaltarbildes und von Kartons für die vorgesehene Ausmalung der Stuckmedaillons im neuen Chorraum ging.

Am 1. April 1904 erfolgte die Einreichung von Ausgestaltungsvorschlägen für die Chorerweiterung mit zwei Plänen der Kirchenmaler Boeckl (Reinhausen) und Hofmann (Pasing) zur dekorativen Gestaltung sowie mit Kartons von Franz Hofstötter zur Ausmalung.⁴¹

³⁷ *Kunstdenkmäler*, Niederbayern Bd. III, Stadt Passau, S. 493.

³⁸ Siehe *Donau-Zeitung*, (Passau, 114. Jg. Nr. 293ff) vom 14.11.1904 (und spätere Ausgaben).

³⁹ Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II fasz. 31 Nr. 760, Nr. 61.

⁴⁰ Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II fasz. 31 Nr. 760, , Nr. 68.

⁴¹ Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II fasz. 31 Nr. 760, , Nr. 67.

Zeitgleich mit den Vorschlägen für die Ausgestaltung der Chorerweiterung reichte Pfarrer Wimmer beim bischöflichen Ordinariat Regensburg die erste Skizze für das Hochaltarbild, das den hl. Vitus sowie seine Eltern Crescentia und Modestus als Fürbitter der Gemeinde darstellen sollte, ein.

Ungeachtet der noch ausstehenden Zustimmung durch Ordinariat und Regierung beschloß die Kirchenverwaltung Au am 2. April 1904, die Chorerweiterung (Raumschale) nach den Vorschlägen Boeckls und Hofstötters gestalten zu lassen.⁴²

Die Skizze Hofstötters zu den Hochaltarbildern wurde wegen verschiedener Mängel vom Ordinariat abgelehnt. Die Einreichung mehrerer neuer Vorschläge Hofstötters folgte.

Im Mai 1904 genehmigte daraufhin die Regierung von Niederbayern zusammen mit der übrigen Innenausgestaltung der Kirche die neuen Hauptaltargemälde unter der Voraussetzung der gesicherten Finanzierung und gab schließlich die Ausführung der Arbeiten im August 1904 frei.⁴³

Im Frühsommer 1904 bat Hofstötter um die genauen Maße der Deckenfelder, da er die Absicht hatte, die endgültigen Kartons dafür zu zeichnen. Außerdem bat er darum die Arbeiten an der Decke zu beschleunigen, damit er rechtzeitig mit seinen Arbeiten beginnen könne.

Da Hofstötter schon während der Arbeiten an der Kirche in Weichering einen Auftrag des kgl. Bauamts Passau zur Ausstattung des dortigen Redoutensaales bekommen hatte, beendete er anscheinend im Anschluß an die Genehmigung in kurzer Zeit die Ausmalung der Kirchendecke in Au.

Bereits im Herbst 1904 hatte er mit der Dekoration des Redoutensaales in Passau begonnen. Die Fertigstellung der beiden Hauptaltarbilder verzögerte sich deshalb bis nach Ostern 1905.

Der wichtige bevorstehende stattliche Auftrag in Passau war dann auch der Grund dafür, daß Pfarrer Wimmer sowie Architekt Schott bei Hofstötter die "*Unfertigkeit*" der Bilder an der Raumschale bemängelten. Hofstötter schob dies auf die zu wenig berücksichtigte verdunkelnde Wirkung der Fenster und versprach, im Frühjahr 1905 mit Hilfe eines verschiebbaren provisorischen Gerüsts (um den Gottesdienst nicht zu stören) den Mangel auf seine Kosten zu beheben.⁴⁴

Gleichzeitig mit der Lieferung der beiden Altarbilder geschah dies auch nach Ostern 1905, so daß am 18. Mai 1905 das zuständige kgl. Bezirksamt Mainburg die Fertigstellung von Deckengemälden, Hochaltar, Kanzel, Kreuzweg und Orgel an die Regierung melden konnte.⁴⁵

Am 4. Januar 1906 konnte dann Architekt J.B. Schott den abschließenden "*Befundbericht über den Erweiterungs- u. Turmbau, u. die Renovation an der Pfarrkirche in Au*" an die Regierung überstellen.⁴⁶

42 Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II fasz. 31 Nr. 760, , Nr. 69.

43 Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II fasz. 31, Nr. 760, Nr. 86ff und Rep. 164 Verz. II fasz. 31 Nr. 760, Nr. 23440.

44 Siehe Pfarramt Au i.d. Hallertau, Briefe.

45 Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II fasz. 31 Nr. 760, , Nr. 118.

46 Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II fasz. 31 Nr. 760, Nr. 128.

2.10. Wandgemälde über dem Eingang zum Schulhaus in Au

Gleichzeitig mit der Nachbesserung der Deckengemälde in der Pfarrkirche von Au/Hallertau bemalte Hofstötter die Hauptfront des von Johann Baptist Schott 1903 - 1904 erbauten neuen "*Mädchen-Schulhauses mit Kinderbewahranstalt und Wohnungen für die Schulschwestern*" in Au mit einer Darstellung der Muttergottes mit Jesuskind, umgeben von Engeln. Leider ist dieses Gemälde bei einer Umgestaltung in den Fünfziger Jahren wahrscheinlich entfernt, zumindest aber übertüncht worden. Nur ein (in den entscheidenden Partien unscharfes) Foto der Gesamtansicht ist erhalten.⁴⁷

2.11. Um- und Neugestaltung der Kirche St. Josef in Weiden

Bereits 1903/04 war Hofstötter trotz der nicht abgenommenen Presbyteriumsasmusmalung wieder mit der Anfertigung von Plänen und Skizzen für diese Umgestaltungs- und Anschlußarbeiten beauftragt worden (**Abb. 45 und 46**). Für das Zusammenstellen des Programmes (Gesamt motto: "*Das Bild Christi, unseres Gottes*"), das der Ausgestaltung zugrunde liegen sollte, sorgte wieder Expositus Johann Wolfgruber aus Ludwigsthal bei Zwiesel.⁴⁸

Gleichzeitig zu den Aktivitäten in Weiden arbeitete Hofstötter im Frühjahr 1905 an den zwei Altarbildern für Au/Hallertau, wo er nach Fertigstellung dieser Ölgemälde noch die von ihm bereits abgeschlossenen Wand- und Deckenbilder nachbesserte. Anschließend malte er das Marienbild über dem Eingang zum neuen Mädchenschulhaus in Au.

Nach dem Vertragsabschluß über die Ausmalung der Kirche St. Josef in Weiden am 10. Juni 1905⁴⁹ begann Hofstötter noch im selben Jahr mit den Arbeiten. Bis zum April 1907 waren alle künstlerischen Arbeiten Hofstötters im Presbyterium fertig; die Fondsverwaltung "zur Pflege und Förderung der Kunst" bezahlte Hofstötter gemäß des Vertrages vom 10. Juni 1905 die dritte Rate in Höhe von 3000 Mark aus.⁵⁰

Schon im Laufe des Jahres 1906 arbeitete Hofstötter ein Anschlußprogramm zur weiteren Ausstattung der Mittel- und Seitenschiffe der Kirche St. Josef in Weiden aus. Er verpflichtete sich zur Fertigstellung bis zum 1. April 1910. Sollte ihm dies nicht eigenhändig möglich sein, dann wären auf seine Kosten andere Künstler damit zu beauftragen. Mit dem Ersatz müßten allerdings Stadtpfarrer und Kirchenverwaltung von St. Josef einverstanden sein. Er habe sich auch mit Akademieprofessor Rudolf von Seitz in München und mit Stadtpfarrer Söllner in Weiden bei Ausführung der Details abzusprechen.⁵¹

⁴⁷ Siehe Bayer. Staatsarchiv Landshut, Rep. 164/1, Bd. XIX; Rep. 164 Verz. II. Foto in Privatbesitz.

⁴⁸ Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef.

⁴⁹ Siehe Vertrag vom 10. Juni 1905 im Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau einer kath. Kirche St. Josef in Weiden Nr. 5716a.

⁵⁰ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 7528 und Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau ... Nr. 5716a.

⁵¹ Siehe Akten im Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef; Vertragsabschrift im Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 27067 und Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau ... Nr. 5716a, Vertragsabschrift und Schreiben des Ordinariats im Akt Nr. 29300.

Da sich Franz Hofstötter inzwischen stark bei der Ausgestaltung der Kirche St. Maximilian in München (s.u.) engagiert hatte, nahm er zur Fertigstellung der Weidener Kirche den einheimischen Maler Wilhelm Vierling als Hilfe hinzu. Darum konnte Hofstötter die Kartons für die Bemalung des Mittelschiffes erst im November 1908 endgültig fertigstellen. Die Hauptarbeit bei der Ausführung leistete Wilhelm Vierling.⁵²

Hofstötter sah seine Weidener Arbeiten in späterer Zeit mit dem Jahr 1910 als beendet an, wie man einem Schreiben vom 25. März 1926 an das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten entnehmen kann. Er wollte eine Abschrift eines Gutachtens, das Rudolf von Seitz 1910 angefertigt hatte, und das die *"1905-1910 im Auftrag des Staates"* ausgeführte *"gesamte künstlerische Innendekoration der kath. Pfarrkirche in Weiden Ob.pfalz"* betraf.⁵³

Ab 1911 erhielt dann nur mehr Wilhelm Vierling Zahlungen für Ausmalen (Fertigstellung der Malereien im Mittelschiff; 1911), Vergolden (von geschnitzten Bilderrahmen von Tafelgemälden u.a. in den Seitenschiffen; 1911) und Mosaikarbeiten (um Reliefs, an Halbsäulen und in der Taufkapelle; 1912).⁵⁴

Wie aus Briefen, die Hofstötter mit den Pfarrern von Au/Hallertau und Weiden wechselte, hervorgeht, hatte er inzwischen sein Atelier in die Wilhelmstraße 27 in München-Schwabing (zwischen Akademie und Englischem Garten) verlegt.

Im Sommer 1913 beteiligte sich Hofstötter im Rahmen der Künstler, die der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst⁵⁵ angehörten, an der großen Kunstausstellung in Paderborn mit Entwürfen zu den Kirchengemälden in Weiden und Landau/Pfalz. Der Beitrag Hofstötters wurde im 9. Jahrgang der Zeitschrift "Christliche Kunst" zwar kurz, aber durchaus positiv besprochen.⁵⁶

Im folgenden Jahr übernahm der Kunstverein Münster die Exponate der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst der Paderborner Ausstellung (u.a. mit den Entwürfen Hofstötters) für eine Ausstellung im Oktober 1914 in Münster.⁵⁷

Die Gesamtausstattung der Kirche war aber auch 1914 noch nicht ganz vollendet. Nach verschiedenen Mahnungen und Erinnerungen Stadtpfarrer Söllners wegen der noch fehlenden David-Goliath-Gruppe schrieb Hofstötter am 7. Januar 1914 in einem längeren Entschuldigungsbrief: *"Es ist wahr, es ist unverantwortlich von mir, die bestellte Davidfigur so lange liegen zu lassen. Sie sind im vollen Recht darüber aufgebracht zu sein.*

Jedoch vergessen habe ich den David nicht - auch bin ich der letzte, Sie um die Vorschüsse betrügen zu wollen. Seit langer Zeit steht die Figur mit noch zwei anderen Steinen halbfertig in meinem Hof. Schuld an der Verzögerung sind meine finanziellen Verhältnisse die teilweise sehr schlecht waren. Stets habe ich einen Berg von Aufträgen und in den meisten Fällen darf ich froh sein die Kosten

⁵² Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 27680.

⁵³ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. VII 14312 A IV.

⁵⁴ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 11545; siehe Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

⁵⁵ Hofstötters Name erscheint erstmals am 1. März 1904 in den gedruckten Mitgliederverzeichnissen der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst. Möglicherweise war er aber bereits vorher Mitglied. Genaueres kann (vorerst ?) leider nicht darüber ausgesagt werden, da ein Großteil der Archivbestände der Zeit vor 1945 im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden ist und der verbleibende Rest noch nicht aufgearbeitet werden konnte (Freundliche Mitteilung von Frau Gabriele Koller, Mitarbeiterin der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst eV, vom 06.12.1989).

⁵⁶ Siehe Christl. Kunst, 9. Jg. 1912/13, S. 336.

⁵⁷ Siehe Christl. Kunst, 10. Jg. 1913/14, Beil. S. 8.

gedeckt zu haben. Meine Auftraggeber können ihre Ansprüche nicht hoch genug stellen und sie sind ganz erstaunt wenn noch dafür Geld gefordert wird. Meine Geduld ist ohnehin ohne Grenzen - aber ich ... wäre bald froh von keiner Kirche mehr was zu sehen und zu hören. Obendrein im Kampf mit den Behörden, was sind da alle äußeren Erfolge, alle Zeitungsrecensionen und sind sie noch so schmeichelhaft - es ist alles blauer Dunst. Hätte ich das nötige Kleingeld um halbwegs mit Anstand leben zu können - soll malen wer mag.

Doch habe ich zur [Zeit] eine Reihe von Steinfiguren in Auftrag und schaffe mir den Motor zur Steinbearbeitung - soll ihn schon seit 4 Wochen haben und dann erhalten Sie auch Ihre fertige Figur, die ich jedoch zuerst ausstellen will.

Um Ostern etwa wird Weiden fotografiert und als Sonderheft in der christlichen Kunst erscheinen, was bereits seit einiger Zeit festgelegt ist.

Verschiedene interessierte Persönlichkeiten waren in Weiden und sahen sich mein Werk an und es [herrschte] durchwegs nur eine Stimme der Anerkennung, besonders mehrere Kunsthistoriker interessierten sich sehr dafür, auch eine ganze Reihe von Geistlichen. Vorwärts komme ich doch und wenn es noch so schlecht geht.

Entschuldigen Sie die Verzögerung, schließlich ist Ihre Kirche längst fertig, war schnell fertig und war sehr billig, daß die kleine Verzögerung der einzigen Figur gar nicht ins Gewicht fällt."⁵⁸

In diesem Brief wird außerordentlich deutlich, daß Hofstötter mit seiner Situation sehr unzufrieden war und nur auf eine Gelegenheit wartete, sich finanziell einigermaßen gesichert aus einem Leben als für die Öffentlichkeit künstlerisch tätiger Mensch zurückzuziehen. Dies geschah dann vier Jahre später in den Wirren des verlorenen Weltkrieges, der kurzen Zeit der Räterepublik in Bayern Ende 1918 und der folgenden Jahre.

2.12. Arbeiten in der Kirche St. Maximilian in München

Im April 1895 erfolgte der Baubeginn von St. Maximilian nach den Plänen von Heinrich Freiherr von Schmidt. Bauleiter war der Architekt Hans Schurr. Bis 1898/99 war der Rohbau bis auf die Türme fertig. Nach einer durch Geldmangel verursachten Bauverzögerung gelang es nach einer Kreditaufnahme, die Kirche 1901 fertigzustellen (**Abb. 110**).

Die Ausgestaltung des Innern kam nur sehr langsam voran, da wieder die Geldmittel fehlten. Die Innenausstattung stand unter dem Gesamtmotto der Verherrlichung Gottes, wie es im "Großen Tedeum" ausgedrückt ist.⁵⁹

Als erstes wurden bis 1902 der Hochaltar (Tabernakel aus Goldbronze von Ziseleur Leyerer, Figuren der Heiligen und Glaubensboten von Balthasar Schmitt, München, und Georg Wrba, Dresden, Kreuz von Alois Miller, München) und der Ludwigsaltar (Bildhauer Alois Miller, München) errichtet.

In den nächsten Jahren folgten der Maria-Otto-Altar (1903, Alois Miller), der Herz-Jesu-Altar (1904, Georg Wrba) und anderes.

⁵⁸ Siehe Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

Das von Hofstötter erwähnte Sonderheft der "Christlichen Kunst" ist nicht erschienen.

⁵⁹ Joseph Wais, Die neuen Glasgemälde ..., in: Christl. Kunst 8, 1911/12 mit Abb.

Ab etwa 1904 begann auch die Mitarbeit Franz Hofstötters an der Ausgestaltung von St. Maximilian, die er erst 1916 beendete.

Franz Hofstötters erste Beiträge zur Ausstattung waren Entwürfe für Glasfenster. Insgesamt entwarf er 23 farbige Glasfenster (17 Heiligen- und Apostelgestalten, sechs Schöpfungstage), die leider alle im zweiten Weltkrieg zerstört wurden. Die Glasfenster standen unter dem Motto "*Der Ewige hat sich selbst verherrlicht durch die Werke, die er durch und mit dem Sohne und dem hl. Geist gewirkt hat*".⁶⁰

In den Jahren 1905 und 1906 arbeitete Hofstötter wahrscheinlich wenig für die Kirche St. Maximilian in München, denn nach der Fertigstellung der beiden Hauptaltarbilder von Au/Hallertau, des Wandbildes am Mädchenschulhaus und der Nachbesserung der Decken- und Wandgemälde in der Kirche (bis Mai 1905) begann die Um- und Neugestaltung der gesamten Kirche St. Josef in Weiden, die sich bis in die Zeit nach dem Jahr 1912 hinzog (Vertragsabschluß im Juni 1905; s.o.).

1906 lieferte Hofstötter nur Entwürfe für die Kanzel und für Kreuzwegstationen, die von der "*Kommission für Künstlerische Gutachten bei der K. Akademie der bild. Künste*" beurteilt wurden.

Noch 1907 arbeitete Hofstötter hauptsächlich in der Kirche St. Josef in Weiden. Im Juni 1907 wurde ein Auftrag für drei Beichtstühle für St. Maximilian nach dem Entwurf von Franz Hofstötter (Eichenholz mit Perlmuttertarsien), der vom Architekten Freiherr von Schmidt vorher genehmigt worden war, erteilt.⁶¹

Im gleichen Jahr fertigte Hofstötter auch einen "*Generalplan für die künftige Ausschmückung der Seitenschiffe mit Kreuzwegstationen, Beichtstühlen, Halbreleieffiguren als Balkenträger u. Belegung der Kirchenwände mit Glasmosaik; dann eine farbige Skizze einer Kreuzwegstation mit darunter befindlichem Beichtstuhl; endlich Grundriß u. 2 farbige Skizzen ... für die neue Kanzel*".⁶²

Hofstötter bekam im Dezember 1907 endgültig den Auftrag für vierzehn Kreuzwegstationen für St. Maximilian (zu je 1000 Mark), von denen er jeweils drei Bilder pro Jahr liefern sollte. Die Entwürfe wurden ebenfalls von der Kommission für künstlerische Gutachten an der Kgl. Akademie (Vorsitzender Prof. Rudolf von Seitz) beurteilt. Nach langen Querelen konnte der gesamte Kreuzweg schließlich 1915 geweiht werden.⁶³

Nach längeren Verzögerungen, die durch Änderungswünsche und Arbeiten für andere Auftraggeber (vor allem die Kirchenverwaltung Weiden) verursacht worden waren, konnte Hofstötter im Juni 1909 die Kanzel fertigstellen.

1910 war die Marmorverkleidung der Außenwand im westlichen Seitenschiff, von der von Karl Johann Becker-Gundahl gestalteten Marienkapelle (rechter Seitenaltar) ausgehend, bereits bis zur Scheitelhöhe der vorgesehenen Kreuzwegstationen gediehen. Auch die Vorbereitungen für den sich anschließend bis zur Decke erstreckenden Mosaikbelag waren beendet. Leider fehlten die Kreuzwegstationen, mit deren Lieferung Hofstötter im Rückstand war.

60 Vgl. Joseph Wais, Die neuen Glasgemälde ..., in: Christl. Kunst 8, 1911/12 mit Abb.

61 Note 1259 vom 8. Juni 1907 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

62 Siehe Note 5457 vom 5. Dezember 1907 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

63 Siehe dazu den Abschnitt zur Entstehung der Kreuzwegstationen für St. Maximilian in München.

Wegen Nichteinhaltung der vertraglichen Verpflichtungen auf Lieferung von drei Kreuzwegstationen pro Jahr wurden Schritte zur Auflösung des Vertrags eingeleitet.

Anfang 1911 kamen zusätzlich zu den noch nicht beendeten Arbeiten in Weiden und München Entwürfe für die Marienkirche in Landau/Pfalz und ab 1912 Ausführung von Entwürfen im damaligen Königshütte/Oberschlesien) hinzu, so daß Hofstötter im Laufe der nächsten Jahre immer mehr mit seinen Arbeiten für München in Rückstand geriet (s.u.).

1913 scheint Hofstötter hauptsächlich mit Arbeiten für die Kirche St. Josef in Königshütte (heute Chorzów in Polen) beschäftigt gewesen zu sein. Jedenfalls geschah für München, Landau/Pfalz oder für die immer noch nicht vollständig fertige Kirche in Weiden kaum etwas.

Um zukünftige Beanstandungen möglichst reibungslos beseitigen zu können, mußte Hofstötter (zusammen mit dem Architekten Schmidt) eine Verpflichtung unterzeichnen, in der er zusicherte, rechtzeitig Kartons seiner Bilder zu liefern und bei weiteren Arbeiten die Kritikpunkte von Regierung und Ordinariat zu beachten.⁶⁴

Trotz der starken negativen Kritik vor allem von kirchlicher Seite fand die Kunst Hofstötters an anderer Stelle hohe Anerkennung. Gerade für die Arbeiten in der Kirche St. Maximilian zeichnete ihn die Jury der "Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst", die einmal jährlich Preise an herausragende Künstler für Arbeiten mit christlicher Themenstellung verlieh, in den Sparten Plastik (Kanzel) und Malerei (Kreuzwegstationen, insgesamt acht waren ausgeführt) aus. Abbildungen (XII. und XIII. Kreuzwegstationen - "Jesus stirbt am Kreuz" und "Jesus wird vom Kreuz abgenommen", Kanzel) mit kurzen Besprechungen wurden in der Jahresmappe 1913 abgedruckt.

In der Laudatio wird er mit den vielseitigen Künstlern der Renaissance verglichen, denn *"er ist Maler, Bildhauer, Kunstglaser zu gleicher Zeit, all dies mit vollstem Verständnis, mit hervorragender Beherrschung der betreffenden Technik, mit hoher Meisterschaft. Kein Wunder, daß, wenn solchem Meister eine ganze Kirche zur vollen Ausstattung überantwortet wird, in allem und jedem eine künstlerische Einheit des Gedankengangs und der Durchführung uns packt, die sonst weithin nicht angetroffen wird und allein schon der ganzen Ausgestaltung ein überragendes Gepräge aufdrückt."*⁶⁵

Schon seit etwa 1904 (wahrscheinlicher aber schon früher) war Hofstötter Künstler-Mitglied der "Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst in München" und beteiligte sich sporadisch an Sammelausstellungen der Gesellschaft. Die Gesellschaft verstand sich als Förderer der ihr angehörenden Künstler (Vermittlung von Aufträgen, Auskünfte, Ankäufe von Kunstwerken u.a.). Sie sah ihre Aufgabe darin, neben der Weiterbildung (Kurse über Geist und Ziele christlicher Kunst, Glaubenslehre, Ikonographie, Liturgik, Symbolik u.a.) und Öffentlichkeitsarbeit (Vorträge, Veröffentlichungen u.a.) ihre Künstler vor allem durch Ausstellungen (ab 1900 ständig in ihren Räumen) bekannt zu machen. Das Schwergewicht der Tätigkeit der Gesellschaft lag dabei auf den Aktivitäten der gewählten Jury, die laut Satzung aus acht Mitgliedern (zwei Architekten, zwei Bildhauer, zwei Maler, zwei Geistliche) bestehen mußte. Die sechs Künstler für die Jury wurden von den Mitgliedern ausgewählt, die Geistlichen bestimmte die Vorstandschaft. Die Juroren hatten Entscheidungen in Wettbewerben zu treffen und die Beiträge für die jeweils nächste Jahresmappe der Gesellschaft auszuwählen.

64 Note 443 vom 20. Januar 1913 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

65 Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, Jahresmappe 1913, München 1913, S. 19.

Vor allem durch das Projekt St. Maximilian in München, die Beteiligung an größeren Ausstellungen und die daraus folgenden Artikel in der Monats-Zeitschrift "Die Christliche Kunst", der Jahresmappe der Gesellschaft u.a. wurde Franz Hofstötter in Kreisen, die sich mit christlich motivierter Kunst und deren Umfeld beschäftigten, ab dieser Zeit recht bekannt (siehe dazu auch seinen Brief an den Weidener Pfarrer vom Januar 1914). Für das Jahr 1914 wurde er als Vertreter der Maler neben Professor Martin von Feuerstein (später vertreten von Professor Kaspar Schleibner), den Architekten Franz Baumann und Professor Fritz Fuchsenberger sowie den Bildhauern Hans Hemmesdorfer und Carl Ludwig Sand in die Jury der "Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst" berufen. Er hatte außerdem (mit anderer Zusammensetzung der Juroren, u.a. mit Konservator Dr. Felix Mader) in Wettbewerben über die Ausmalung der Krankenanstaltskapelle in München-Nymphenburg, über Kriegs-Gedenkzeichen und Kriegserinnerungen, über Monstranz-Entwürfe für die Kirche der Vereinigten Hospitien zu Trier u.a. mit zu entscheiden.

Die Anforderungen, auch die seiner Auftraggeber und damit der Druck, der auf ihm lastete, wurden durch seine vermehrten Verpflichtungen immer härter.

Größere geschlossene Aufträge für München scheint aber Hofstötter in den nächsten Jahren nicht mehr ausgeführt zu haben. Nur noch kleinere Änderungswünsche an bereits ausgeführten Bildern oder an früher abgelieferten Entwürfen sowie Folgeaufträge wurden vom Ordinariat oder der Kirchengemeinde geäußert.

1915 beendete Hofstötter schließlich die Arbeit für St. Maximilian mit den plastischen Figuren von David und der Hl. Cäcilia, die an der Orgelempore angebracht wurden.

Infolge des sich länger als geplant hinziehenden, 1914 begonnenen Krieges und der damit zusammenhängenden schlechten Versorgungslage wurden die noch ausstehenden Arbeiten am Mittelschiff und der Hauptapsis der Kirche ausgesetzt. Nach längerer Diskussion wurde erst in den Jahren ab 1917, zusammen mit einer beabsichtigten Umwidmung der Kirche, in der Zeitschrift für Christliche Kunst ein Wettbewerb zur weiteren Ausgestaltung der Kirche St. Maximilian ausgeschrieben. *"Im gegebenen Falle einigte man sich darauf, für die Ausschmückung der Kirche, nachdem man offenbar mit dem Gedanken gebrochen, die weitere Ausschmückung, die vielfach heftige Anfeindung erfahren, dem bisherigen Künstler zu belassen, einen Ideenwettbewerb auszuschreiben..."*. Hofstötter beteiligte sich darum nicht mehr, obwohl in der Zeitschrift darauf hingewiesen wurde, auf die Ausstattung Hofstötters in den Seitenschiffen Rücksicht zu nehmen und sie in die folgende Gestaltung miteinzubeziehen. *"Mit dem ersten Preis wurde Theodor Baierl-München ausgezeichnet ... Eine ... Frage wäre, ob die schon vorhandene Inneneinrichtung - abgesehen vom Hochaltar, der geschickt in die Apsidenkomposition einbezogen ist - mit dem Neuen zusammengeht, und hier dürfte man doch bedenklicher sein. Denn die bunte Farbigkeit des schon Bestehenden wird sich kaum mit dieser strenggefügten Anordnung [des Baierl'schen Entwurfs] vertragen."*⁶⁶

Bis zur Fertigstellung der gesamten Innenausstattung sollte es noch bis 1941 dauern. Beteiligte Künstler waren u.a. Karl Becker-Gundahl (Mosaiken der westlichen Apsis; erhalten), Theodor Baierl (Hauptapsisausmalung mit Pietà umgeben von sieben Schwertern), Benno Raudecker

⁶⁶ Dr. Georg Lill, Die künstlerische Ausschmückung der St. Maximilianskirche in München, in Bayer. Kurier, 61. Jg. Nr. 327 vom 23.11.1917.

Ausführliche Darstellung des Ergebnisses des Wettbewerbs siehe Christl. Kunst 14, 1918, S. 233 ff; zu den beteiligten Künstlern siehe Christl. Kunst 5, 1908/09, S. 193 ff; Christl. Kunst 9, 1912/13, S. 170; Christl. Kunst 16, 1919/20, Beil. S. 19; Christl. Kunst 18, 1921/22, S. 13, Beil. S. 60 f; Schnell & Steiner Führer Nr. 284 (1938/1976); Festschrift 75 Jahre St. Maximilian; u.a.

(Mosaiken der Ludwigskapelle), Josef Bergmann (St. Christophorus, Monumentalfresko der Hochschiffswand u.a.; z.T. erhalten).

Von der gesamten Arbeit Hofstötters in München ist wegen Kriegszerstörungen (Bombenangriffe 1943/44) kaum mehr etwas vorhanden. Die Gestaltung der Eingangshalle vor dem rechten (westlichen) Querhaus mit Stuckreliefs und Glas-Mosaiken überlebte die Zerstörungen, ebenso der untere Teil des Opferstocks (oberer Bildabschluß zerstört). Die Kreuzwegstationen und deren Umrahmungen wurden vollständig vernichtet, erhalten blieb nur eine Skizze zur XII. Station mit der Kreuzigung Christi (82 cm x 70 cm, Öl/Holz), die sich heute im Pfarramt St. Maximilian befindet.

Nach dem Krieg hatte Hofstötter angeboten, die Glasfenster und den Kreuzweg nach den damals noch erhaltenen Entwürfen wieder anzufertigen.⁶⁷ Wegen noch fehlender anderer Arbeiten mußte dies leider abgelehnt werden. Inzwischen sind die Farbwürfe zu Glasfenstern und Kreuzweg nicht mehr aufzufinden!

2.13. Kirche St. Josef in Königshütte/Oberschlesien (Parafja sw. Józefa, Chorzów II, Polen)⁶⁸

Die wachsende Bevölkerungszahl der eisenverarbeitenden Industriestadt Königshütte in Oberschlesien (heute Chorzów in Polen) machten den Bau einer Kirche in einer neuen Stadterweiterung notwendig. Nach den Plänen des Architekten Professor Josef Schmitz aus Nürnberg entstand bis 1906 der Kirchenbau (**Abb. 133**).

Der Regensburger Bildhauer Georg Schneider fertigte 1908 den Hauptaltar und die Figuren sowie die Ornamentik in der Vorhalle an. Die vollständige Ausgestaltung der Kirche geschah in den folgenden Jahren, so daß 1913 die Kirche endgültig geweiht werden konnte.

Aus einer Lücke in Hofstötters Lebenslauf, die vom Februar 1913 bis Januar 1914 reicht, kann angenommen werden, daß Hofstötter in dieser Zeit in Königshütte arbeitete. Dies bestätigt die leider nur spärliche Literatur.⁶⁹

Während seiner Zeit in Königshütte gestaltete Hofstötter unter anderem Reliefs der Apostel, umgeben von Glasmosaiken in flachen Schilden. Der vollständige Umfang seiner Arbeiten ist heute nicht mehr genau zu erschließen, da im Innern der Kirche inzwischen einige Veränderungen vorgenommen worden sind. Vermutlich waren ebenfalls von ihm die Entwürfe für zwei Kanzeln, drei Beichtstühle (mit offenen bzw. geschlossenen Nischen) und den einfach gehaltenen Sockel für eine plastische St.-Barbara-Gruppe.⁷⁰ Die restlichen Kunstwerke einschließlich der Glasfenster stammen von anderen Künstlern.

⁶⁷ Siehe Festschrift zum 75jährigen Kirchweihjubiläum St. Maximilian, München 1976, S. 46f.

⁶⁸ Da inzwischen Königshütte/Chorzów auf dem Gebiet des heutigen Staates Polen liegt, war es äußerst schwierig, Informationen über die Ausstattung der Kirche zu erlangen. Akten u.ä. sind nicht mehr aufzutreiben. Eine Fahrt nach Chorzów brachte kaum Ergebnisse.

⁶⁹ Adam Pobog-Rutkowski, S. 56ff.

⁷⁰ Die zwei Kanzeln (je eine am nordöstlichen und nordwestlichen Vierungspfeiler) wurden leider vor einiger Zeit (ca. 1960-er Jahre) entfernt und zerstört. Nach der Schilderung des Mesners bestanden sie aus einfach gehaltenen

2.14. Entwürfe für die Marienkirche in Landau/Pfalz

Ab 1911 arbeitete Hofstötter gleichzeitig an vier Kirchengestaltungen. Es waren dies die noch nicht abgeschlossenen Projekte in Weiden und München sowie die Entwürfe für Königshütte/ Oberschlesien und die Kirche Mariae Himmelfahrt in Landau/Pfalz, das damals noch zu Bayern gehörte.

Die kath. Pfarrkirche wurde in den Jahren 1907 bis 1911 nach den Entwürfen des Architekten Joseph Cades aus Stuttgart erbaut (**Abb 135**).

Die ersten Entwürfe Hofstötters für die Marienkirche in Landau/Pfalz, die zwei Projekte für einen Hochaltar (mit und ohne Baldachin) und die Bemalung von Chorwänden und Seitenschiffen betrafen, wurden im März 1911 beim zuständigen Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulanangelegenheiten mit der Bitte um einen Zuschuß aus dem "Fonds zur Pflege und Förderung der Kunst durch den Staat" eingereicht.

Am 18. April 1911 bewilligte das Staatsministerium einen Zuschuß von 8000 Mark zur Ausführung des Projektes des Hochaltars ohne Baldachin mit bekrönender Kreuzigungsgruppe und zwei Figuren aus Marmor zu beiden Seiten des Altars.

Im Laufe des Jahres 1911 änderte die Gutachterkommission nach Besichtigung der Marienkirche in Landau/Pfalz ihr früheres Gutachten (Bericht vom 16. Dezember 1911). Das Staatsministerium des Innern genehmigte deshalb am 29. Januar 1912 das umfangreichere Hochaltarprojekt mit Baldachin.

Nach der Zustimmung des Fabrikrates Landau/Pfalz unterzeichnete Franz Hofstötter am 12. April 1912 den Vertrag. Bereits im Oktober 1912 hatte er die Modelle für die Kreuzigungsgruppe und vier Engel fertiggestellt und zur Beurteilung vorgelegt. Gemäß dem Vertrag bekam er dafür die zweite Rate von 3000 Mark ausbezahlt.

In dieser Zeit entstanden auch mehrere Glasfensterentwürfe, die von der Glasmalereianstalt Gustav van Treeck in München ausgeführt wurden. Leider sind diese gegen Ende des 2. Weltkrieges zerstört worden. Nur einige Farbskizzen und Schwarz-Weiß-Abbildungen haben sich im Archiv van Treeck erhalten.

Für die nächsten Jahre waren dies die letzten Arbeiten, die Hofstötter für Landau/Pfalz fertigstellte. 1913 war er vor allem in Königshütte/Oberschlesien beschäftigt. In diesem Jahr beteiligte er sich auch mit den Entwürfen zum Altar und für die Chor- und Seitenschiffausmalungen in Landau/Pfalz und Weiden an der großen Kunstausstellung in Paderborn.⁷¹ Im Oktober 1914 wurden die Beiträge der Künstler, die der Gesellschaft für christliche Kunst angehörten, auch für die Ausstellung des Kunstvereins in Münster übernommen.

Kanzelkörben mit pflanzlichen und figürlichen Ornamenten. Möglicherweise stammten sie von Georg Schneider, Regensburg.

71 Besprechung der Ausstellung durch O. Doering in Christl. Kunst 9. Jg. 1912/13: "... *Kräftige Wirkung tun auch F. Hofstötters reichlich mit figuralen Elementen belebte Entwürfe für Kirchengestaltungen zu Landau und Weiden.*" (S. 336).

1914 war Hofstötter hauptsächlich als Jury-Mitglied der "Gesellschaft für Christliche Kunst in München" beschäftigt; daneben führte er für die Kirche St. Maximilian in München Änderungen an Bildern des Kreuzweges und an Entwürfen für Glasfenster aus, die sich teilweise bis 1915 hinzogen.

Da Hofstötter auch an der Gestaltung der Figuren für Landau/Pfalz (und an der David-Goliath-Gruppe für Weiden) arbeiten wollte, versuchte er im Winter 1914, Geräte und Werkzeuge zur Steinbearbeitung zu bekommen. Dem Brief an Pfarrer Söllner von Weiden ist aber zu entnehmen, daß sich dies verzögerte. Die Arbeiten für Landau/Pfalz mußten auch wegen der Änderungsarbeiten für St. Maximilian in München verschoben werden.

2.15. Erster Weltkrieg und Nachkriegszeit

Kaiser Wilhelm rief nach der Ermordung des österreichischen Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand am 28. Juni 1914 in Sarajewo die Mobilmachung am 1. August aus. Die Kriegserklärungen an Rußland (01.08.), Frankreich (03.08.) und andere folgten unmittelbar. Nach anfänglicher Zuversicht auf einen kurzen Feldzug verschlimmerte sich die Lage für Deutschland immer mehr, der Krieg dauerte an. Dadurch wurden die Lebensbedingungen und die Versorgungslage im deutschen Reich immer schlechter. Um die schweren Verluste an der Front auszugleichen, wurden schließlich die älteren Männer zu den Soldaten eingezogen.

Auch Franz Hofstötter wurde davon betroffen. Er kam zum Landsturm-Infanterie-Ersatz-Bataillon I (B 16 1. Kompanie) des Bayerischen Armee-Korps, das in München stationiert war.⁷²

Am 17. April 1918 stellte das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten beim Kriegsministerium den Antrag auf Urlaub vom Kriegsdienst. *"Der Maler und Bildhauer Franz Hofstoetter in München, ein sehr begabter Künstler, der bei der Innenausstattung der Kirchen in Weiden, von St. Maximilian in München u.a. den Beweis großer künstlerischer Befähigung geliefert hat, war bis zu seiner Einberufung als Landsturmmann ... mit den Arbeiten für den neuen Hochaltar in der katholischen Kirche zu Landau i/Pf. beschäftigt. Die Arbeiten wurden ihm mit Allerhöchster Genehmigung als Staatsauftrag übertragen. Es wäre nun in hohem Maße erwünscht, wenn Hofstoetter die begonnene und ziemlich weit vorgeschrittene Arbeit wieder aufnehmen und vollenden könnte, da zu befürchten ist, daß er bei allzu langer Abwesenheit den Vorarbeiten sich künstlerisch entfremdet. Auch wird von den Kirchenbesuchern die Beendigung der Altararbeiten dringend gewünscht. Hofstaetter glaubt bei Gewährung eines Urlaubs von sechs Monaten den Auftrag zu Ende führen zu können.*

*Das K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten würde es mit Dank erkennen, wenn dem Maler und Bildhauer Hofstoetter, der schon im 47. Lebensjahre steht, ein genügend langer Urlaub bewilligt würde!"*⁷³

⁷² Siehe Akt Nr. 14580 im Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701.

⁷³ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 10317.

Der Urlaub wurde nicht zuletzt wegen des Drängens der Kirchengemeinde in Landau/Pfalz genehmigt; Hofstötter konnte den vernichtenden Schlachten an der Westfront in Frankreich entkommen und nahm spätestens im Juni 1918 die Arbeiten für die Marienkirche in Landau/Pfalz wieder auf.⁷⁴

Eine weitere Zurückstellung vom Kriegsdienst erfolgte am 3. August 1918. Das Stellvertretende Generalkommando des Bayerischen Armeeekorps verlängerte die bis zum 1. September 1918 geltende Beurlaubung Hofstötters bis zum 1. Dezember 1918 wegen "*Mangels geeigneter Arbeitskräfte und wegen der Schwierigkeit in der Beschaffung der notwendigen Roh- und Hilfsstoffe*". außerdem scheint der Hinweis, "*daß es sich bei den Arbeiten um einen mit Allerhöchster Genehmigung erteilten Staatsauftrag handelt*"⁷⁵ in Richtung eines positiven Bescheids gewirkt zu haben.

Mit Schreiben vom 22. Oktober 1918, kurz vor der Revolution am 7. November 1918 in München, stellte die Regierung einen weiteren Antrag auf Zurückstellung, der ähnlich wie der vorige begründet wurde. Besonders betont wurde, daß "*die künstlerischen Arbeiten Hofstoetter's aus Gründen des öffentlichen Interesses keine Unterbrechung erleiden sollten*".⁷⁶

Am 7. November 1918 proklamierte Kurt Eisner in München die Gründung der Bayerischen Republik und ernannte sich mit Zustimmung seiner Anhänger zum provisorischen Ministerpräsidenten. Nach dem Rücktritt Wilhelms II. und der Ausrufung der Republik durch Philipp Scheidemann mit Friedrich Ebert als neuen Reichskanzler am 9. November 1918 in Berlin wurde am 11. November der Waffenstillstand unterzeichnet. Die innenpolitische Lage verschärfte sich auf Grund der unterschiedlichen politischen Gruppen immer mehr.

Von der Unsicherheit der Situation und der wechselnden Regierungen in Deutschland sowie der antikirchlich eingestellten Räteregierung in Bayern verleitet, schätzte Hofstötter die Lage falsch ein. Er fürchtete das Gelingen der Revolution und glaubte darum, daß er in Zukunft wegen der kirchenfeindlichen Haltung der hauptsächlich kommunistischen oder sozialistischen Regierung wohl keine lukrative Aufträge für Kirchengeschmück mehr bekommen würde.⁷⁷ Sein Dienst in der Armee, zu der er noch mit 47 Jahren eingezogen und als Idealist (und Pazifist) zu Handlungen gezwungen worden war, die er im zivilen Leben nie ausgeführt hätte, zusammen mit der Überdrüssigkeit, die er mit seinem Beruf auf Grund der entstandenen Schwierigkeiten (hohe Anforderung, aber schlechte Zahlungsbereitschaft der Auftraggeber; langsames Arbeitstempo, verschiedene "*Sonderlichkeiten*" bei ihm selbst, u.a.)⁷⁸ hatte, brachten Hofstötter zu einer Entscheidung, die sein und das Leben seiner Frau Elise (geb. 1878) und seines Sohnes (geb. etwa 1904) einschneidend verändern sollte.

Er setzte sich u.a. mit Hilfe des bereits für die Entwürfe zu den Arbeiten und die ausgeführten Glasfenster für Landau/Pfalz erhaltenen Vorschüsse in das Voralpenland ab und beendete damit seine Karriere als Künstler.

⁷⁴ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 14580.

⁷⁵ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 20748.

⁷⁶ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 29703.

⁷⁷ Vgl. Rosenberg, Die Welt im Feuer, S. 72 und 117.

Daß Hofstötter mit seiner Auffassung nicht allein stand, zeigen die Äußerungen eines (anonymen) Bildhauers, die dieser bei seiner Beitrittserklärung zur "Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" 1918/19 abgab: "*Nun kommt die Revolution und in ihrem Gefolge droht die Trennung von Kirche und Staat. Die Folge dieser Lage blieb nicht aus. Große Bestellungen, die geplant waren, werden zurückgehalten, man will erst abwarten.*" (abgedruckt bei S. Staudhammer, Aussichten der Kunst, in: Christl. Kunst 15. Jg. 1918/19, S. 152.

⁷⁸ Vgl. Brief Hofstötters vom 7. Januar 1914 und Brief Pfarrer Wolfgrubers vom 16. Oktober 1920 im Pfarrarchiv Weiden, Regal V; (s.o.).

Bereits am 3. Januar 1919 erging ein Antrag des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an die Polizeidirektion München auf Feststellung des Aufenthaltsortes von Franz Hofstötter.

"Der Kunstmaler und Bildhauer Franz Hofstötter, früher in München, Wilhelmstraße 28, war im Jahre 1912 mit der Herstellung eines Hochaltars für die Marienkirche in Landau beauftragt worden. Hofstötter hat auf diese Arbeit aus den staatlichen Mitteln 'zur Förderung und Pflege der Kunst' größere Teilzahlungen erhalten, hat aber die Arbeit nicht zu Ende geführt und scheint sich seinen Verpflichtungen entziehen zu wollen. Er ist z.Zt. unbekanntem Aufenthaltes; dem Vernehmen nach soll er sich an einem oberbayerischen See (Wörthsee ?) aufhalten.

*Hofstötters Aufenthalt wolle mit tunlichster Beschleunigung ermittelt werden."*⁷⁹

Hofstötter beteiligte sich 1919 noch an der Münchener Kunstausstellung im Glaspalast (1. August bis Oktober) mit zwei Gemälden und einer Plastik, die er vor seinem Verschwinden schon eingereicht hatte. Da er keiner der ausstellenden Künstlervereinigungen ("Künstlergenossenschaft" und "Secession") angehörte, kamen seine Beiträge "Abend", "Der See" (Ölbilder) und "Siegfried" (Gips, getont), nachdem sie eine Bewertungskommission passiert hatten, in die Abteilung "Freie Kunstausstellung" im Saal 60 des Glaspalastes.⁸⁰

Nicht zuletzt wegen der weiteren politischen Entwicklungen verzögerten sich trotz der Angaben des vermutlichen Aufenthaltsortes und der Ausstellungsbeteiligung die Ermittlungen um ein ganzes Jahr. Erst nach der persönlichen Abmeldung Hofstötters am 3. Februar 1920 in München, wo er seinen neuen Wohnsitz angab, - er glaubte wohl, daß für ihn nichts mehr zu befürchten wäre - stellte das Ministerium am 9. Dezember 1920 beim zuständigen Bezirksamt Starnberg den Antrag, Hofstötter zu verhören.

*"Der Kunstmaler und Bildhauer Franz Hofstötter, früher in München Wilhelmstraße 28, war im Jahre 1912 mit der Herstellung eines Hochaltars für die Marienkirche in Landau beauftragt worden. Hofstötter hat auf diese Arbeit aus den staatlichen Mitteln 'zur Förderung und Pflege der Kunst' Teilzahlungen im Betrag von 5500 M erhalten; nach seinen früheren Angaben sind die Modelle und einzelnen Teile seiner Arbeit fertiggestellt; nunmehr aber scheint er sich seinen Verpflichtungen entziehen und die Arbeit nicht zu Ende führen zu wollen. Nach den Feststellungen der Polizeidirektion München ist Hofstötter seit 3. Februar 1920 nach Wörthinsel (Wörthsee), Gemeinde Buch, abgemeldet worden. Er wolle darüber einvernommen werden, ob und wann er die von ihm gemäß Vertrag vom 12. April 1912 übernommenen Arbeiten zu Ende führen will. Dabei wolle ihm bedeutet werden, daß das Staatsministerium für Unterricht und Kultus ihn aus dem erwähnten Vertrag in Anspruch nehmen und zum mindesten die Ablieferung der Modelle und der fertigen Teile seiner Arbeit verlangen wird."*⁸¹

Am 2. November 1920 stellte die katholische Kirchenverwaltung Landau/Pfalz den Antrag, die Ausstattung der Marienkirche in einem Wettbewerb neu auszuschreiben, da "der Maler und Bildhauer Hofstötter seine Berufstätigkeit aufgegeben und München verlassen hat. Damit dürften die Beziehungen zwischen dem Künstler und der Kirchenverwaltung endgiltig abgebrochen sein. Seit 10 Jahren schwebten Verhandlungen wegen Lieferung eines Hochaltars. Sie führten zu keinem praktischen Resultat. Jetzt scheint die Bahn frei zu sein für neue Maßnahmen.

79 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 38276.

80 Katalog-Nr. 2305/06/07 im Katalog der Kunstausstellung im Glaspalast, München 1919.

81 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 51211.

*Der Monumentalbau der Landauer Marienkirche ist seit 10 Jahren vollendet. Der hochragende Bau, seine massigen Türme und hell leuchtenden Quader sind Wahrzeichen für die ganze Südpfalz. Dem eintretenden Beschauer fällt aber auf, daß von der gesamten Innenausstattung noch nicht ein Stück vorhanden ist. Altäre und Orgel, Kommunionbank und Kanzel, Beichtstühle und Kreuzwegstationen, ausreichende Beleuchtung und entsprechende Bildwerke - alles das fehlt noch vollständig."*⁸²

Die Regierung lehnte den Antrag aber ab, da ihr ein Schreiben Hofstötters vom 7. Januar 1921 vorlag, in dem Hofstötter vorerst noch abstritt, seine Berufstätigkeit aufgegeben zu haben. Das Staatsministerium empfahl, *"die seither von Hofstötter auf Grund des Vertrages vom Juni 1912 geleistete Arbeit, wofür er aus staatlichen Mitteln schon Teilzahlungen in Höhe von 5500 M erhalten hat, nicht ohne weiteres ungenützt liegen zu lassen, sondern zu versuchen, sie der Vollendung zuzuführen."*⁸³

Nach einem Gutachten der künstlerischen Sachverständigenkommission vom April 1921 kam am 21. Juli 1921 das Staatsministerium zu der Entscheidung, doch den Vertrag mit Hofstötter aufzulösen. In der sehr kurzen Mitteilung, die Hofstötter daraufhin erhielt, heißt es: *"Da Sie nach Ihrer Angabe nicht in der Lage sind, den Hochaltar für die Marienkirche in Landau fertigzustellen, so erübrigt nichts als den Vertrag vom 12. April 1912, dessen Erfüllung durch die Zeitverhältnisse unmöglich geworden ist, als aufgelöst zu erklären. Das Staatsministerium für Unterricht und Kultus verzichtet unter den obwaltenden Umständen darauf, Sie wegen der Erfüllung des Vertrages in Anspruch zu nehmen."*⁸⁴

Die Innenausstattung der Marienkirche in Landau/Pfalz wurde neu ausgeschrieben, vorerst stellte das Staatsministerium aus dem "Fonds zur Förderung und Pflege der Kunst" einen Zuschuß in Höhe von 50000 Mark *"zur Herstellung eines oder mehrerer Altäre"*⁸⁵ zur Verfügung.

Hofstötter führte bis zu seinem Tod (mit 87 Jahren am 22.12.1958) mit einer Ausnahme - so weit bekannt - keine öffentlichen Aufträge mehr aus. Nach dem 1. Weltkrieg nahm er seinen vierzehnjährigen Sohn aus der Schule und zog sich ganz auf die Insel im Wörthsee in ein halbverfallenes kleines Schloß der Grafen Törring zurück. Seine Entwürfe und Modelle nahm er mit.⁸⁶ Im Laufe der nächsten Jahre renovierte er zusammen mit Familienangehörigen und wenigen Helfern langsam den Bau.

Auf Vermittlung des Sohnes von Hofstötter stieß 1925 zu der kleinen Gemeinschaft noch der jüdische Künstler und spätere Schriftsteller Alfons Rosenberg hinzu, der die Situation und das Verhalten Hofstötters in den nächsten zehn Jahren in einigen Kapiteln seiner Bücher gut beschrieb. Es wird deutlich, daß Hofstötter bestimmend und unzugänglich sein konnte und von der Welt um ihn herum enttäuscht war.⁸⁷ Rosenberg schildert ihn sogar als einen Menschen ohne echten Glauben. *"Er war wohl nie ein wirklich gläubiger Mann gewesen; die Reste des Glaubens entschwanden ihm*

82 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 1031.

83 Siehe Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 1031.

84 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 19382.

85 Siehe Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 19382.

86 Rosenberg, Die Welt im Feuer, S. 81.

87 Siehe Rosenberg, Die Welt im Feuer, S. 72ff, 81ff.

vollends während seines Insellebens. ... Für ihn war christlicher Glaube identisch mit Klerikalismus."⁸⁸

Mit dem Nationalsozialismus, dem Hofstötter anscheinend nicht grundsätzlich ablehnend gegenüberstand und deshalb sogar eine "*Spaltung der kleinen Inselgemeinschaft*"⁸⁹ verursachte, änderte sich auch das Leben auf der Insel. Nach mehreren Durchsuchungen und Verdächtigungen mußte Alfons Rosenberg in die Schweiz fliehen; Hofstötter verließ mit seiner Familie die Insel und ließ sich in Bachern, einem Ort in der Nähe der Wörthinsel am Ufer des Sees, nieder, wo er bis zum Tod seiner Frau am 23. Oktober 1946 lebte.⁹⁰

Hofstötters einziger Sohn mußte mit fast vierzig Jahren als Soldat am 2. Weltkrieg teilnehmen, aus dem er als vermißt gemeldet nicht zurückkehrte.

2.16. Aufbahrungskapelle auf dem Friedhof von Schlagenhofen

Nach dem Tod seiner Frau 1946 lebte Hofstötter anfangs allein, später mit einer Haushaltshilfe weiter in Bachern. Zur Ausschmückung des Grabes seiner Frau auf dem Friedhof von Schlagenhofen, einem kleinen Dorf bei Bachern, und der dortigen Aufbahrungskapelle führte Hofstötter noch einmal ein größeres Werk aus.

Er fertigte einen etwa lebensgroßen ausdrucksstarken Christuskopf mit Dornenkrone, der direkt aus dem Grabstein für seine Frau (und später für ihn) herauszuwachsen scheint.

Im Jahr 1949 malte er für die Aufbahrungskapelle des Schlagenhofener Friedhofs ein Ölbild mit Christus im Grab, umgeben von zwei Frauen. Zwei anbetende Engel waren links und rechts von der Gruppe in eigenen anschließenden Rahmen angebracht.

1954 kam noch ein Ölbild des "Christus triumphans" dazu. Die Grablegung verlegte man an die Seitenwand. Da aber die Gesamtgruppe der Grablegung mit den Engeln für die Seitenwand des Raumes zu lang war, wurden die beiden Engel von der Grablegung abgetrennt und nun dem Christusbild an der Stirnwand zugeordnet.⁹¹

Nach dem Tod Franz Josef Hofstötters mit 87 Jahren am 22.12.1958 wurde der Künstler neben seiner Frau auf dem Friedhof von Schlagenhofen begraben. Sein Nachlaß mit Briefen, Dokumenten, Skizzen und Bildern ging leider bis heute zum größten Teil verloren. Erst in letzter Zeit werden seine Arbeiten in Kirchen, von denen einige nur übertüncht, die anderen gänzlich zerstört worden waren, soweit noch möglich wieder restauriert und gewürdigt.

⁸⁸ Siehe Rosenberg, Die Welt im Feuer, S. 117 und 120; Klerikalismus verstanden Rosenberg und Hofstötter hier als rücksichtsloses Bestreben der (kath.) Kirche, möglichst vollständigen Einfluß auf öffentliches und privates Leben zu nehmen.

⁸⁹ Siehe Rosenberg, Die Welt im Feuer, S. 90.

⁹⁰ Elise Hofstötter, geb. Bichl; 19.12.1878 - 23.10.1946.

⁹¹ Unterhalb des rechten oberen Randes der "Grablegung" findet sich die Signierung und Datierung (in Majuskeln) FRANZ JOSEF HOFSTÖTTER 1949. Die Datierung des "Christus triumphans"-Bildes ist in der dunklen Mantelfläche rechts unten (ebenfalls in Majuskeln) eingeritzt: FRANZ HOFSTÖTTER 1954. Die Seitenflächen der Rahmungen von Engeln und Grablegung zeigen noch die Spuren der Einpassung. Die Rahmungen der Engel waren einfach in Nutzen der Grablegungsrahmen gesteckt und dort befestigt.

3. ÖFFENTLICHE ARBEITEN FRANZ HOFSTÖTTERS

Bei der Besprechung von Einzelwerken müssen einige Einschränkungen in Kauf genommen werden. Manche Arbeiten wie die Gestaltung der Holzabteilung auf der Landesausstellung 1896 in Nürnberg waren nur für die Dauer der Ausstellung konzipiert. Da mit dem Abbau auch das Werk verloren ging, bleibt es hier unberücksichtigt.

Auch die Mitarbeit an den Bildern des Historienmalers Ferdinand Wagner im und am Rathaus Passau wird nicht einbezogen, da es sich einmal nicht um eine selbständige Arbeit Franz Hofstötters handelt und zum anderen die Mitarbeit Hofstötters nicht aus der der anderen beteiligten Künstler herauszulösen ist.

Auf Grund der schlechten Erhaltung bzw. vollständigen Vernichtung muß eine Wertung der Arbeiten im Redoutensaal von Passau und am ehemaligen Mädchenschulhaus (heutiges Kloster) von Au/Hallertau unterbleiben.⁹²

Die folgende Besprechung öffentlicher Arbeiten Franz Hofstötters bezieht sich also nur auf die Kirchengestaltungen in Ludwigsthal bei Zwiesel, in Weichering bei Neuburg/Donau, in Au/Hallertau, in Königshütte/Oberschlesien (heute Chorzów in Polen), in St. Maximilian in München und auf die geplante Ausstattung der Marienkirche in Landau/Pfalz. Dazu kommen noch die späten Arbeiten für die Aufbahrungskapelle in Schlagenhofen bei Bachern am Wörthsee/Oberbayern.

⁹² Eine vollständige Vernichtung hat zwar auch die Arbeiten Hofstötters in St. Maximilian zu München betroffen, aber da Bildmaterial und schriftliche Dokumente ausreichend vorhanden sind, kann hier eine Besprechung und Einordnung vorgenommen werden.

3.1. Arbeiten in Ludwigsthal und Einordnung in die Kunstgeschichte

Es existieren keine schriftlichen Hinweise auf eine bestimmte zeitliche Reihenfolge der Arbeiten Hofstötters in der Kirche Herz Jesu in Ludwigsthal.⁹³ Auf Grund der künstlerischen Entwicklung, die Franz Hofstötter in seiner Zeit dort (1896 bis 1900/01) durchlief, können aber drei Stilstufen, die insbesondere für die Malerei, teilweise auch für Plastik und Relief ebenso wie für die Glasfenster gelten, relativ genau unterschieden werden. Daraus ergibt sich wiederum eine zeitliche Abfolge der Ludwigsthaler Arbeiten.

3.1.1. Rundplastik

Die zu Beginn der Arbeiten in Ludwigsthal (ab 1896) gefertigte Statue des Christus ("Herz Jesu") auf dem Hauptaltar (L 379, **Abb. 4**) hält sich insgesamt gesehen an die von den Akademien damaliger Zeit vertretenen Prinzipien der Kunst. Dem Standort in der Kirche angepaßt, ist der Naturalismus so weit zurückgenommen, daß die Stellvertreterfunktion der Figur und der geistige Anspruch deutlich werden. In Einzelformen wird der Einfluß der Beuroner Kunst mit deren Wesens-Ansprüchen "*Erhabenheit*", "*Objektivität*" und "*Idealität*" sowie den Form-Anforderungen "*Feinheit und Würde der Form*", "*Monumentalität*" und "*Einfachheit*" deutlich.⁹⁴

Die Wirkung der Beuroner Kunst zusammen mit den klassischen (mit Sicherheit auch in der Münchener Glyptothek studierten) Einflüssen setzen den Christus von Hofstötter gegenüber früheren (z.B. Johann Heinrich von Danneckers Christus in der Thurn und Taxis'schen Gruftkapelle am Kreuzgang von St. Emmeram in Regensburg, 1827ff) oder gleichzeitigen anderen, die mehr dem spätgründerzeitlichen Anspruch entgegenkamen, ab.⁹⁵

Neueste Strömungen, wie sie in der gleichzeitigen europäischen Kunst z.B. im Jugendstil oder bei Henri Matisse (1869-1954), bei Auguste Rodin (1840-1917) u.a. deutlich werden, nahm Hofstötter in dieser frühen Zeit noch kaum auf. Eine Ausnahme bildete die Plastik des Jugendstils, von der sich geringe Spuren z.B. in der Faltenbildung des Gewandes bei Christus bemerkbar machen. Deutlich wird, daß Hofstötter auch bei der Rundplastik den dreidimensionalen Raum nicht vollständig erschließen kann. Die Statue besitzt eine starke Einansichtigkeit, die vom Standort in der Apsisrundung noch betont wird. Obwohl die Arme der Statue weit vom Körper abgestreckt werden, bleiben sie in einer Ebene mit dem Körper, so daß dadurch eine Flächigkeit der Ansicht bedingt wird. Von einem neuen, aktiven Verhältnis der Figur oder des Gegenstandes zum Raum, einer Auflösung der geschlossenen Masse in eine offene, an den Umraum gebundene Struktur, wie sie sich etwa 10 Jahre später in den kubistischen Plastiken von Alexander Archipenko oder Raymond Duchamp-Villon zeigen, ist nichts zu spüren.

93 Zu Baugeschichte und Beschreibung der Arbeiten Hofstötters im Innenraum der Kirche siehe ab Seite 101.

94 Die Begriffe wurden dem Artikel (mit vielen Abbildungen) von P. Odilo Wolff O.S.B., Beuroner Kunst, in: Christl. Kunst 7. Jg. 1910/11, S. 120ff entnommen; vgl. z.B. Abb. einer Madonnenstatue S. 152; vgl. dazu auch: Harald Siebenmorgen, "Ein richtiger Beuroner werd ich nie werden", in: Kat. München leuchtete, S. 254ff.

95 Vgl. Peter-Klaus Schuster, "München leuchtete", in Kat. München leuchtete, S. 29ff.

3.1.2. Relief

Plastische Darstellungen benutzte Hofstötter in Ludwigsthal zur Auszeichnung liturgisch oder programmatisch wichtiger Stellen in der Kirche. Er setzte dabei die dreidimensionale Darstellung in bewußtem Gegensatz zu seiner sehr flächig wirkenden Malerei.⁹⁶

Wieder werden bei den Reliefs der Weihwassernische, des westlichen Seitenaltars, der mittleren Langhausjoche und der Emporenbrüstung die Schwierigkeiten sichtbar, die Hofstötter in der Gestaltung der raumgreifenden Arbeiten hatte.⁹⁷

Wie schon an der Christusfigur des Hauptaltars sichtbar wird, bleiben auch die Reliefs noch deutlicher der Fläche verhaftet.

Die geringe Raumerschließung der plastischen Arbeiten Hofstötters änderte sich auch später nicht. So bevorzugte Hofstötter bei allen seinen öffentlichen Arbeiten immer die Malerei. Relief oder Plastik setzte er nur ganz spärlich (zur Betonung wichtiger Stellen des Kirchenraums oder innerhalb von Umrahmungen, Zierleisten und an Gewölbeschlusssteinen) ein.

Hofstötters Entwicklung auf dem Gebiet des Reliefs durchlief wie bei der Malerei verschiedene Stilstufen.

Die erste Stilstufe der Reliefs schließt sich eng an die Gestaltungsweise der Christusstatue an. Etwa gleichzeitig mit ihr entstanden das Relief der Kanzelrückwand (Übergabe der Gesetzestafeln an Moses; L 120), die 21 Reliefs der Emporenbrüstung (Heilige und Selige; L 294 - L 314) und die Darstellung am westlichen Seitenaltar (Christus im Grab; L 124).

Schon der Vergleich der Hofstötterschen Arbeit "Allegorische Figuren über Christus im Grabe" (L 124, **Abb. 24**) mit dem Relief der "Heiligen Familie" (**Abb. 173**) des östlichen Seitenaltars oder den Darstellungen am Kanzelkorb, alle von Franz Kruis, macht die andere Raumauffassung Hofstötters deutlich.

Kruis ließ seine Gestalten trotz der Bindung ans Relief weiter in den Raum ausgreifen, während Hofstötters Figuren mehr in die Fläche gepreßt erscheinen. Dieser Eindruck wird durch die Kombination verschiedener Körperansichten (Schräg- und Frontalansicht usw.) in etwas unbeholfen wirkenden Gesten und Stellungen erreicht. Während Kruis, besonders im östlichen Seitenaltarr relief, z.B. eine ausgeprägte Körperhaftigkeit durch gezielte, stark betonte Fältelung der Gewänder

96 Das Relief bildet dabei eine Art Zwischenposition, denn es ist in seiner Entwicklung und Ausformung von der Malerei ebenso abhängig wie von der Plastik und stellt so eine in die dritte Dimension ausgeweitete Zeichnung dar. Trotz dieser Mittlerfunktion zwischen Skulptur und Malerei, in der sich die Darstellung aus der Fläche löst, zählt das Relief wegen der Erschließung der dritten Dimension zur Plastik. Wegen der Bindung an die Fläche wurde das Relief meist nicht eigenständig, sondern fast nur im Zusammenhang mit Architektur (oder Malerei) verwendet.

Vgl. auch die Aufsätze von Sabine Kricke-Güse/Ernst-Gerhard Güse, Einleitung; und Carola Giedion-Welcker, Ursprünge und Entwicklungswege des heutigen Reliefs; beide in: Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert, Münster 1980.

97 Diese Schwierigkeiten haben mit Sicherheit zu den langen Verzögerungen bei der Fertigstellung von plastischen Arbeiten späterer Zeit, z.B. David-Goliath-Gruppe in Weiden/St. Josef, Kanzel in München/St. Maximilian und Altarprojekt für die Marienkirche in Landau/Pfalz, beigetragen (s.u.).

erreichte, behandelte Hofstötter die Kleidung seiner Figuren ebenso wie die Gestaltung des nackten Körpers, angeregt vom Jugendstil und verwandten Kunstströmungen, ornamental.⁹⁸

Das Geschehen im oberen Teil des Reliefs ist durch das Nebeneinander der Figuren in die Fläche gebreitet. Trotz der Ähnlichkeit der Haltungen der Allegorie der Menschheit (in Ketten) und des Engels mit Maria und Josef auf dem Relief der "Heiligen Familie" (von Kruis) wird dadurch keine perspektivische Tiefe gestaltet.

Das Ausgreifen mancher Figuren und Details (Menschheit, Sonne, Engel, Gestalt des Bösen) auf den beschrifteten Rahmen ändert nichts daran. Die ornamentale Auffassung von Gewand (Falten, Stoffbahnen) und Anatomie (Muskulatur, Federn an den Engelsflügeln usw.) vermindern insgesamt die räumliche Darstellung. Die liegende Gestalt des toten Christus mit sehr ausdrucksvoll wiedergegebenem Gesicht würde sich eigentlich für die Gestaltung von Raumtiefe anbieten. Hofstötter aber kombinierte hier verschiedene Ansichten des menschlichen Körpers, um die Gestalt Christi deutlicher sichtbar zu machen. Während die Gliedmaßen (Arme und Beine) in Seitenansicht übereinander die Fläche füllen, ist der Oberkörper mit dem Kopf in Frontalansicht wiedergegeben (Hofstötter wählte damit die Ansichten mit dem größten "Verbrauch" an Fläche aus). Anatomische Details wie Rippenbögen, Nabel, Muskulatur und Gewand wurden als gliederndes und belebendes Ornament aufgefaßt.

Die Stilisierung der Gestalten wiederum erhöht den Ausdruck und verdeutlicht das Geschehen. Einflüsse ottonischer Plastik sind in der Gestaltung deutlich verarbeitet. Die akzentuierte Faltenführung der Gewänder und die Betonung der Gebärden läßt an Figurengestaltungen der Bernwardsäule im Dom zu Hildesheim (um 1020) mit Szenen aus dem Leben Christi oder Reliefs auf der etwa gleichzeitigen Augsburger Domtür denken. Mit letzterer ist besonders das Liegemotiv Christi zu vergleichen (Adam in der Szene "Erschaffung Evas").⁹⁹ Die dadurch angedeutete äußerliche "Archaik" der Darstellung soll auf die Ewigkeit der Kirche und deren Beständigkeit verweisen. Die Einschränkung der Farbigkeit, die auch in allen späteren Reliefs Hofstötters festzustellen sein wird, betont diese Züge. Wichtige Einzelheiten (Ketten der Allegorie der Menschheit, Sonne des anbrechenden Tages des Lebens, Heroldsstab des verkündenden Engels, Schwert des schlafenden Wächters, Kreuznimbus des toten Christus) unterbrechen die vorherrschenden Monochromie durch betonende Vergoldung und weisen gleichzeitig auf die Erlösung der Gläubigen durch Christus hin.

Ähnlich sind auch die Reliefs der Emporenbrüstung (L 294 - L 314) gestaltet. In ihrer starren Frontalansichtigkeit sollen die in flache Nischen gesetzten Brustbilder der Heiligen und Seligen mit ernsten Gesichtern gleichzeitig als Mahnung und Vorbilder, die die Erlösung bereits erreicht

⁹⁸ Zum Jugendstil siehe: Hans H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1963; Gabriele Sterner, Jugendstil, Köln 19867. ergänzte Aufl.; G. Sterner, Der Jugendstil, Düsseldorf 1985 (mit weiterführender Lit.).

⁹⁹ Die Deutung der einzelnen Szenen ist durch nachträglich erfolgte Umgruppierungen erschwert Die Benennung erfolgte nach den Vorschlägen in "Das Münster", II, München 1948/49, 177/79; siehe dazu auch Thorsten Droste, Die Bronzetür des Augsburger Domes, in: JVAB 14 (1980), 7-76 und JVAB 15 (1981), 169-213.

haben, dienen. Die Reihung in drei Siebenergruppen¹⁰⁰ nebeneinander betont die Flächigkeit und erinnert an Ahnengalerien.¹⁰¹

Zu der ersten Stilstufe gehört auch das Relief an der Kanzelrückwand (L 120) mit ähnlichen Gestaltungsprinzipien. Moses in Frontalansicht füllt mit seiner Gestalt fast die ganze halbrund (wie die Emporenreliefs) geschlossene Fläche. Der Kopf mit dem im Halbprofil gesehenen Gesicht des Moses ist zur Seite gebeugt, um für das liegend wiedergegebene Gesicht Gott-Vaters, der die Gesetzestafeln überreicht, Platz zu schaffen. Diese Situation schließt räumliche Tiefe wieder aus.

Die Verwandtschaft mit den Gattungen der Grafik und Malerei wird in einer zweiten, späteren Stilstufe des Reliefs deutlich. Dazu gehören die Reliefs in der Weihwassernische (Heilung eines Gelähmten am Sabbat; L 123) und die beiden Reliefs des mittleren Langhausjochs mit dem "Weggang des Verlorenen Sohnes" (L 191, **Abb. 28**) und der "Rückkehr des Verlorenen Sohnes" (L 163).

Bei diesen Darstellungen nimmt die Tiefe des Reliefs stark ab, die Begrenzung der Details und der Figuren hebt sich scharfkantig vom Untergrund ab. Ebenso sind z.B. die Falten der Gewänder, Gesichtszüge u.a. linear eingeritzt und scheinen auf den ersten Blick wie mit dem Zeichenstift gezogen. Die Raumtiefe fehlt, die Architekturdetails wirken wie ausgeschnittene Kulissen, vor denen unmittelbar die ebenfalls wie ausgeschnitten scheinenden Figuren postiert sind. Der allgemeine Einfluß des Jugendstils mit der Betonung der Linie und dem Vorrang des Grafischen vor dem Plastischen wird deutlich. Die revolutionäre Gestaltung des Gebäudes des Fotoateliers Elvira in München (1897, im Dritten Reich zerstört) mit ihrem riesigen wellenartigen Ornament der Fassade und der einheitlich und ganzheitlich im Jugendstil gestalteten Inneneinrichtung könnte in der Betonung der Dominanz der Linie über die Fläche vorbildhaft in Richtung einer Reduzierung der Raumtiefe gewirkt haben. Diese Auffassung kam auch den Schwierigkeiten Hofstötters bei der dreidimensionalen Gestaltung sehr entgegen.

Die Figuren wirken sicherer und sind nicht mehr in den zur Verfügung stehenden Raum eingezwängt. Der vom Himmel herabstoßende Engel im Sabbat-Relief (L 123) ist als einzige Figur vom Reliefrand abgeschnitten. Während der Gelähmte durch das Sitzen fest mit der Erde verbunden ist, wird das Fliegen des Engels und seine überirdische Herkunft dadurch sehr gut verdeutlicht.

Im Relief des "Weggangs des verlorenen Sohnes" (L 191, **Abb. 28**) wird die Trennung vom Vaterhaus gut veranschaulicht. Die Gestalt des nach außen strebenden Sohnes beansprucht eine Hälfte des Reliefs und ist durch einen Pfeiler der angedeuteten Architektur, vor der die Szene spielt, vom Vater und Begleiter getrennt.

Beim Relief der "Rückkehr des verlorenen Sohnes" (L 163) dagegen wird der Pfeiler von der Gestalt des Vaters z.T. verdeckt, seine Arme greifen in die Reliefhälfte des zurückkehrenden Sohnes, der sich dem Vater zuneigt.

100 Drei und Sieben als "heilige Zahlen". Verschiedene Symbole und Querverweise auf andere Begebenheiten und übergeordnete Gedanken sind bei näherer Betrachtung in der Ludwigsthaler Kirche innerhalb fast jeder einzelnen Darstellung auf Grund der intensiven Hilfestellung und Unterweisung Hofstötters durch Expositus Wolfgruber zu finden.

101 Die Auswahl der Heiligen und Seligen, die Johann Baptist Wolfgruber getroffen hat, kann einiges über dessen politische Einstellung aussagen. Ausgewählt wurden nämlich für Empore und Triumphbogen nur Heilige, die auf deutschem Gebiet gewirkt hatten oder unmittelbar mit der Gegend um Ludwigsthal/Zwiesel zu tun hatten. Die Annahme einer deutsch-nationalen Ansicht auch bei Hofstötter scheint dessen spätere Nähe zur NSDAP während des Dritten Reiches zu stützen.

Die Farbigkeit der Reliefs der zweiten Stilstufe ist stark zurückgenommen. Einzelne Partien sind wie mit Pastellfarben getönt, so daß, vor allem im Vergleich zu der relativ starken und deckenden Farbigkeit der Malerei und des glänzenden Glasmosaiks, die Reliefs durch ihre auffällige Gestaltung in leichten Farbtönen, die den hellen Untergrund durchscheinen lassen, bemerkenswert sind. Insgesamt sind die Komposition und die Ausführung der Reliefs der zweiten Stilstufe gut gelöst. Sie zeigen, daß Hofstötter, ausgehend von den Einflüssen, die er während seiner Akademiezeit und bei der Mithilfe an den Fresken Wagners im Passauer Rathaus empfangen hatte, eine eigenständige Entwicklung begann, in der er u.a. Elemente des Jugendstils aufnahm und zu einem eigenen Stil umformte, den er später (z.B. in Weichering, Weiden oder Königshütte) noch weiter fortentwickelte.

3.1.3. Malerei

Die Malerei stellte für Franz Hofstötter immer die Technik dar, in der er sich am besten ausdrücken konnte. Er durchlief dabei eine bemerkenswerte Entwicklung, deren interessante Anfänge und Fortschritte in der Pfarrkirche von Ludwigsthal besonders gut verfolgt werden können.

Beim Vergleich der Ludwigsthaler Wandmalereien, die in Secco-Technik, also mit in Kalkmilch gelösten Farben auf trockenem Untergrund, erfolgten, kristallisieren sich drei Stilstufen heraus, die eine chronologische Folge ergeben.

Da eine Besprechung aller Arbeiten in Ludwigsthal zu viel Platz in Anspruch nehmen würde, werden im folgenden nur einige Beispiele, stellvertretend für die jeweilige Gruppe der entsprechenden Entwicklungsstufen behandelt. Daran können die zugehörigen weiteren Arbeiten angeschlossen werden.

Allen Arbeiten ist gemeinsam, daß innerhalb der Bilder die malerisch gestaltete Raumbtiefe fehlt.¹⁰² Diese wird allerdings auch bei den gegebenen Programmthemen und den daraus zur Darstellung ausgewählten Szenen nicht unbedingt benötigt. Auf diese Weise kann die Wirkung der dargestellten Geschehnisse durch ihre Klarheit und Einfachheit des Aufbaus eindringlicher vorgeführt werden.

3.1.3.1. Erste Stilstufe

In der ersten Stilstufe Hofstötters, die ab etwa 1896 anzusetzen ist, können unterschiedliche Einflüsse festgestellt werden.

Die Mitarbeit beim Passauer Historienmaler Ferdinand Wagner scheint keine unmittelbar sichtbaren Spuren hinterlassen zu haben.

¹⁰² Vgl. dazu auch das über die Plastik und das Relief Gesagte. Alle deuten den Tiefenraum kaum an. Besonders in späteren Arbeiten wird diese Eigenart Hofstötters unter dem Einfluß des Jugendstils und moderner Malstile im Umfeld des Ersten Weltkrieges umgeformt zu gut gelösten Bildkompositionen.

Ein Vergleich mit den Prinzipien nazarenischer Kunst aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bringt eher Übereinstimmungen zutage. Die damals neu begründete nazarenische Kunst brachte eine Steigerung der Gefühlswerte und damit eine intensivere Beziehung zum Betrachter. Hofstötter knüpfte daran ebenso wie an deren Vereinfachung und Reduktion von Inhalt und Form ihrer Bilder an, kam aber, bedingt durch andere Einflüsse, auf andere Ergebnisse.¹⁰³

In der Betonung des Umrisses, der Reduktion des Hintergrundes u.a. Details wirkte auch der Einfluß der Fresken Peter von Cornelius und seiner Schüler in der Münchener Ludwigskirche (1835-1840) nach. Die Fresken waren auf Grund des 100. Geburtstages von Cornelius (1883) und wegen anstehender Restaurierungen gerade in der Zeit um die Jahrhundertwende nach einer längeren Zeit der Ablehnung wieder gründlicher und zum Großteil auch positiver behandelt und besprochen worden.¹⁰⁴

Bedeutend für die Bildgestaltungen Hofstötters dieser Phase waren auch Einflüsse (spätkarolingischer bis) ottonischer Buchmalerei und erhaltener Fresken dieser Zeit. Vor allem Vergleiche mit Fresken des 12. Jahrhunderts zeigen deutliche Zusammenhänge.¹⁰⁵

Die Darstellungen der Nordwand über der Empore zeigen Christus als Richter, die Auferstehung am Jüngsten Tag mit der Belohnung der Gläubigen (links von der Orgel, **Abb. 39**) und der Zurückweisung der Verdammten (rechts der Orgel). Christus thront innerhalb einer Mandorla und zeigt seine Wunden. Neben ihm trägt ein Engel das Kreuz. Andere Engel empfangen die auserwählten Auferstehenden. Auf der anderen Wandhälfte stürzen von oben vier Engel mit Posaunen herab. Darunter empfangen Dämonengestalten die klagenden Verdammten und führen sie in den brennenden Schwefelsee.¹⁰⁶

Einzelne Motive (Mandorla, Gestaltung der Engelsflügel, Fältelung der Gewänder, Haltungen der Figuren u.a.) sind von der Buchmalerei der ottonischen Zeit (**Abb. 143**) beeinflusst. Der von der Mandorla abgeschnittene Engel mit dem bogenförmig gewölbten Tuch über dem Kopf könnte eine etwas mißverständene Übernahme von Buchmalereien dieser Zeit zu sein.¹⁰⁷ Mit größerer Wahrscheinlichkeit ist das Motiv aber wie viele andere Symbole aus der frühchristlichen Kunst übernommen worden. Szenen mit Christus, der über einer Personifikation des Kosmos (in vergleichbarer Darstellungsweise) thront, sind aus der frühchristlichen Sarkophagplastik bekannt.¹⁰⁸

Vorbildlich für die Verteilung der figürlichen Malerei innerhalb des Raumes wirkten neben Gestaltungen des 12. Jahrhunderts (z.B. Schwarzhreindorf, **Abb. 145**; Klosterkirche Walderbach) auch Wandmalereizyklen des 14. Jahrhunderts.

103 Zur nazarenischen Kunst siehe z.B.: Rudolf Bachleitner, *Die Nazarener*, München 1976, mit Abb. und weiteren Literaturhinweisen.

104 Wegen verschiedener Schäden mußte im letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende eine Restaurierung der Fresken durchgeführt werden. Beteiligt waren August Spieß, August Müller und Gebhard Fugel, die z.T. auch von Cornelius nicht ausgemalte Felder mit eigenen Entwürfen bemalten. 1904 konnten die Reinigungs- und Restaurierungsarbeiten abgeschlossen werden.

105 Vgl. dazu die nachfolgenden Beispiele. Gleiches gilt auch für die zeitlich spätere zweite Stilstufe (s.u.).

106 Offb., bes 20, 11ff.

107 Vgl. dazu Evangeliar Heinrichs II. aus Monte Cassino (Regensburg, vor 1024) Cod. Ottob. lat. 74, fol. 15 v; Rom, Biblioteca Vaticana (Abb. in *Kat. Regensburger Buchmalerei*, Taf. 97) und Uta-Evangelistar (Regensburg, um 1020) Clm. 13601, fol. 2 r; München, Bayer. Staatsbibl. (Abb. in *Kat. Regensburger Buchmalerei*, Taf. 96). Zur abendländischen Buchmalerei siehe: Ernst Günther Grimme, *Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei*, Köln 1980 (mit weiterer Lit.).

108 Z.B. auf der Schauseite eines frühchristlichen Sarkophags des 4. Jahrhunderts (aus Marmor) im Lateranmuseum, Rom (Abb. in Grabar, *Kunst des frühen Christentums*, S. 35).

Die malerische Gestaltung des Nonnenchores der Klosterkirche Wienhausen (Entstehung um 1335; **Abb. 147** und **148**)¹⁰⁹ mit der dichtgedrängten Bilderfülle, die Wände und Gewölbe überziehen, kann als direktes Vorbild für Ludwigsthal genannt werden. Wie in Wienhausen beginnen die figürlichen Gemälde über einer nur wenig gestalteten Sockelzone und gliedern dann die Wandflächen durch übereinanderliegende Bildzonen, die jeweils durch ornamentale Umrahmungen begrenzt werden (**Abb. 12, 21, 29; Abb. 147**). Aus der Gestaltung der Gewölbe in Wienhausen sind die Kreismedaillons innerhalb der Zwickel, die Bänderung der Rippen und die Füllung der Ecken mit Rankenwerk bzw. kleinen Architekturdarstellungen oder Symbolen übernommen (**Abb. 2, 3, 13, 14, 20, 27, 32, 40; Abb. 148**). Neben der allgemeinen formalen Übereinstimmung wirkten die Wienhausener Malereien auch in stilistischer Hinsicht prägend. Die mit betonten Konturen versehenen Figuren stehen bühnenartig aufgereiht vor einem nicht differenzierten, einfarbigen Hintergrund. Das Bildfeld wird meist durch ein ornamentales Band oder begrenzende Architekturformen gekennzeichnet. Im Unterschied zu Wienhausen treten allerdings die ornamentalen Feldfüllungen und Bildbegrenzungen in Ludwigsthal gegenüber den dominierenden figürlichen Darstellungen zurück.

Die Gemeinsamkeiten auch mit der Wandmalerei der Romanik, die in der Übernahme des blauen Untergrundes, der Ornamentik und der Betonung des Umrisses liegen, werden bei einem Vergleich deutlich. Die Faltenführungen der Gewänder ähneln sich ebenso wie die Betonung des Umrisses der Gestalten und von Details durch Verstärkung des Randstriches. Die Darstellung der menschlichen Figur als Symbol in der Wandmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts kam der Auffassung Hofstötters entgegen (**Abb. 146**).¹¹⁰

Auffällig ist die starke Flächigkeit der Bilder Hofstötters, die ebenso von der Malerei des 11. und 12. Jahrhunderts beeinflusst ist. Falten werden nicht zur Modellierung von Körperhaftigkeit gebraucht, sondern füllen z.T. fast ornamental die ansonsten nur rein farbig gestaltete Fläche.¹¹¹

Ganze Figurentypen wurden anscheinend auch von Vorbildern aus den Gattungen der Plastik oder des Reliefs des 12. Jahrhunderts beeinflusst. So stimmen die Dämonengestalten der Bildhälfte rechts von der Orgel, ins Medium der Malerei übertragen, in Details fast genau mit der Darstellung innerhalb des "Jüngsten Gerichts" im Tympanon der Kathedrale St. Lazare in Autun/Burgund überein (**Abb. 149**).¹¹²

Anhand dieser Merkmale lassen sich verschiedene Abschnitte der Ludwigsthaler Kirche miteinander in Beziehung bringen. Ein zeitlicher Ablauf der Arbeiten wird ansatzweise sichtbar.

¹⁰⁹ Zu Datierung, Restaurierungsgeschichte und Themen der Malereien siehe Maier/Engel, *Kunstdenkmale des Landkreises Celle, Teil II Wienhausen*, Hannover 1970, S. 3ff, 84ff, Abb. 80ff.

¹¹⁰ Vgl. dazu die Wandmalereien der Allerheiligenkapelle im Domkreuzgang von Regensburg (um 1160) und die verwandten Malereien in der Benediktiner-Abteikirche von Prüfening (2. Viertel 12. Jh.). Gerade in der Zeit, in der Hofstötter in Ludwigsthal arbeitete, wurden die um 1869 aufgedeckten Fresken der Allerheiligenkapelle restauriert (Fertigstellung 1897). Abb. der Fresken der Allerheiligenkapelle in: Jörg Traeger, *Mittelalterliche Architekturfiktion*; Abb. der Prüfening Malereien in: Heidrun Stein, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening, Regensburg 1987*. Siehe auch: Hans Karlinger, *Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg*, München/Berlin/Leipzig 1920.

Vgl. auch die Fresken in der Doppelkirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn (Malereien der Unterkirche um 1151, der Oberkirche um 1170), deren Restaurierung 1903 abgeschlossen war (Aufdeckung der Malereien um die Mitte des 19. Jh.; Abb. in *Christl. Kunst* 3. Jg. 1906/07, S. 241 ff; Kath. Kirchengemeinde Schwarzrheindorf, *825 Jahre Doppelkirche Schwarzrheindorf 1151-1976*, Schwarzrheindorf 1976); u.a.

Siehe auch: Hans Jantzen, *Ottotonische Kunst*, München 1947.

¹¹¹ So ist etwa das Sitzmotiv von Christus in der Mandorla durch die Faltenführung des Gewandes in keiner Weise sichtbar gemacht.

¹¹² Tympanonrelief des Jüngsten Gerichts, um 1130; vom Künstler namentlich gezeichnet: "Gislebertus hoc fecit"; Abb. 169, 170, 173, 175 in Bernhard Rupprecht, *Romanische Skulptur in Frankreich*, München 1984². Aufl.

Hofstötter begann mit seinen Arbeiten demnach wahrscheinlich an den Wänden des Langhauses, ging dann weiter an die Nordwand über der Empore, bemalte die oberen Teile des Langhauses einschließlich der Decken und setzte seine Malereien schließlich an Teilen des Chores fort.

Im einzelnen gehören die folgenden Malereien zur ersten Stilstufe in Ludwigsthal:

im Kirchenschiff:

- Westwand des nördlichen Langhausjochs: L 232 - L 235;
- Westwand des mittleren Langhausjochs: L 192 - L 195;
- Westwand des südlichen Langhausjochs: L 125 - L 128;
- Ostwand des nördlichen Langhausjochs: L 207 - L 211;
- Ostwand des mittleren Langhausjochs: L 164 - L 167;
- Ostwand des südlichen Langhausjochs: L 148 - L 151;
- Nordwand der Empore: L 288 - L 289a;
- Östliche Fensternische des Emporenjochs: L 275 - L 276;
- Gewölbebögen der Seitennischen: L 129 - L 132, L 152 - L 156, L 168 bis L 175, L 196 - L 200, L 212 - L 214, L 236 - L 240;
- Apostelfiguren an den Zungenmauern der Seitennischen: L 136 - L 137, L 176 - L 177, L 201, L 203, L 215 - L 216, L 241, L 243;
- Westlicher Durchgangsbogen unter der Orgelempore: L 317 - L 318;
- Östlicher Durchgangsbogen unter der Orgelempore: L 315 - L 316;
- Östlicher Durchgangsbogen von mittlerer zur nördlichen Seitennische des Langhauses: L 221 - L 222;
- Deckengemälde des südlichen Langhausjoches mit Werken der Barmherzigkeit: L 142 - L 147;
- Gurtbogen zwischen südlichem und mittlerem Langhausjoch: L 182 - L 184;
- Gurtbogen zwischen südlichem Langhausjoch und östlicher Seitennische: L 157 - L 158;
- Gurtbogen zwischen südlichem Langhausjoch und westlicher Seitennische: L 133 - L 135;
- Deckenbilder des nördlichen Langhausjochs mit Werken der Barmherzigkeit: L 245 - L 252, L 253 - L 260;
- Gurtbogen zwischen nördlichem Langhausjoch und östlicher Seitennische: L 219 - L 220;
- Gurtbogen zwischen nördlichem Langhausjoch und westlicher Seitennische: L 272 - L 274;
- Darstellungen der vier lateinischen und vier griechischen Kirchenschriftsteller oberhalb der Pfeilerkapitelle des mittleren Langhausjoches: L 180 - L 181, L 185 - L 186, L 224, L 228, L 321 bis L 322;
- Darstellungen der vier großen und zwölf kleinen Propheten unterhalb der Pfeilerkapitelle des Langhauses: L 138 - L 139, L 161 - L 162, L 178 - L 179, L 202, L 204, L 217 - L 218, L 223, L 229 - L 231, L 242, L 244;

am Triumphbogen:

- Darstellungen über und links neben der Kanzel: L 119, L 121;
- Darstellung über dem Taufstein: L 122;
- Unterer südöstlicher Wandteil der zum Chor gerichteten Seite des Triumphbogens: L 96;
- Innenseite des Triumphbogens mit Medaillonbildern von Heiligen: L 97 bis L 115;

im Chor:

- Unterer Wandteil der Westwand im südlichen Chorjoch: L 51 - L 59;

- Unterer Wandteil der Ostwand im südlichen Chorjoch: L 62 - L 69;
- Unterer Wandteil der Ostwand im nördlichen Chorjoch: L 72 - L 75;
- Supraporta der Westwand im nördlichen Chorjoch: L 79.

3.1.3.2. Zweite Stilstufe

Die zweite Stilstufe ist ebenso wie die erste von der Buchmalerei beeinflusst. Die Figuren sind nun aber nicht mehr so hieratisch steif. Andere Vorbilder machen sich in Haltung und Gestik der Figuren, in der Faltenbildung der Gewänder und in anderen Details bemerkbar. Das körperhafte Volumen der dargestellten Personen wird erkennbar, Sitzhaltungen und Stellungen sind nun verdeutlicht.

Die Umrahmungen der Szenen sind mit ihren Darstellungen von stilisierten Architekturteilen aus der Buchmalerei übernommen. Auch die diversen Mäander- und Schmuckbänder, die immer wieder an verschiedenen Teilen des Innenraums (Gurtbögen, Pfeiler, Fenster- und Bildumrahmungen usw.) angebracht worden sind, haben ihre Vorbilder in der karolingischen und ottonischen Buchmalerei. Im Motiv direkt von Buchmalerei abhängig sind die Darstellungen der Evangelisten an der Wand des südlichen Chorjochs. Sie werden entweder als Schreiber oder in nachdenklicher Pose in ihren Studierstuben, wie die Tradition vieler frühchristlicher und mittelalterlicher Evangelisten- und Autorenbilder als Vorbilder vorgab, dargestellt (**Abb. 144**).¹¹³

Daneben prägen Motive und Symbole, wie sie in frühchristlicher Zeit entwickelt worden waren, in bewußter Anknüpfung an die Tradition der Kirche und im Verweis auf deren Wurzeln einzelne Malereien. Besonders deutlich ist dieses Bestreben in der Apsiswand hinter der Christusstatue des Hochaltars (**Abb. 4**) mit den vielen in Ornamentfeldern eingebetteten Symbolen.

Einflüsse in Komposition und Darstellung sind auch auf den von P. Gabriel Würger bestimmten späteren Beurerer Stil (**Abb. 152**) zurückzuführen. Hofstötter lehnt sich an die dominierende lineare Komposition der Beurerer Schule an und schließt ebenso wie sie tiefenräumliche Darstellung aus. Er vermeidet die geometrische und hieratische Stilisierung der Figuren, verwendet aber perspektivische Prinzipien in der Darstellung der unmittelbaren architektonischen Umgebung der Figuren.¹¹⁴

Innerhalb der zweiten Stilstufe kann eine Entwicklung festgestellt werden, die den Übergang zum Jugendstil, allerdings gefiltert durch verschiedene andere Einflüsse (s.u.), einleitete. Diese, wenn auch geringen, Unterschiede sind vielleicht am besten durch Vergleiche zwischen den Evangelisten Matthäus und Markus (L 49, **Abb. 10**; L 50) vom Beginn der zweiten Stilstufe und Lukas und Johannes (L 60, L 61, **Abb. 9**) vom Ende der zweiten Stilstufe zu erkennen. Die Veränderungen betreffen insbesondere die Haltungen der Figuren, die anfangs noch stärker vom Symbolcharakter

¹¹³ Vgl. dazu Kat. Regensburger Buchmalerei, S. 26 Abb. 3, S. 27 Abb. 4, S. 63 Abb. 3, Taf. 12, Taf. 39, Taf. 95 (Silberplatte mit Gregor d. Großen), Taf. 97, Taf. 106 (Hl. Hieronymus) u.a.; Hermann Fillitz, Das Mittelalter I (Prpyläen Kunstgeschichte Bd. 5), Frankfurt/Berlin/Wien 1984, Abb. V, VII, XI, XIII, LII, LVI (Schreiber-Mönch), 3, 9, 10 (Prophet Esra), 11, 18, 19, 21a, 22 (Gregor d. Große), u.a.

¹¹⁴ Vgl. P. Odilo Wolff O.S.B., Beurerer Kunst, in : Christl. Kunst 7. Jg. 1910/11, S. 120ff (mit vielen Abbildungen); Kat. München leuchtete, Abb. S. 138.

geprägt sind, während die Haltungen der Figuren gegen Ende der zweiten Stufe individueller und bewegter sind.

Zum Beginn der zweiten Stilstufe gehören:

- Entwürfe für die Glasfenster: L 387a - L 396a;

im Chor:

- Apsis mit Darstellungen christlicher Symbole: L 1 - L 31;
- Ornamentale Apsisbegrenzung mit thronender Maria mit Kind: L 32a;
- Deckenmalereien des nördlichen Chorjochs mit vier der "acht Seligkeiten": L 37 - L 40;
- Symbole der Transversalbögen und Wandpilaster: L 84 - L 94;
- Untere Zwickelfelder der Decke des südlichen Chorjochs mit Heiligendarstellungen: L 41 - L 48;
- Evangelisten Matthäus und Markus an der Westwand des südlichen Chorjochs: L 49- L 50;
- Oberer Wandteil der Ostwand im nördlichen Chorjoch: L 70 - L 71, L 76;
- Unterer Wandteil (zu beiden Seiten der Tür) der Westwand im nördlichen Chorjoch mit drei der vier Kardinaltugenden: L 80, L 82 bis L 83;

im Langhaus:

- Deckenbilder des mittleren Langhausjochs mit Werken der Barmherzigkeit: L 187 - L 190;
- Gurtbogen zwischen mittlerem und nördlichem Langhausjoch: L 225 bis L 227;
- Apostel Simon und Judas Thaddäus in der östlichen Seitennische des südlichen Langhausjochs: L 159 - L 160;
- Nordwand der Empore mit Auferstehung der Verdammten (rechts von der Orgel): L 289b.

Den Übergang zur dritten Ludwigsthaler Stilstufe bezeichnen:

- Entwurf zur 1. Kreuzwegstation: L 323a.

im Chor:

- Deckenmalereien des südlichen Chorjochs mit vier der "acht Seligkeiten": L 33 - L 36;
- Evangelisten Lukas und Johannes an der Ostwand des südlichen Chorjochs: L 60 - L 61;
- Engelsfries der Apsisbegrenzung: L 32b;
- Unterer Wandteil (zu beiden Seiten der Tür) der Westwand im nördlichen Chorjoch mit einer der vier Kardinaltugenden: L 81;
- Unterer südwestlicher Wandteil der zum Chor gerichteten Seite des Triumphbogens: L 95;

im Langhaus:

- Deckenbilder des Emporenjochs mit Werken der Barmherzigkeit: L 262 - L 263, L 265- L 271, L 277 - L 283, L 286 - L 287;
- Westlicher Durchgangsbogen von der südlichen zur mittleren Seitennische des Langhauses: L 140 - L 141;
- Engeldarstellungen unter der Empore: L 385 - L 386;

3.1.3.3. Dritte Stilstufe

In der Endstufe der Stilentwicklung, die Hofstötter in Ludwigsthal durchlief, beginnt sich der für ihn typische eigene Stil, den er später in Weiden und München zur Vollendung brachte, deutlich abzuzeichnen.

Die Figuren zeigen nun räumlich dargestellte Körperlichkeit, ausgedrückt durch Modellierung des Körpers mit Hilfe der Gewandfalten und eine angedeutete Schattierung der Lokalfarben. Eine Lichtquelle mit einem davon bestimmten Licht-Schatten-Verhältnis ist hier allerdings so wenig wie in den vorangegangenen Stilstufen festzustellen (**z.B. Abb. 17, 18, 23, 32**).

Die Körperlichkeit der Gestalten wirkt umso mehr, als der Hintergrund völlig ohne Perspektive und Räumlichkeitsandeutung in Anknüpfung an die christlich-byzantinische Kunst ab dem 4. Jahrhundert von einer gleichmäßig vergoldeten Fläche eingenommen wird. Gleichzeitig wird dadurch die Feierlichkeit und der außergewöhnliche Rang des Dargestellten betont.¹¹⁵

Bei den Darstellungen des Emporenjochs mit Werken der Barmherzigkeit (Szenen aus der Begebenheit zwischen Judith und Holofernes im AT: L 261, L 264, **Abb. 40**; Szenen aus dem Leben Tobits im AT: L 284, L 285) und den beiden Frauengestalten im westlichen Durchgangsbogen von der mittleren zur nördlichen Seitennische (L 205, L 206; **Abb. 31**) wurde statt dem goldenen Hintergrund in Anpassung an die Umgebung ein einfarbiger Hintergrund, z.T. mit Abkürzungen von Architektur, gewählt. In der Gestaltung der handelnden Figuren ergibt sich aber zu den anderen Bildern dieser Stilstufe kein Unterschied.

Während die Engelsgestalten der Empore (**Abb. 3, 37**), des Triumphbogens (**Abb. 18**) und der Westwand des nördlichen Chorjoches (mit Gott-Vater, **Abb. 12**) gemäß ihrer von der kirchlichen Tradition festgelegten himmlischen Natur keine Berührung mit der Darstellung von Erdboden als sichere Standfläche benötigen, stehen die weltlichen Figuren auf schollenförmig stilisierten Bodenflächen (**Abb. 15**), wie sie besonders zu Beginn des 14. Jahrhundert (und schon früher, etwa in der Sieneser Kunst) oft angewendet wurden (**Abb. 151**).¹¹⁶

Damit steht Hofstötter allerdings nicht allein. Die zeitgenössischen Kunsttendenzen der Jahrhundertwende mit ihrer Anlehnung an Vorbilder früherer Zeiten, der Erneuerung oder "Verbesserung" alter Techniken konnten mit Erfindung und Vervollkommnung der Reproduktionstechniken erst richtig zum Zuge kommen. Die Allgegenwärtigkeit unterschiedlichster Kunstrichtungen und Stile verschiedenster Zeiten durch die massenhafte Verbreitung in Druckmedien aller Art sorgte für eine Versorgung auch abgelegener Gegenden.

¹¹⁵ Der Goldgrund kam in der byzantinisch geprägten Kunst ab etwa dem 4. Jahrhundert auf. Er wurde dort zur Hervorhebung der Heiligkeit und des Überirdischen des Dargestellten verwendet. Im Zuge des byzantinischen Einflusses auf die westeuropäische Kunst (über Venedig usw.) wurde auch in der mittelalterlichen Tafelmalerie der Goldgrund mit einer ähnlichen Intention eingeführt. Während er sich in der byzantinischen Kunst bis heute gehalten hat, wurde er in der westeuropäischen Kunst im Zuge des zunehmenden Naturalismus bald von anderen Hintergründen abgelöst.

Siehe dazu: Ernst Kitzinger, *Byzantinische Kunst im Werden*, Köln 1984; Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970.

¹¹⁶ Vgl. Antependium eines Sieneser Meisters mit Johannes d. Täufer aus dem Kloster der hl. Petronilla in Siena (um 1270/80); Fresken von Giotto, z.B. in der Arena-Kapelle (Capella degli Scrovegni) zu Padua (um 1305); oder Bilder von Duccio, etwa die Passion Christi auf der Rückseite des Maiestas-Altars aus dem Duomo di S. Maria in Siena (1308-1311); u.a.

In Details wie der Verwendung von räumlich undifferenzierten Farbflächen als Füllung der Bildeinheiten, der Betonung des Grafischen, der Verselbständigung von Umrißlinien und Binnenzeichnung, die sich in Richtung des eigenständigen Ornaments entwickeln und anderem, beginnt eine Aufnahme der Prinzipien des Jugendstils sich abzuzeichnen. Besonders die Verwandlung der Linie in organisch geschwungene Formen, die Einführung der vom Ornament bestimmten Erscheinung des Kunstwerkes klingt in den späten Arbeiten Hofstötters für Ludwigsthal an. Eine explizite Verarbeitung und eigenständige Umformung wird aber erst noch deutlicher bei späteren Arbeiten (Weichering und folgende) werden.¹¹⁷

Während die Figuren von Christus, Moses, den Engeln und den anderen im Langhaus (mit Empore und Triumphbogen) in der Darstellung idealisiert und so dem Kultus gemäß gebildet sind, scheinen einige Gesichter und Gestalten des Bildes der "Segnung der Kinder" (L 78, **Abb. 16**) individuelle Züge aufzuweisen. Dazu gehören neben einigen Kindern neben der Gestalt Christi vor allem die junge Frau mit dem stark geneigten Kopf,¹¹⁸ die zwei älteren rechts daneben und die Frau rechts neben Jesus.

Zu den Werken aus der dritten Stilstufe gehören:

im Langhaus:

- Deckenbilder des Emporenjochs mit Werken der Barmherzigkeit: L 261, L 264, L 284, L 285;
- Westlicher Durchgangsbogen von der mittleren zur nördlichen Seitennische des Langhauses: L 205, L 206;
- Engeldarstellungen an den Bogenflächen der Empore: L 380 - L 383;

im Chor:

- Oberer und mittlerer Wandteil der Westwand im nördlichen Chorjoch: L 77, L 78;

am Triumphbogen:

- zum Langhaus gerichtete Seite des Triumphbogens: L 116 - L 118;

Kreuzwegstationen: L 323 - L 376.

3.1.4. Glasfenster

Während außer dem Entwurf für die erste Kreuzwegstation beinahe alle anderen Skizzen oder Entwürfe für die in Ludwigsthal ausgeführten Bilder und Szenen verloren gingen, blieben durch

¹¹⁷ Die Betonung des Grafischen in Umriß und Binnenzeichnung ebenso wie die flächige, kaum durchdifferenzierte Farbfläche innerhalb der Linienzeichnung nähert sich an die Auffassung von Künstlern des Münchener (Franz von Stuck, Max Klinger, Julius Diez, Emil Rudolf Weiss, Bruno Paul, Albert Weisgerber, Th. Th. Heine, Ludwig von Zumbusch, der frühe Wassily Kandinsky, Hermann Obrist, Richard Riemerschmid, Peter Behrens u.a.) und Wiener Jugendstils (Carl Otto Czeschka, Gustav Klimt, Koloman Moser, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Otto Wagner u.a.) an. Darauf wird später noch zurückzukommen sein.

¹¹⁸ Die Haltung der Frau weist große Ähnlichkeiten mit Gestaltungen bei Max Klinger, z.B. im Blatt 4 "Genie (Künstler)" aus dem Grafik-Zyklus "Vom Tode. II. Teil, Opus XIII", veröffentlicht ab 1898 (Abb. in Kat. Max Klinger - die graphischen Zyklen, Museum Villa Stuck München 1979; S. 57) oder dem Blatt 23 "Fest (Reigen)" aus dem Zyklus "Brahmsphantasie. Opus XII", veröffentlicht 1894 (Abb. in Kat. Max Klinger, S. 70) oder bei Gustav Klimts frühen Arbeiten, besonders ausgeprägt dann im Beethovenfries (1902 mit früheren Studien).

einen glücklichen Zufall zwei Farbentwürfe und zehn Entwurfsskizzen (in Tusche und Bleistift) für die zwölf farbigen Glasfenster erhalten.¹¹⁹ Sie werden im Pfarrarchiv (bzw. im Pfarrbüro) von Ludwigsthal aufbewahrt.

Die beiden Farbentwürfe beinhalten die Engelsfenster der Apsis (**Abb. 7**), die anderen Skizzen zeigen die jeweiligen Szenen der zwei anderen Chorfenster (Maria als Symbol der Kirche, Jesus Christus als Guter Hirte), der sechs Langhausfenster mit den zu den Darstellungen an den Fensterwänden gehörigen Hauptszenen (**Abb. 33**) und der zwei Emporenfenster mit David und Cäcilia (Musik und Gesang).

Die im Dezember 1900 erfolgte Bitte um "*Gewährung eines staatlichen Zuschusses zur Fertigstellung des Kircheninnern, das durch die künstlerische Ausmalung als ein wahres Schmuckkästchen bezeichnet werden kann und erst nach erfolgter Anschaffung der vorbezeichneten Gemälde die von dem Künstler gewollte Gesamtwirkung hervorruft*", wurde trotz der Befürwortung durch die Regierung von Niederbayern vom zuständigen Ministerium in München nicht genehmigt, da die vollständige farbige Einglasung den Kirchenraum äußerst stark verdunkelt hätte.¹²⁰

Da aber die die Fenster begleitenden Szenen an den Wänden ohne die in den Fenstern vorgesehenen Hauptbilder sinnlos gewesen wäre, mußte die Ausführung auch ohne Zuschuß stattfinden. Als Zugeständnis an die bessere Beleuchtung ließ man bei einigen Fenstern die vorgesehene architektonisch-ornamentale Umrahmung der Szenen fort und führte nur die Figuren aus, die dann von milchig-trüben Glasscheiben umgeben wurden. Zu den aufgehellten Fenstern gehören die beiden Fenster im südlichen Chorjoch, die beiden Fenster im mittleren Langhausjoch und die zwei Emporenfenster, also jedes zweite Fenster an einer Seite der Kirche (**Abb. 25 und 26**).¹²¹

Die Entwürfe für die Glasfenster erfolgten schon zu einem frühen Zeitpunkt im Zusammenhang mit den nicht erhaltenen Entwürfen für die Wände neben den Fenstern. Außer den zwei farbigen Apsisfenster-Entwürfen sind nur die Entwurfsskizzen (ausgeführt in Bleistift und Tusche) für die anderen Fenster erhalten (**Abb. 33**).¹²²

119 Das von J. B. Schott vorgesehene (dreizehnte) Mittelfenster der Apsis ließ Hofstötter später vermauern, um Platz für die Darstellungen der christlichen Symbole hinter der Christusstatue am Hauptaltar zu schaffen.

120 Bayer. Staatsarchiv Landshut, Rep. 168/1 Fasz. 2650 Nr. 601 5511k; daraus auch das folgende Zitat:
Die Regierung befürwortete in einem Bericht "*die Herstellung farbiger Fenster und Kreuzwegstationen nach den Skizzen des akad. Malers Hofstötter ... Die reiche und originale Ausmalung der Kirche wird erst durch Ausführung der beantragten Arbeiten vollendet in ... Abschluß gebracht. Wie alle bis jetzt ausgeführten Arbeiten dieses Künstlers so zeichnen sich auch die neuerdings vorliegenden Entwürfe durch großen Gedankenreichtum u. gewichtiges Kolorit aus. Nach alten Vorbildern studirt und stylvoll gezeichnet, stimmen dieselben mit der monumentalen überreichen Bemalung der Kirche bestens überein.*"

Das Ministerium in München meinte aber, daß der "*weiteren Bitte der katholischen Kirchenverwaltung Ludwigsthal um Bewilligung der Mittel für 12 gemalte Fenster ... - abgesehen von der Frage, ob sich solche Fenster für die ganz ausgemalte Kirche eignen - im Einklange mit dem Gutachten der künstlerischen Sachverständigen-Kommission schon nur dem Grunde keine Folge gegeben werden (konnte), weil die verfügbaren Mittel in vollem Umfange durch wichtigere künstlerische Projekte in Anspruch genommen werden.*" (Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt I, Akt MK 36701, No. 2771 vom 10. April 1901).

121 Trotz der Aufhellung jedes zweiten Fensters ist der Kirchenraum äußerst dunkel geblieben, so daß eine Betrachtung der Wände in der Art einer Biblia pauperum, wie es von Wolfruber und Hofstötter intendiert war, nicht stattfinden kann. Besonders die an höherer Stelle angebrachten Bilder sind sehr schwer zu entziffern.

122 Die Entwürfe befanden sich bis 1987 auf dem Dachboden des Pfarrhauses von Ludwigsthal unter verschiedenen Akten und werden nun im Pfarrbüro bzw. Pfarrarchiv Ludwigsthal aufbewahrt.

Die Skizzen sind relativ flüchtig mit Bleistift vorgezeichnet, anschließend mit Tusche überarbeitet und genauer ausgeführt worden. Jedes halbrund geschlossene Fenster ist in fünf waagrecht verlaufende, von mehreren Tuschestrichen übereinander gebildeten dicken Linien geteilt, denen später in der Ausführung auch die Unterteilung der Fenster weitgehend entsprach. Den Abschluß nach unten bildet ein stufenförmiges Architekturelement, das Platz ließ für eventuelle Inschriften, die aber in den Skizzen noch nicht erschienen. Seitlich schließen jeweils säulenförmige Elemente, überzogen von Schmuckformen und in einem akanthusähnlichem Kapitell endend, die Komposition ab. In der Regel füllen pflanzliches Ornament oder aus Gotik und Romanik entlehnte Schmuckformen, zum Teil nur angedeutet, den oberen halbrunden Abschluß. Nur manchmal greift der Kopf Christi mit dem Nimbus (bzw. die Engelsköpfe in den Apsisfenstern) in diese Fläche ein. Durch die farblich zurückhaltendere Gestaltung der ornamentalen und architektonischen Rahmung wirken die Figuren, die in kräftigen Farbtönen (Gelb, Blau, Rot) gehalten sind, in den ausgeführten Fenstern umso mehr.¹²³

Im zeichnerischen Stil und in den monumentalen, repräsentativen Formen der Figuren lehnte sich Hofstötter an bekannte Beispiele der Glasmalerei des 12. Jahrhunderts an.

Im Standmotiv, der Flächigkeit der Darstellung, sogar in Details der Schmuck- und Ornamentmotive sind die Propheten David und Hosea eines Augsburger Domfensters vom 1. Drittel des 12. Jahrhunderts (**Abb. 150**) gut mit den Engelsfenstern der Apsis (L 387, L 388; **Abb. 6 und 7**) vergleichbar.¹²⁴ Auch die Haltung der Hände oder das Schriftband des einen Engels können direkt davon abgeleitet werden. Hofstötter griff den Gedanken der Augsburger Glasfenster auf und entwickelte ihn weiter fort, in dem er u.a. auch die Gemälde der Wände auf die Hauptbilder in den Fenstern bezog.¹²⁵

An die Entwürfe für die Ludwigsthaler Fenster läßt sich ein farbig ausgeführter, nicht für eine bestimmte Kirche gedachter Entwurf eines Marienfensters (E 1, **Abb. 141**) anschließen.¹²⁶

Dargestellt ist die thronende Maria innerhalb einer Mandorla, an deren Eckpunkten sich jeweils die Halbfigur eines Engels innerhalb eines kreisförmigen Feldes befindet. Die Innenseite der Mandorla ist von der Inschrift "MARIA VIRGINE GRATIAS ORA PRO NOBIS" umgeben. Am unteren Bildrand ist der Platz für eine Stifterinschrift o.ä. durch Aneinanderreihen einiger Buchstaben des Alphabets angedeutet. Der Zeichenstil und manche Ornamentformen stimmen völlig mit den Vorschlägen für die Engelsfenster in Ludwigsthal überein; so kann angenommen werden, daß der Entwurf (E 1) etwa gleichzeitig entstanden war.

Die dargestellten Figuren der Fensterskizzen für Ludwigsthal sind, bis auf die farbliche Bestimmung der Einzelheiten, relativ genau ausgeführt. Bedingt von der schmalen, hohen Form der Fenster mit rundbogigem Schluß und der zusätzlich einengenden rahmenden Architekturleiste am Fensterrand sind die Figuren in den Platzverhältnissen sehr beschränkt, so daß deren Gliedmaßen

¹²³ Vgl. auch die Artikel von Joseph Wais (Die neuen Glasgemälde ..., in: Christl. Kunst 8, 1911/12) und Dr. Oskar Doering (Glasgemälde ..., in: Christl. Kunst 12, 1915/16) über die Münchener Glasfenster, auf die später noch näher eingegangen wird.

¹²⁴ Vergleichbar sind frontales Stehen auf einem Palmettensockel, fester Umriß der Gestalten, halbrund geschlossenes Hochrechteck des Fensterteils usw. Die zu den ältesten erhaltenen Glasgemälden gehörenden Augsburger Fenster weisen Stilbezüge zum Hirsauer Kunstkreis, besonders zu dem dreibändigen Passionale (Hirsau, um 1130; Stuttgart, Württembergische Landesbibl.; Bibl. fol. 56-58) auf.

¹²⁵ Leider berücksichtigte Hofstötter dabei die Belichtung der Kirche zu wenig. Auch die Weglassung einiger Fensterumrahmungen änderte daran wenig. Bei späteren Arbeiten unterlief Hofstötter dieser Fehler nicht mehr.

¹²⁶ Bleistift, Tusche, Deckfarben auf durchscheinendem Pergamentpapier; in Privatbesitz.

ziemlich eng an den Körper genommen sind (Engelsfenster der Apsis, L 387, L 388, **Abb. 6 und 7**; Christus als Guter Hirte, L 389; Kirche als Braut Christi, L 390; König David, L 397; Hl. Cäcilia, L 398). Nur bei den Fenstern mit mehreren Figuren wird die Randleiste mehr oder weniger stark überschritten (Hl. Familie, L 391; Hochzeit von Kanaan, L 392; Jesus und die Ehebrecherin, L 393; Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers, L 394, **Abb. 25**; Heilung eines Knechts des Haupttempels von Kapharnaum, L 395, **Abb. 33**; Einzug Jesu in Jerusalem, L 396).

Bei der Ausführung der Fenster durch die Firma Franz Xaver Zettler in München (Signatur Hofstötters und der Firma mit Jahreszahl 1901 auf dem Fenster der "Heilung eines Knechts des Haupttempels von Kapharnaum", L 395, **Abb. 34**) wurde bei einigen Fenstern der besseren Belichtung zuliebe auf das architektonische Beiwerk verzichtet, an den Stellungen der Figuren mit der stark an den Block angelehnten Form der Körper nichts geändert, so daß trotz des nun zur Verfügung stehenden Raums die Figuren in ihrem Umriß sehr geschlossen wirken und deren Gliedmaßen weiterhin eng an den Körper genommen sind.¹²⁷

Die Farbtwürfe der Engelsfenster (L 387, L 388; **Abb. 7**) sind zwar im gleichen Format wie die übrigen Skizzen, in den Details aber etwas genauer ausgeführt. Die Überarbeitung der Bleistiftskizze erfolgte sorgfältig mit Tusche. Neben den eingefügten Inschriften sind auch Architekturornamente wie Fischblasenmuster oder Blatteile genau gezeichnet.

Die angegebenen Farbwerte wurden neben der Binnenzeichnung genau von der ausführenden Werkstatt übernommen.

Der andere Charakter der ausgeführten Glasfenster (gegenüber der Entwurfszeichnung auf Papier) und die Lichtdurchlässigkeit des farbigen Glases bedingen eine intensivere Wirkung auf den Betrachter. Hofstötter setzte die von den Farbgläsern verursachte unterschiedliche Lichtintensität als Bildmittel zur Erreichung seiner Absichten ein. Die unterschiedliche Wirkung auf den Betrachter, die jeweils von Entwurf und Ausführung verursacht wird, findet ihre Begründung auch noch in der Tatsache, daß die etwas überlängten Figuren der Entwürfe durch den Standpunkt des Betrachters schräg unterhalb des endgültigen Anbringungsortes der Fenster ausgeglichen wird, die Proportionen auf diese (vom Künstler bewußt berücksichtigte) Weise normalisiert werden. Durch geringfügige, aber merkliche Verbreiterung der ausgeführten Gesichter gegenüber dem Entwurf leistete die Firma Zettler ihren Anteil daran, den Darstellungen in den fertigen Fenster das Strenge, fast Düstere der Entwürfe zu nehmen.

In der im 19. Jahrhundert üblichen Glasmalerei wurde die Zeichnung, besonders der Umriß der Figuren, meist durch breite Bleiruten oder kräftige Striche mit Schwarzlot hervorgehoben. Hofstötter dagegen kennzeichnet die Zeichnung innerhalb seiner Fenster durch sich klar gegeneinander abgrenzende Farben mit großer Leuchtkraft.

¹²⁷ Die ausführende Firma verwendete bei den Fenstern L 389, L 390, L 393, L 394, L 397 und L 398 die alten Entwürfe und ließ nach Anweisung nur das Beiwerk weg, so daß die Figuren nun frei in das Glasfenster gestellt wurden.

Die thronende Sitzhaltung Christi im Fenster "Jesus und die Ehebrecherin" (L 393) ist nun durch die Weglassung nicht mehr erkennbar. Die angezogenen Knie über der kauernenden Sünderin sind nur im Zusammenhang mit dem vollständigen Entwurf erklärbar.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatten sich, wie Joseph Wais bemerkt,¹²⁸ zwei Hauptrichtungen innerhalb der farbigen Glasmalerei entwickelt. Die eine behauptete, Glasmalerei habe nur dekorativen Charakter, so dürfe auch nur (fast) ausschließlich Ornament verwendet werden. Die Technik (in der Masse gefärbte Glasplatten oder bemaltes Glas) sei dabei zweitrangig. Die zweite Richtung förderte in Weiterführung der Prinzipien der Glasmalerei seit Ludwig I. die Übertragung des Tafelgemäldes auf Glas.

Verschiedene Künstler, zu denen neben Hofstötter auch viele gehörten, die dem Jugendstil nahestanden, führten gegen Ende des 19. Jahrhunderts schließlich eine Synthese dieser beiden gegensätzlichen Richtungen durch. Die Erkenntnis, daß das Fenster durch die farbige Gestaltung (egal in welcher Technik) seines Zweckes der Lichtvermittlung und seiner Eigenschaft der Lichtdurchlässigkeit nicht enthoben wird, sondern dadurch sogar eine ästhetische Bereicherung erfährt, setzte sich beinahe allgemein durch.

Der übergreifende Gedanke des Gesamtkunstwerkes bezog alles, was sich in einem Raum befand, in die Wirkung mit ein. Die Geschlossenheit des Raumes sollte damit gesteigert und die Stimmung erhöht werden.¹²⁹

3.1.5. Die Kreuzwegstationen

Der Kreuzweg für Ludwigsthal entstand erst, nachdem die Innenausstattung der Kirche fertiggestellt war, also in der Zeit ab 1900 bis Mitte des Jahres 1901. Die Planung dafür setzte allerdings schon früher ein. Der einzige erhaltene farbig gestaltete, im Vergleich zur Ausführung sehr kleine Entwurf zur ersten Kreuzwegstation (auf Papier) gehört noch der - allerdings weit fortgeschrittenen - zweiten Stilstufe Hofstötters an (L 323a, **Abb. 22**).¹³⁰ Auch die Ausstattung der Kirche nahm auf die Aufnahme des Kreuzweges Rücksicht, indem die entsprechenden Wandflächen unterhalb der Fenster im Langhaus von jeder malerischer, figürlicher oder mosaizierender Gestaltung frei blieb.

Der annähernd quadratische Entwurf zeigt die "Verurteilung Jesu".¹³¹

Christus, herausgehoben durch Kreuznimbus und lichtere Farben der Kleidung, trägt als einziger keine Schuhe und steht mit überkreuzten, gefesselten Händen vor Pilatus und dem Hohepriester. Er wird an der Fesselung von einem jungen Mann geführt, der auf Christus weist und das Bild kompositorisch nach links abschließt. Hinter ihm befinden sich drei nur teilweise sichtbare Personen mit erhobenen Armen, die das aufgebrachte Volk repräsentieren. Zwischen der linken Bildhälfte mit der dominierenden Christusgestalt und der rechten Bildseite mit Pilatus und dem Hohepriester vermittelt ein Diener mit der Wasserschale, in der gerade Pilatus seine Hände wäscht. Pilatus selbst sitzt seiner Stellung als Statthalter gemäß auf einem Thron, der von Säulenarchi-

¹²⁸ Siehe seinen Artikel "Die neuen Glasgemälde der St. Maximilianskirche zu München", in: Die Christliche Kunst 8, 1911/12 258ff, bes. 259.

¹²⁹ Eine im Grundsatz übereinstimmende Auffassung beherrschte schon die Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts, ebenso wie die Gotik. Die Glasfenster waren, neben anderen Bedeutungsinhalten, auch immer in Bezug auf den Raum, den sie erhellten, zu betrachten.

¹³⁰ Deckfarben auf Papier, Unterschrift: "1.ST.KREZWEG.D.KIRCHE.LVDWIGSTHAL"; ebenso wie die Farbwürfe und Skizzen zu den Glasfenstern im Pfarramt Ludwigsthal aufbewahrt.

¹³¹ Mt. 27, 11-26; Mk. 15, 1-15; Lk. 23, 1-25; Joh. 18, 28-40.

tektur und Vorhang überhöht wird.¹³² Der Hohepriester mit der Andeutung einer mittelalterlichen Judenkappe weist auf Christus und hetzt gleichzeitig das Volk auf. Die Kleidung der Beteiligten und der Thron haben mittelalterliches Gepräge, die Kompositsäulen der Architektur sollen auf die Römer verweisen.

Insgesamt bestand in der Auswahl der Themen innerhalb der Kreuzwegstationen keine, innerhalb der Variation der Figuren und Darstellungsweisen fast keine freie Auswahl. Die einzelnen Szenen ebenso wie die Art der Darstellung war durch eine lange Tradition festgelegt.¹³³

Die Ausführung der Kreuzwegbilder weicht so kaum von dem Entwurf ab (**Abb. 23**). Die von Hofstötter im Entwurf festgelegte Kleidung, Gestalt und Farbgebung für die Darstellung von Christus wird in allen Kreuzwegbildern wiederholt. Die Haltungen und Stellungen der Figuren innerhalb des Entwurfs werden in der Ausführung der ersten Kreuzwegstation bis in Details genau wiedergegeben. Der einzige Unterschied liegt im Austausch des Hintergrundes. Im Gegensatz zum Entwurf wird der Hintergrund der endgültigen Kreuzwegstationen durch einen Goldgrund gebildet, der die Tradition der Kirche und das Verehrungswürdige des Leidens Christi betont.

Hofstötter malte den Kreuzweg als Ölbilder auf Holztafeln. Gestaltung und Stil ist mit den Wandmalereien der dritten Stilstufe zu vergleichen. Die Figuren zeigen eine in Schattierung der Lokalfarben und Fältelung der Gewänder angedeutete Körperlichkeit, die vom planen Goldgrund betont wird, aber durch andere Elemente in bestimmten Bildpartien wieder stark zurückgenommen wird. Eine festgelegte Lichtquelle fehlt wie bei der Wandmalerei. Der Umriß der Gegenstände und Gestalten in den Bildern ist durch eine fest gezogene Linie betont. Manche anatomische Einzelheiten werden durch die Betonung der Linie so fast zum Ornament, was der Körperlichkeit der Figuren z.T. widerspricht. Ebenfalls in diese Richtung wirkt der lasierende Farbauftrag, der noch den Untergrund durchscheinen läßt. Der beginnende Einfluß des Jugendstils auf Hofstötter wird in der Betonung des Grafischen und der Auswahl der Farben, z. B. in der Behandlung der Gewänder als durch Linien gegliederte Farbflächen bei den rechts stehenden Frauen der "Kreuzabnahme" (XIII. Station, L 335, **Abb. 41**), sichtbar. Daneben hatte Hofstötter inzwischen innerhalb der dargestellten Personen und Symbole Typen entwickelt, die nun leicht variiert immer wieder verwendet wurden. Dazu gehört z.B. der über der Grablegung (XIV. Station, L 336, **Abb. 42**) schwebende Engel, der ähnlich auch im Engelsfries der Apsisbegrenzung (L 32b, **Abb. 5**) oder im Relief der "Heilung eines Gelähmten" (L 123) gestaltet ist.

Im Vergleich mit Bildern älterer Maler (Seitz, Hackl) oder den fast gleichzeitigen Kreuzwegstationen, die Martin Feuerstein 1898 für die Münchener Pfarrkirche St. Anna im Lehel malte und die großen Eindruck erweckten (**Abb. 162**), wird die neue Tendenz, die Hofstötter verfolgte, deutlich.

Martin Feuerstein ging wie Hofstötter von der akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts aus. Im Gegensatz zu Hofstötter übernahm er deren Anlehnung an den Naturalismus (wie er sich z.B. in den Bildern Seitz' und Hackls ausdrückt). Wie Hofstötter verringerte er aber im Vergleich zu

¹³² Säulenarchitektur und Vorhang wurden als Symbole der Repräsentation und Herrschaft (über eine längere Kette von Entwicklungen) aus dem barocken Herrscherporträt (beispielhaft dafür das Bildnis Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud, 1701, Paris Louvre) übernommen.

¹³³ Aus einer nicht unbedingt großen Abweichung von der Tradition ergaben sich kaum überwindbare Schwierigkeiten, die fast nur durch Zurücknahme der entsprechenden Bilder und Überarbeitung gelöst werden konnten. Hofstötter sollte dies später bei seinen Kreuzwegbildern für St. Maximilian in München feststellen, bei denen er in Farbgestaltung und Figurendarstellung Strömungen zeitgenössischer Kunst verarbeitete.

ähnlichen Themen der Malerei der Prinzregentenzeit die Zahl der handelnden Personen entscheidend, wobei Volksdarstellungen nur durch Kürzel (Arme, Köpfe usw. hintereinandergestaffelt) angedeutet wurden. Bei beiden wird die bildparallele Darstellung von Christus beherrscht, die Räumlichkeit ist zurückgenommen und der Hintergrund durch eine einheitliche Fläche ausgeschieden (bei Feuerstein als blau-violette Farbfläche, bei Hofstötter als Goldgrund). Während bei Feuerstein die Gestalt Christi mit ihrem eindringlichen und bohrenden Blick die Aufmerksamkeit des Betrachters unbedingt erzwingt, betont Hofstötter zwar Christus durch eine hellere Farbgestaltung, stellt ihn aber nicht so absolut in den Mittelpunkt wie Feuerstein. Neben der Gemeinsamkeit in der Reduktion der Farbigkeit und der Beschränkung auf für die Szene wichtige Elemente, führte Hofstötter gegenüber Feuerstein die Entwicklung weiter durch Aufnahme der Betonung des Grafischen und der Linie (aus der Schule von Beuron und der Bewegung des Jugendstils) in seine Bildgestaltung, ebenso wie die Einordnung der Kreuzwegstationen in das Gesamtkunstwerk der Kirche durch verschiedene Querbeziehungen.

3.1.6. Kurze Zusammenfassung

Ausgehend von einem nicht sehr stark ausgeprägten Empfinden für die Gestaltung des dreidimensionalen Raumes entwickelte Hofstötter einen eigenen Stil, bei dem dieser Mangel ins Positive gewendet wurde.

Die Ausgestaltung der Kirche in Ludwigsthal zeigt sehr deutlich die künstlerischen Anfänge und diesen Beginn der Stilentwicklung Franz Hofstötters, die in drei Stilstufen während der Ludwigs-thaler Zeit unterteilt werden kann.

In den Arbeiten der ersten Stilstufe werden zum Teil noch die Einflüsse der akademischen Ausbildung sichtbar. Daneben werden Motive aus der ottonischen (und z.T. früheren) Buchmalerei und der Wandmalerei, Plastik und Glasmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts verarbeitet. Auffällig ist die starke Flächigkeit seiner Malerei, in der der Tiefenraum fehlt.

In der zweiten Stilstufe werden die Prinzipien der ersten Stufe weiter entwickelt. Andere Vorbilder, wie Motive und Symbole aus frühchristlicher Zeit, gewinnen neben der Orientierung an der Buchmalerei an Einfluß. Daneben war auch die Betonung der linearen Komposition, ausgehend von der von P. Gabriel Würger dominierten späteren Beuroner Schule, nicht unwichtig. Eine weitere Unterteilung kann noch durch die unterschiedliche Behandlung des Symbolcharakters der Figur getroffen werden. In der zweiten Stilstufe äußert sich dies in einer starren, repräsentativen Haltung der Figuren, die langsam zugunsten einer individuelleren und bewegteren Wiedergabe zurückgedrängt wird.

Die dritte Stilstufe bringt eine betontere Körperlichkeit der Figuren, die aber durch Aufnahme von Elementen des gleichzeitigen Jugendstils, z.B. der spezifischen Anwendung von Farbe und der Betonung des Grafischen, wieder zurückgenommen wird oder auf bestimmte Stellen der Bilder beschränkt bleibt.

Weitere Entwicklungen auf dem Weg zum Stil seiner Münchener Zeit können in den Ausgestaltungen der späteren Kirchen in Weichering, Au, Weiden u.a. festgestellt werden.

3.2. Kunsthistorische Einordnung der Weicheringer Arbeiten

Die Arbeiten in Weichering¹³⁴ zeigen eine Fortsetzung der in Ludwigsthal begonnenen Entwicklung. Nach den schlechten Erfahrungen, die Hofstötter mit der Weiterentwicklung seines Stils in Weiden gemacht hatte, schloß er sich wieder stärker an die Tradition an, konnte aber trotzdem den dadurch insgesamt verfestigten Malstil durch die Aufnahme von Stilelementen des Jugendstils auflockern.¹³⁵ Die Körperlichkeit seiner Figuren hatte im Vergleich zu Ludwigsthal zwar zugenommen, eine gewisse Flächigkeit seiner Malerei ist trotz allem aber noch zu bemerken.

Hofstötter beschränkte sich bei dem figuralen Schmuck trotz des relativ großen, ihm zur Verfügung stehenden Raums auf wenige Partien in Chor, am Triumphbogen und in der Vorhalle. Das Kirchenschiff bekam fast nur ornamentalen Schmuck. Die Konzentration auf wenige Figuren und deren Ausarbeitung war nicht zuletzt auch durch die Kritik an der Nachlässigkeit der malerischen Behandlung der Bilder in Weiden von 1901 bedingt.¹³⁶

3.2.1. Relief

Wie schon in den früheren Reliefs von Ludwigsthal beschränkte sich Hofstötter auch bei den vier Reliefs in Weichering auf das Wesentliche. Der Hintergrund der hochrechteckigen Reliefs ist auf eine einfarbig gefaßte, aber sonst nicht differenzierte, plane Fläche reduziert. Davor steht in flacher Erhebung über den Grund die Figur der oder des Heiligen. Die beigegebenen, kaum auffallenden Attribute (Afra mit Flammen neben sich, W 20; Elisabeth mit Rosen in den Händen, W 21; Sebastian mit Pfeilen und an einen Baum gefesselt, W 23; Johannes der Täufer mit Fellgewand und Kreuzstab, W 22) bezeichnen die Heiligen genauer (**Abb. 92**).

Die in sich ruhenden Standfiguren der Heiligen in kontemplativer Haltung verstärken diesen Eindruck durch den geschlossenen, fließenden Umriß ihrer Gestalt, der nicht durch hervorstoßende Gliedmaßen durchbrochen wird.

Während die Reliefs in Ludwigsthal (**Abb. 28**) insgesamt noch etwas eckig in der Darstellung der Figuren, fast nach einem organisierenden, übergeordneten Prinzip suchend, wirkten, sind die Weicheringer Reliefs fortgeschrittener in der Entwicklung. Der Umriß zeigt unter dem Einfluß des Jugendstils einen fließenden, nicht mehr durch Kanten oder Ecken durchbrochenen Rhythmus. Die leicht gelängten Figuren wachsen aus der planen Fläche heraus, sie bilden keine abrupte Kante

¹³⁴ Zu Baugeschichte der Kirche und Beschreibung der Arbeiten Hofstötters siehe ab Seite 120.

¹³⁵ Der Jugendstil war inzwischen fast allgemein akzeptiert und bekam neue Aktualität durch zwischenzeitlich fertiggestellte Projekte wie dem Haus der "Secession" in Wien (Ernst Olbrich, 1898), Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt (Olbrich, 1899), das Schauspielhaus (Kammerspiele) in München (Riemerschmid, 1900), Kaufhaus "L'Innovation" in Brüssel (Horta, 1901), Postsparkasse in Wien (Otto Wagner) u.a. oder Ausstellungen und geplante Projekte, die z.T. Skandale erregten wie die von Gustav Klimt für die Aula der Wiener Universität vorgeesehenen Bilder (ab 1900) oder die Beethoven-Ausstellung der Wiener Sezession mit dem Beethoven-Fries von Klimt und der Beethoven-Plastik von Max Klinger.

¹³⁶ Neben dem zu "modernen" Malstil in Weiden (1901) wurde Hofstötter von Regierungs- und Ordinariatsstellen auch die fehlerhafte und nachlässige Behandlung der Figuren angekreidet.

als Abgrenzung zum Hintergrund. Geblieben ist der intensive, beinahe schmerzhaft Blick in der Art von zur Selbstversenkung und Reflexion anregenden Andachtsbildern.

3.2.2. Malerei

Der Einfluß von Strömungen der Kunst der Zeit blieb in der Malerei Hofstötters nicht ohne Ergebnis. Die etwa um diese Zeit begonnene Mitgliedschaft in der Münchener Gesellschaft für christliche Kunst brachte neue Eindrücke und Anregungen. Die im Jugendstil besonders stark wirkende Auffassung vom gestalteten Gesamtkunstwerk, bei dem alle Bereiche des Lebens berücksichtigt werden mußten, fand u.a. in der Münchener Villa des Künstlers Franz von Stuck (Fertigstellung 1898), in Konzeptausstellungen wie der vierzehnten, Beethoven gewidmeten Ausstellung der "Secession" im Sommer 1902 in Wien und vor allem in dem von Josef Hoffmann und der von ihm gegründeten "Wiener Werkstätte" geschaffenen Palais Stoclet in Brüssel (1905-1911) ihren Ausdruck. Der von Gustav Klimt gestaltete Beethoven-Fries, der die von Max Klinger geschaffene Statue des Musikers als Genie begleitete und ergänzte, faßte gleichzeitig mit anderen Detailgestaltungen den ganzen Raum zu einem einzigen Raumkunstwerk zusammen. Das von dieser Ausstellung mit einer weiteren, Beethoven gewidmeten 15 Meter langen Wandmalerei von Ferdinand Andri und anderen Ereignissen¹³⁷ erregte Aufsehen, bestärkte und förderte Hofstötter in seiner malerischen Entwicklung.

Der Vergleich der an der Decke im Chorraum freigelegten Bilder ("Christus als Weltenrichter" und "Maria, umgeben von ihren Vorfahren und Engeln mit der lauretanischen Litanei"; W 2 - W 19, **Abb. 87 und 91**)¹³⁸ mit den Malereien Hofstötters in Ludwigsthal oder gleichzeitigen und früheren Bildern anderer Künstler läßt die Entwicklung Hofstötters deutlich werden.

Die anfangs in Ludwigsthal nur noch in wenigen Anklängen spürbaren Einflüsse aus der Akademiezeit (Gabriel von Hackl u.a.) sind bei den Arbeiten in Weichering nicht mehr zu erkennen. Hofstötter trieb die Konzentration auf das Wesentliche, unter Weglassung des räumlich definierten Hintergrundes, in seinen Bildern voran und stellte sich damit in Gegensatz zu einem mehr historisierend-erzählenden Malstil, wie ihn die gleichzeitig tätigen Künstler Gabriel von Hackl oder Martin Feuerstein, Gebhard Fugel, Eduard von Gebhardt u.a. vertraten. Hofstötter bevorzugte einen ökonomischen, den Ausdruck, das Bemühen und die innere Kraft seiner Figuren betonenden Stil, zu dem er, neben der Weiterverarbeitung von Tendenzen aus Beuron u.a. von Bildern Franz von Stucks (**Abb. 159-161**), Joseph Huber-Feldkirchs (**Abb. 163**) oder von Gemälden Gustav Klimts (**Abb. 164**) angeregt wurde.

Bei näherer Betrachtung der einzelnen Bilder fallen, neben den allgemeinen Prinzipien, besonders einige Details auf, auf die besonders eingegangen werden muß.

¹³⁷ Zu den Ereignissen in Wien um die Jahrhundertwende siehe: Kat. Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930; Kat. Experiment Weltuntergang. Wien um 1900; dort jeweils auch weiterführende Literatur.

Zu den künstlerischen Ereignissen in München siehe: Kat. München leuchtete; Kat. Kandinsky und München; Kat. Die Münchner Schule 1850-1914; jeweils mit weiterführender Literatur.

¹³⁸ Die Beschränkung auf die freigelegten Bilder an der Decke des Chorraums muß vorgenommen werden, da die anderen Weicheringer Malereien durch die Restaurierung und andere Umstände möglicherweise so weit verändert wurden, daß der ursprüngliche Zustand und Eindruck heute nicht mehr wiedergegeben wird. Die Beurteilung der (im Juni 1988) nur in den Hintergründen aufgefrischten, ansonsten noch nicht restaurierten Bilder kann so zu einem besseren Ergebnis führen, als die Beurteilung z.B. des rekonstruierten Triumphbogen-Engelfrieses.

So wirkt die Figur Christi im Rundbild der Deckenmalerei des Chorjoches vor der Apsis (W 2, **Abb. 87**) nicht ganz homogen. Ober- und Unterkörper scheinen aus verschiedenen Quellen übernommen. Der Unterkörper wird in einer aktiven Stellung dargestellt. Die Füße zeigen den Ausschnitt einer Bewegung (Gewichtsverlagerung auf den linken Fuß, der rechte ist zurückgesetzt und gerade im Begriff den Körper hochzustemmen), die in einer ähnlichen Art oft bei Sitzfiguren Michelangelos vorkommt (**Abb. 154**).¹³⁹

Der Oberkörper dagegen wirkt hieratisch und könnte durch traditionelle "Ecce Homo"-Darstellungen, Bilder des auferstehenden Christus o.a. angeregt worden sein (**Abb. 156**).¹⁴⁰ Auch der Einfluß Beurerer Kunst ist gut denkbar. Eine Abwandlung der Haltung stellt das Vorzeigen des Buches dar, auf dem die griechischen Buchstaben Alpha und Omega vom Anfang und Ende künden.¹⁴¹

Die sechs Engel, die Christus in zwei Gruppen umgeben, sind in ihren Haltungen sehr schwungvoll wiedergegeben. Ihre Gesichter sind teilweise in ungewöhnlicher Untersicht gegeben und erinnern in ihrer Art an Darstellungen des italienischen Manierismus.

Die diagonale Anordnung der Posaunenengel (W 3 - W 6) bot sich von der Form des Gewölbes her an, zum anderen war sie in der Tradition vorgegeben und z.B. in der Beurerer Schule verwendet worden (**Abb. 153**).¹⁴²

Während Körper und Gewand relativ flächig erscheinen, sind die Gesichter der Engel durch Andeutung von Schattenpartien körperhaft durchgestaltet. Die Dominanz der Linie gegenüber der Fläche bleibt aber deutlich erhalten. Die Gesichtszüge sind zwar idealisiert aber in Einzelheiten doch mit individuellen Merkmalen ausgestattet. Zur Individualisierung trägt auch die für Hofstötter typische Darstellung übergroßer Augen bei, die den Blick seiner Personen intensivieren. Auffällig ist auch die Farbgebung, die intensive, reine Farben bevorzugt und großflächig einsetzt. Die Farbflächen werden dabei durch Linien exakt begrenzt, die, meist in braunen Tönen gehalten, die Zeichnung stark betonen.¹⁴³

Ähnliches gilt auch für die Darstellung der thronenden Maria, die das Kind auf dem Schoß präsentiert (W 11, **Abb 91**). Der Hintergrund des Rundbildes im Gewölbe wird durch ein intensives Blau gebildet, das zwischen den grünen Blättern und roten Blüten eines Rosenstrauches hervorleuchtet und im Gewand der Maria wieder aufgenommen wird. Das gleiche, sonst nicht differenzierte Blau dient auch als Hintergrund der die Mariendarstellung umgebenden kleineren Rundbilder mit den Engeln der lauretanischen Litanei und den Vorfahren Marias (W 12 - W 19).¹⁴⁴

139 Z.B. bei den Propheten Zacharias und Joel, bei der delphischen Sybille, bei Hesekiel an der Decke der Sixtinischen Kapelle im Vatikan; bei der Moses-Statue und der weiblichen Sitzfigur vom Grabmal für Julius II. u.a. Auch die Fußhaltung Christi im Jüngsten Gericht der Sixtinischen Kapelle könnte als Vorbild gedient haben.

140 Z.B. der Christus im Jüngsten Gericht der Ludwigskirche in München von Peter von Cornelius.

141 Offb. 21, 6.

142 Z.B.: "Christus von Engeln getragen" als Gewölbemosaik in der Zenokapelle von S. Prassede in Rom (817-824); Beurerer Schule: im Gewölbe der Kapelle der Gekreuzigten in der Torretta von Monte Cassino (Abb. in Christl. Kunst 7. Jg. 1910/11 S. 146).

143 Erst mit der Änderung der Maltechnik durch die Verwendung von Wachs änderte sich auch die Funktion und die Bedeutung der Linie (s.u.).

144 Ähnlichkeiten ergeben sich dabei besonders mit Arbeiten von Künstlern aus dem Wiener Jugendstil. Auf noch stärkere Übereinstimmungen mit Bildern von Ferdinand Andri (z.B. im Kapellenraum der Wiener Secession auf der Ausstellung für christliche Kunst in Wien 1905 oder Wandmalereien in der Ottakringer Pfarrkirche zu Wien)

Interessant ist auch die Entwicklung, wie sie in der Darstellung der vier Evangelisten verfolgt werden kann. Während bei den Evangelistendarstellungen in Ludwigsthal (L 49, L 50, L 60, L 61, **Abb. 43**) der Einfluß karolingischer und vor allem ottonischer Buchmalerei vorherrscht, kann dies für die Weicheringer Arbeiten (W 7, W 8, W 9, **Abb. 90**, W 10) nicht mehr in diesem Maße behauptet werden. Die als architektonisches Kürzel aus der Buchmalerei übernommene gehäuseartige Umrahmung der Evangelisten wurde zu einer bloßen Bezeichnung der Feldgrenzen der Malerei und ist nur im oberen Teil stärker ausgeformt, um der Tradition der Darstellung der durch würdevolle Formen überhöhten, verehrungswürdigen Gestalt zu entsprechen. In diesen stilisierten, gemalten Baldachin fließen andeutungsweise gotische Formelemente (Krabben, Dreipässe u.ä.) mit ein. Die Figuren sind selbständiger, im Ausdruck der Gesichter und Gesten stärker und intensiver geworden. Die zunehmende Sicherheit Hofstötters im Gestalten seiner Bilder und Themen ist daran deutlich abzulesen.

3.2.3. Kurze Zusammenfassung

Die Einflüsse gleichzeitiger Kunstströmungen blieben auch auf die künstlerische Entwicklung Franz Hofstötter nicht ohne Wirkung. Die schon in Ludwigsthal äußerst stark zurückgedrängten Anklänge an die Münchener Akademiezeit sind in Weichering völlig verschwunden. Durch das Bemühen Hofstötters, die Darstellungen seiner Bilder auf das Wesentliche zu konzentrieren, dabei einen räumlich definierten Hintergrund auszuschließen und die ausdrucksvolle Gestaltung der Figuren und deren Gesichter und Gesten zu intensivieren, erschloß er sich einen Malstil, der die Betonung vor allem auf die menschliche Gestalt und deren Ausdrucksmöglichkeiten legte. Die Figuren der Weicheringer Kirche wirken nun stärker von innen heraus gestaltet. Sie zeigen intensiven Blick und spannungsvolle, ausdrucksstarke Gesten.

In der Gestaltung der vorgegebenen, in der Tradition begründeten Themen machte er durch Aufnahme von Anregungen aus der italienischen Renaissance und dem Manierismus Fortschritte. Wie schon in Ludwigsthal bleibt die Dominanz der Linie gegenüber der räumlich gestalteten Fläche erhalten, wenn auch die Körperhaftigkeit besonders im Inkarnat der Figuren zunimmt. Bevorzugt werden nun intensive, reine Farben eingesetzt, die eine größere Leuchtkraft als die Farben in Ludwigsthal besitzen. Eine stärkere Auseinandersetzung mit Malern des (Münchener und Wiener) Jugendstils zeigte bereits in Weichering seine Auswirkung in solchen und anderen, kleineren Details. Diese Entwicklung wird noch bei den Arbeiten für Au/Hallertau, Weiden II und München weiter zu verfolgen sein.

mit einer ähnlichen Verarbeitung ägyptischer Einflüsse und der Verwendung von Stuck innerhalb von Wandmalereien wird noch bei der Besprechung der Weidener Arbeiten eingegangen werden.

3.3. Würdigung der Arbeiten in Au/Hallertau

Da sich die Wand- und Deckenbilder, die Hofstötter im Chorbereich von Au gestaltete,¹⁴⁵ in der Maltechnik, der Gestaltung usw. von den beiden Hauptaltarbildern unterscheiden, wird eine dementsprechend aufgeteilte Würdigung der Bilder und der Versuch der Einordnung in die gleichzeitigen kunstgeschichtlichen Entwicklungen unternommen.

3.3.1. Wand- und Deckenbilder

Gegenüber den zeitlich früheren Arbeiten Hofstötters in Ludwigsthal, Weiden I und Weichering sind bei den Bildern im Chorbereich der Kirche von Au/Hallertau auffallende Entwicklungen sichtbar. Während bisher in seinen Wandbildern die Linie als Begrenzung und Bezeichnung von farbigen Flächen dominierte, herrscht in Au ein Malstil vor, der die Linie zugunsten einer malerischen, von der Farbfläche und ihren Differenzierungen bestimmten Handschrift zurückdrängt und beinahe völlig auflöst.

Hofstötter verfolgte verstärkt die schon in Weichering zu bemerkenden Tendenzen zur Betonung der menschlichen Gestalt mit besonderer Beachtung von Gestik und Gebärde. Die Verarbeitung von Werken der Beuroner Schule wurde abgelöst durch eine immer intensiver werdende Beschäftigung mit Bildern des Wiener und Münchener Jugendstils, aber auch einiger anderer (wenig älterer oder) zeitgenössischer Stile.

Großen Einfluß auf diese Änderung des Stils hatte daneben der Wechsel der Maltechnik. Hofstötter ging nun von der Kalksecco-Technik auf ein Mischverfahren über, indem er seinen Farbemulsionen Wachs und Öl beigab und die fertigen Bilder zusätzlich mit heißem, flüssigen Wachs überzog.

Dies bedingte eine stärkere Durchgestaltung und gleichzeitige Bevorzugung der Fläche vor der Linie, da durch das nachträglich aufgebraute heiße Wachs die Farben und Linien teilweise etwas verwischt wurden und verliefen. Damit verbunden war eine andere Wirkung der Bilder, da nun die Maloberfläche nach Abschluß der Behandlung mit Wachs einen anderen Charakter erhielt. Der Wachsüberzug verlieh den Bildern einen leichten seidigen Glanz, der die grafischen Elemente zugunsten einer Steigerung der räumlichen Wirkung weiter zurückdrängte und eine gewisse Auflösung des Umrisses bewirkte.

Die farbige Behandlung der Bilder Hofstötters änderte sich in Au (nach leichten Andeutungen schon in Weichering) entscheidend. Nun geschieht eine Gestaltung der Komposition aus der Farbe heraus, Licht, Schatten und farbige Übergänge werden für die Bildwirkung wichtig. Dazu trug auch die Verwendung von Wachs ihren Teil bei. Teilweise gewannen die Farben dadurch an Leuchtkraft, andere veränderten ihren Farbwert und dunkelten nach.¹⁴⁶

Von nicht zu vernachlässigendem Einfluß waren auch die gleichzeitigen Entwicklungen und Wandlungen der Kunst. Bereits in Weichering und teilweise schon in Ludwigsthal machte sich der

¹⁴⁵ Zu den Arbeiten für die Pfarrkirche St. Vitus in Au/Hallertau siehe ab Seite 128.

¹⁴⁶ So war Hofstötter gezwungen im Frühjahr 1905 einige seiner Deckenbilder auf Grund der nachgedunkelten Farben auf seine Kosten auszubessern.

Einfluß des Jugendstils bemerkbar, der in Au noch stärker in den Vordergrund tritt. Wieder wird besonders die Verarbeitung von Werken des Münchener "Malerfürsten" Franz von Stuck,¹⁴⁷ z.B. bei einzelnen Propheten- und Heiligengestalten Hofstötters in Au deutlich, aber auch Gemälde Hans von Marées' spielten eine Rolle. Ebenso wird die Rezeption von Bildern Arnold Böcklins¹⁴⁸ und des Symbolismus (z.B. Werke von Fernand Khnopff¹⁴⁹) spürbar.

Franz von Stucks "Der Wächter des Paradieses" (1889, **Abb. 161**), dessen erster großer Erfolg, zeigt im Vergleich zu den Prophetenbildern Hofstötters (A 2, A 8, **Abb. 103**, A 12, **Abb. 104**, A 18) gut, was Hofstötter von seinen älteren oder bekannteren Kollegen übernahm und verarbeitete. Die von der Freilichtmalerei übernommene summarische Wiedergabe von Objekten in hellen leuchtenden Farben (und pastosem Farbauftrag) wurde mit der Figurendarstellung zusammengeführt und durch das gewählte Thema symbolistisch überhöht. Diese Art des etwas undifferenzierten leuchtenden Hintergrundes, vor dem die vereinzelt wirkenden Figuren sich darstellen, übernahm Hofstötter. Eine ähnliche, von der Intensität des Lichts geprägte Malweise mit starker Kontrastwirkung durch Licht und Schatten hatte schon Hans von Marées vertreten. Hofstötter steigerte den Eindruck der Gestalten mit ihren ausdrucksvollen Gesten und Gebärden noch durch die fast vollständig von der Figur gefüllte schmale, hohe Malfläche, so daß es scheint, als ob die Propheten beinahe gewaltsam über die durch die Stuckrahmen gezogenen Bildgrenzen hinausdringen wollen. Dieser Eindruck wird noch durch die Wiedergabe in Dreiviertelansicht (bzw. sitzender Haltung) mit an mindestens zwei Seiten vom Rahmen angeschnittenen Körper verstärkt.

Franz Hofstötter wollte in diesen Propheten nicht bestimmte Personen darstellen, ihm ging es um das Aufzeigen des Prophetischen und Visionären, um das Wesen des Glaubens und die Schilderung des zukünftigen Heils, das die Propheten verkündeten. Darum stattete er hier seine Propheten nicht mit Attributen zur Bestimmung der Person aus. Ähnliches gilt auch für die innerhalb hochovaler Stuckrahmungen als Brustbilder wiedergegebenen Bistumsheiligen (A 5, A 7, A 13, A 15) und Kirchenväter (A 3, A 9, A 11, A 17).

Für solche, durch die Einzeldarstellung monumentalisierte Figuren lassen sich als bekannteste Vorbilder die "Vier Apostel" Albrecht Dürers¹⁵⁰ angeben, die in Haltung, Physiognomie und Farbgestaltung von Hofstötter auch in anderen Bildern (s.u.) zitiert werden. Aber auch Bilder zeitgenössischer Maler könnten Hofstötter direkt angeregt haben. Ein "St. Nikolaus" von 1902 des damals sehr bekannten Künstlers Joseph Huber-Feldkirch (**Abb. 163**),¹⁵¹ auf den bei späteren Arbeiten Hofstötters noch zurückzukommen sein wird, sei als Beispiel angeführt.

147 Franz Josef Hofstötter und Franz von Stuck gehörten während ihrer Münchener Akademiezeit, wenn auch nicht gleichzeitig, der Malklasse Wilhelm von Lindenschmit d. J. an.

148 Arnold Böcklin, der 1827 in Basel geborene Künstler war nach S. Domenico (Fiesole) in Italien übersiedelt. Dort starb er 1901. Mit seinen Bildern, z.B. der "Toteninsel" (mehrere Fassungen, in vielen Abbildungen weit verbreitet), beeinflusste er unter anderem auch Franz von Stuck.

149 Fernand Khnopff (1858-1921) übte mit seinen Arbeiten großen Einfluß auf die Maler der "Wiener Secession" aus. Deren Hauszeitschrift "Ver Sacrum" widmete ihm 1898 das Dezemberheft. Er verband in seinen Werken präraffaelitische und literarische Einflüsse mit symbolistischen Ansprüchen.

150 Zwei Altar-Flügel, gemalt 1526 (auf Holz), jeder Flügel 216 x 76 cm; München, Alte Pinakothek. Italienische Einflüsse in Komposition, Figurenmodellierung und farbiger Behandlung; sorgfältige Ausarbeitung der Details, starke Differenzierung des Ausdrucks; Synthese aus deutscher und italienischer Formauffassung.

151 Ab 1906 Professur zur Förderung der kirchlichen Monumentalkunst an der Kunstakademie Düsseldorf.

Siehe Artikel in: Christl. Kunst 7. Jg. 1910/11, S. 65ff; Abb. S. 75.

Sein "St. Nikolaus" kann u.a. ebenfalls auf die "Vier Apostel" von Dürer zurückgeführt werden.

Die in den Platzverhältnissen großzügigeren beiden Mittelbilder (**Abb. 102**) und die vier seitlich daran anschließenden Bilder Hofstötters mit Szenen aus dem Leben Jesu (**Abb. 101, 105 und 106**) weisen eine andere Struktur auf. Die dargestellte Zahl der Personen ist vermehrt, vermeidet dabei aber Massenszenen wie z.B. in den etwa gleichzeitig (1898 bis ca. 1906) in Arbeit befindlichen Malereien Eduard von Gebhardts in der evangelischen Friedenskirche zu Düsseldorf (**Abb. 167**).¹⁵²

Bei Hofstötter werden die Personen im Bild zu einzelnen Gruppen zusammengeschlossen, die jeweils gegeneinander gesetzt sind. Im Bild "Jesus und die Schriftgelehrten im Tempel" (A 4, **Abb. 106**) ist die linke Gruppe der alten, bärtigen, dunkelgekleideten Schriftgelehrten eng zusammengedrückt. Eine in halber Rückansicht wiedergegebene hellere Figur führt von links in das Bild ein. Die von den Köpfen der Gruppe gebildete Linie weicht vor der ausholenden rechten Hand des jugendlichen Christus zurück. Die strahlend hell gekleidete Gestalt Jesu sitzt auf der Kante eines erhöhten Stuhls mit Sphingenarmlehnen vor einem halb verdeckten weiteren Schriftgelehrten, der, in den Proportionen nicht ganz stimmig, zum Hintergrund überleitet und das Bild abschließt. Die helle Gestalt Jesu mit dem von einem leuchtenden Hof als Nimbus umgebenen Profilkopf beansprucht zwei Drittel der ganzen Bildfläche und stemmt sich in einem Bogen den Schriftgelehrten entgegen. Hofstötter zeigt damit die Bedeutung und Überlegenheit des christlichen gegenüber dem alten Glauben.

Auch im Bild der "Geburt Christi/Anbetung der Hirten" (A 14, **Abb. 105**) dominiert die (kleine) Gestalt Jesu. Sie bildet die einzige Lichtquelle der Komposition, von der aus alles erleuchtet wird.¹⁵³ Zum ersten Mal arbeitete hier Hofstötter mit einer genau definierten Lichtquelle.

Die schon oben beschriebene Abendmahlsszene (A 20, **Abb. 102**) zitiert einmal in der Komposition Bilder Tizians¹⁵⁴ und Giovanni Battista Tiepolos, dessen Altarbild der "Anbetung der Könige" für die Benediktinerabteikirche Münsterschwarzach bei Kitzingen (**Abb. 155**)¹⁵⁵ neben der (seitenverkehrten) Anordnung der Figuren auch in der Verteilung der Helligkeitswerte als Vorbild gedient haben könnte.

Zum anderen werden in Details Einzelelemente großer Vorbilder übernommen. So wiederholt die Figur Christi relativ genau bis in die Farbe des roten Mantels die Gestalt des Apostel Johannes auf der linken Tafel der "Vier Apostel" Dürers (s.o.).

Auch ein treppenförmiger Bildaufbau ähnlich dem Altarbild von Tiepolo und anderen scheint Hofstötter fasziniert zu haben. In drei seiner sechs großformatigen Bilder in Au ist eine Treppe direkt zu erkennen, in den anderen kann sie von der Figurenanordnung her angenommen werden. Dabei wird, angeregt vom barock gestalteten Langhaus von Au, die Idee von scheinbaren, gemalten Deckendurchbrüchen, wie sie in der Barockzeit häufig in Deckenbildern zu finden sind, zitiert, aber nicht mit der Konsequenz des Barocks durchgeführt.

Auffällig an den Bildern im Chorraum von Au ist die Konzentration Hofstötters auf Gesicht und Hände seiner Figuren. Wie schon in Ludwigsthal und Weichering werden die Augen besonders groß

¹⁵² Besprechung der Arbeiten Eduard von Gebhardts (mit vielen Abb.) in: Christl. Kunst 4. Jg. 1907/08 S. 200ff.

¹⁵³ Gleichzeitig ist damit neben anderem die übertragene Bedeutung von Christus als dem Spender des Lichts und damit des Heils in der Erlösung der Menschheit durch seinen Kreuzestod verbunden.

¹⁵⁴ Geb. um 1477 oder 1489, gest. 1576.

Vgl. z.B.: Altarbild der "Madonna aus dem Hause Pesaro" in S. Maria dei Frari zu Venedig, gemalt zwischen 1519 und 1526.

¹⁵⁵ Geb. 1696, gest. 1770.

"Anbetung der Könige", Öl/Lw.; 425 x 211 cm; gemalt 1753; heute in München, Alte Pinakothek.

oder in tief verschatteten Augenhöhlen liegend wiedergegeben und bewirken so eine Intensivierung des Blicks. Die Lichtführung hebt Arme und Hände hervor, die in ausdrucksstarken Gesten erhoben sind und Hauptkompositionslinien unterstreichen (z.B.: "Jesus und die Schriftgelehrten im Tempel", A 4, **Abb. 106**; "Fußwaschung", A 21; "Letztes Abendmahl", A 20, **Abb. 102**) oder abschließen, z.B. beim Propheten als jungem Mann (A 18), bei dem der waagrecht erhobene Unterarm das in Frontalansicht wiedergegebene Gesicht gegenüber dem in den Mantel gehüllten Körper isoliert.

Die Physiognomien der Figuren sind so weit idealisiert, daß kein unmittelbares Naturstudium an bestimmten Modellen nachgewiesen werden kann. Anregungen könnten von Gestaltungen älterer Maler wie Dürer, Michelangelo (Sixtinische Kapelle), Raffael (Stanzien des Vatikan), Tiepolo o.a. sowie von zeitgenössischen Bildern (neben eigenen Studien von Hofstötter) ausgegangen sein.

Die Bevorzugung der menschlichen Figur, die bei Hofstötter durchgehend sichtbar blieb, wird unterstützt durch die meist undifferenzierte Wiedergabe des Hintergrundes als farblich intensiv leuchtende Fläche, die im Gegensatz zu den genauer ausgeführten Gestalten steht und sie betont. Architektur wird im Hintergrund, wenn überhaupt, nur durch Abkürzungen in wenigen Strichen angedeutet.

3.3.2. Hauptaltarbilder

Die beiden Ölgemälde der Hauptaltarbilder entstanden im Winter 1904/05 im Atelier Hofstötters in der Zieblandstraße in München. Das kleinere Auszugsbild mit "St. Michael als Seelenwäger" (A 23) war im zeitigen Frühjahr 1905 fertig, das größere Hauptbild mit "St. Vitus als Fürbitter der Gemeinde Au" (A 22) beendete Hofstötter erst um Ostern 1905. Sie gehören (zusammen mit dem Kreuzweg in Ludwigsthal) zu den wenigen heute noch erhaltenen Ölgemälden Hofstötters aus öffentlichen Aufträgen.¹⁵⁶

Beide Bilder zeigen eine etwas andere Behandlung als die Wand- und Deckenbilder und dementsprechend auch z.T. andere Einflüsse. Ähnlich wie in der Wandmalerei pflegte Hofstötter hier einen Malstil, der die Komposition nicht durch die Linie, sondern durch die farbig gestaltete Fläche bestimmt. Die Betonung der menschlichen Gestalt durch Licht- und Schattenwirkungen, auffällige Farben und betonte Gesten, wie sie besonders in Kostümbildern und manchen Porträts der Fotografen des 19. Jahrhunderts verbreitet waren, bilden eine weitere Gemeinsamkeit. Die Beschäftigung mit römischer Wandmalerei macht sich ebenso bemerkbar wie die Verarbeitung zeitgenössischer Werke besonders aus dem Umfeld des Wiener und Münchener Jugendstils.

Die Aufnahme bestimmter moderner Strömungen, wie sie der Impressionismus französischer oder deutscher Ausprägung u.ä. darstellte, verbot sich von vornherein, da Hofstötter damit keine Akzeptanz für die von einer langen Tradition bestimmten und geprägten Orte innerhalb des Kirchengebäudes bei Auftraggebern (Kirche und Staat) wie Gläubigen erreichen konnte. Darum konzentrierte sich Hofstötter darauf, auf alte Malstile und Darstellungsweisen zurückzugreifen,

¹⁵⁶ Die möglicherweise auch in Öl gemalten Bilder des Königlichen Redoutensaales in Passau sind später entfernt oder zerstört worden. Die zeitlich nächsten Bilder in dieser Technik entstanden für Weiden II ab 1905/06. Die für St. Maximilian in München entstandenen Bilder wurden im zweiten Weltkrieg zerstört.

diese aber maßvoll innerhalb der von den Auftraggebern gesteckten Grenzen durch Aufnahme zeitgenössischer Strömungen zu erneuern.¹⁵⁷

Vergleicht man die Entwurfszeichnung für das Hauptaltarblatt (A 22a, **Abb. 108**) mit den Zeichnungen für die Glasfenster in Ludwigsthal (L 387a und folgende, **Abb. 7**) oder mit dem in Farbe ausgeführten Entwurf für die dortige erste Kreuzwegstation (L 323a, **Abb. 22**) ist eine Zunahme der Räumlichkeit zu erkennen. Dies wird durch kräftige Striche und starke Schraffuren erreicht. Die Kontrastwirkung mit Hilfe von Licht und Schatten bleibt aber in der Zeichnung auf die Hauptgruppe mit dem hl. Vitus, der hl. Crescentia, dem hl. Modestus und Christus beschränkt. Die umgebende Engelgruppe ist bis auf die beiden vordersten wenig differenziert, ebenso die Ansicht von Au am unteren Bildrand.

In dem als Ölbild ausgeführten Hauptbild (**Abb. 109**) ist die Dominanz der Linie völlig ausgeschieden. Die Darstellung von Räumlichkeit erfolgt durch Differenzierung der Farben innerhalb von Farbflächen. Besonders intensive Farbtöne herrschen bei der Hauptgruppe vor, während die Darstellung von Au mit den für die Hallertau typischen Hopfengärten im Vordergrund mehr in Erdtönen gehalten ist. Die darüber ziehenden dunklen Gewitterwolken, die als Standfläche für die drei Heiligen dienen und zum heller leuchtenden "Himmlischen Paradies" überleiten, lassen nur einen schmalen blauen Himmelsstreifen über den Häusern frei.

Die Halbfigur des wundenweisenden Christus ist sehr nahe an die Heiligengruppe herangerückt, auf ihn hin finden sich mehrere Verweise. Eine direkte Verbindung erfolgt durch den auf Christus zeigenden rechten Arm des Modestus, dessen linker gleichzeitig auf das Sakramentshäuschen mit dem "Lamm Gottes" am Hauptaltar zeigt, in dem Christus in übertragener Form in den geweihten Hostien sich manifestiert. Weitere Zusammenhänge ergeben sich durch Kopf- und Körperhaltungen der Heiligen, die sich in Christus bündeln lassen.¹⁵⁸

Gegenüber der in kräftigen Pinselstrichen und kompakten Farben wiedergegebenen Hauptgruppe wirken die umgebenden Engel blasser in den Farben und dadurch ätherischer, der übernatürlichen Sphäre zugehörig. Auch sind sie summarischer und nicht bis ins Detail ausgearbeitet dargestellt. Engel in dieser Weise friesartig nebeneinander zeigte Hofstötter erstmals in Weichering. In größerem Ausmaß und kräftigeren Farben tauchen Engeldarstellungen dieser Art bei der Neuausmalung des Chores von St. Josef in Weiden wieder auf (**Abb. 47**).

Die Entwicklung Hofstötters wird besonders auffällig bei einem Vergleich mit den nur etwa drei Jahre älteren Kreuzwegbildern von Ludwigsthal (L 323 - L 336, **Abb. 23, 41 und 42**). Trotz der angedeuteten Körperlichkeit der Figuren (durch Fältelung der Kleidung und leichter Schattierung innerhalb der Farbflächen) wird diese durch andere Elemente wieder stark zurückgenommen. Die Dominanz der Linie, die manche anatomische Details zu Ornamenten umformt, fällt auf (s.o).

In den Altarbildern von Au herrscht eine kräftigere Farbgebung vor. Der Malgrund ist mit dekkenden Farbschichten überzogen, die nicht mehr wie in Ludwigsthal den Grund durch die Lasuren

¹⁵⁷ Daß Hofstötter damit immer wieder aneckte, zeigen die Einschränkungen und Vorschriften, die teilweise sogar in die Verträge mit eingearbeitet wurden, und die Verzögerungen und Uneinigkeiten, die daraus während der Arbeiten in Weiden II, besonders aber bei St. Maximilian in München entstanden.

¹⁵⁸ Die Linien zwischen den geneigten Köpfen von Crescentia und Modestus zu dem von Christus ergeben ein Dreieck, dessen eine Spitze nach oben zeigt.

durchscheinen lassen. Der Hintergrund vor dem die Figuren in Au agieren, ist durch Einzelheiten deutlich differenziert. Die Körperlichkeit der Personen ist betont. Die Darstellung wird nicht mehr von der Linie, sondern durch die Gestaltung von farbigen Flächen definiert.

Das Thema des Bildes mit Heiligen als Fürbitter und Mittler zwischen Gott und der Welt findet sich schon im Mittelalter.¹⁵⁹

Stilbildend für die Art der Darstellung ebenso wie die Gestalt waren neben der Tradition Reproduktionen, wie sie z.B. im Verlag Hanfstaengl in München herausgegeben wurden. Die Reproduktions-Industrie wurde vielfach als eine Form der Demokratisierung und als Erziehungsmittel zur Kunst angesehen. Zum Teil wurde sogar die Erneuerungsbestrebungen in der christlichen Kunst der Jahrhundertwende aus dem Phänomen der Kunstreproduktion abgeleitet.¹⁶⁰ Das Christusbild mit langen dunklen, leicht gelockten Haaren und Bart wurde von den Hanfstaengl-Reproduktionen einiger Werke des Berliner Akademieprofessors J.M.H. Hofmann, von Plockhorst u.a. übernommen, die genau dieses Erscheinungsbild vorführen, teilweise sogar die Senatoren-Toga mit Goldrand zeigen.¹⁶¹ Die römische Kleidung der Dargestellten, Senatoren-Toga mit Goldrand, langer und kurzer Mantel sind in Au zusätzlich angeregt von der Lebenszeit des Vitus um 300 n.Chr., zum anderen von der Beschäftigung Hofstötters mit der vermeintlich wiederentdeckten römischen Enkaustik und der römischen Kunst.

Dieser Einfluß ist noch stärker sichtbar beim Auszugsbild mit der sehr beliebten und oft verwendeten Darstellung von "St. Michael als Seelenwäger" (**Abb. 107**). Bemerkenswert am Bild Hofstötters ist, daß der Erzengel Michael als römischer Legionärsoffizier in Uniform vor einer Truppe aus einfachen Soldaten erscheint. Die (vorübergehende ?) Faszination Hofstötters, die von der Beschäftigung mit dem römischen Reich und deren erhaltenen Kunstwerken ausging, prägte sich hier deutlich aus.

Die Beschäftigung mit Werken von Künstlern des Münchener oder des Wiener Jugendstils wird an der Betonung der Figuren, die monumental und kraftvoll vor der nur durch wenige Details geschilderten Landschaft im Hintergrund stehen, erkennbar. Ähnliches kann in den Bildern Franz von Stucks oder Fritz Erlers beobachtet werden. Oft überschneidet dabei der vordere Bildrand die Figur, wie es auch beim Auszugsbild "St. Michael" geschieht.

3.3.3. Kurze Zusammenfassung

Die vorgegebene Situation innerhalb des barock geprägten Kirchenraumes zwang Franz Hofstötter zu einigen Kompromissen. Es war ihm dadurch nicht möglich, in den fest vorgegebenen Grenzen,

159 Z.B. auf einem Glasfenster (aus Straßburger Werkstatt ?) mit der "Hl. Klara, die um Schonung der Stadt Assisi betet", für die Kirche des ehem. Franziskanerklosters in Königsfelden, Aargau, um 1325-30; oder die sog. "Glatzer Madonna" einer Prager Werkstatt mit dem knienden Stifter Ernst von Pardubitz, Erzbischof von Prag, um 1350/55 (heute in Berlin, Gemäldegal. Staatl. Mus. Preuß. Kulturbesitz); und viele andere.

160 So Peter-Klaus Schuster in seinem Aufsatz Religiöses bei Hanfstaengl, in: Kat. München leuchtete, S. 98ff. Dort auch zeitgenössische Zitate und Abbildungen einiger Seiten des Hanfstaengl-Katalogs.

161 Siehe Abb. 1/S. 90, Abb. 5/S. 93 (Hofmann 8229, Plockhorst 5001), Abb. 6/S. 94 (Hofmann 6401 und 2950, Plockhorst 10=68), Abb. 7/S. 95 (Plockhorst 7378 und 3178, Schmiechen 11486, Deger 5056), Abb. 8/S. 96 (Joy 10170, Zimmermann 7768, Küsthardt 9492), Abb. 9/S. 97 (Zimmermann 4330, Kaulbach 7101, Plockhorst 6189, Hofmann 1051, 7600, 7581, 6400 und 2875), Abb. 10/S. 98

die ihm in Au in der eine bestimmte Fläche umschließenden Stuckrahmungen innerhalb einer vom Barock geprägten Kirche sowie der Hochaltarbilder innerhalb eines barocken Aufbaus gezogen wurden, seine Vorstellungen so frei zu entfalten, wie es ihm kurz darauf in der völlig neu zu gestaltenden Kirche St. Josef in Weiden gelang. Trotz aller Einschränkungen wird im Vergleich zu Weichering und Ludwigsthal ein großer Entwicklungsschritt Hofstötters deutlich.

Ab den Arbeiten in Au wurde der Malstil Hofstötters nicht mehr durch die Linie, sondern durch die farbig gestaltete Fläche bestimmt. Außerdem führte er durch die Beimischung von Wachs in seine Kaseinmalerei eine neue Technik ein, die nicht ohne Schwierigkeiten beherrschbar war. Sie trug mit zur Veränderung des Malstils bei. Zur Betonung und verstärkten Herausstellung der monumental wiedergegebenen, kraftvollen menschlichen Gestalt durch Licht- und Schattenwirkungen, auffällige Farben und betonte Gesten regten ihn neben der Fotografie Maler des Jugendstils an.

Er versuchte, diese und andere Tendenzen in seinen Werken zu verarbeiten, stieß aber damit wegen zu starker "Modernität" bei seinen Auftraggebern auf Ablehnung. Bei späteren Werken (besonders in München) trat diese Tatsache, die Hofstötter an der Weiterentwicklung der kirchlichen Kunst, wie er sie empfand, hinderte, so stark in den Vordergrund, daß er schließlich gegen Ende des ersten Weltkrieges seine öffentliche künstlerische Laufbahn (vorläufig für längere Zeit) beendete.

3.4. Würdigung der Weidener Arbeiten

Es gibt keine genauen (schriftlichen) Hinweise darauf, welche Werke der zweiten Ausstattung von Weiden St. Josef¹⁶² von Franz Hofstötter vollständig und eigenhändig gestaltet wurden und bei welchen ihm Wilhelm Vierling half oder sogar selbständig nach den Entwürfen Hofstötters tätig war. Nach Aussagen Vierlings¹⁶³ war er schon sehr früh bei den Arbeiten Hofstötters in Weiden beteiligt. Möglicherweise arbeitete er schon bei der Ausgestaltung des Presbyteriums mit (ab etwa Frühsommer 1906, nach Fertigstellung der Kartons für Presbyterium und Querhäuser durch Hofstötter). Jedenfalls ist für die Anfangszeit in keinem Fall mit selbständigen Arbeiten Vierlings zu rechnen. Er war für das Schnitzen von Bildrahmen und deren Vergoldung zuständig. Daneben wurde er für Hilfsarbeiten eingesetzt. Bei der eigensinnigen und schwierigen Art Hofstötters, die mehrmals bestätigt wird (s.o.), ist anzunehmen, daß er neben sich keinen anderen Künstler in annähernd vergleichbarer Position duldet. Erst mit zunehmender Arbeitsüberlastung, und nachdem Weiden II fast vollendet war, ließ Hofstötter Wilhelm Vierling etwas selbständiger tätig sein, allerdings immer nach den Entwürfen Hofstötters. Diese späteren Arbeiten Vierlings (ab ca. 1910) zeigen dann auch relativ deutliche Unterschiede zu den von Hofstötter ausgeführten Arbeiten.

Im folgenden Abschnitt soll an Hand einer näheren Betrachtung von Werken in der Kirche St. Josef die Entwicklung Franz Hofstötters weiter verfolgt werden. Daneben steht der Versuch, eine entsprechende Scheidung der verschiedenen Hände vorzunehmen.

3.4.1. Wand- und Deckenbilder

Hofstötter hatte seinen Stil bei der 1905 begonnenen Ausmalung des Chores von Weiden gegenüber der ersten Ausmalung von 1901 ein großes Stück weiterentwickelt. Er war in der Gestaltung umfangreicher Wandflächen um vieles sicherer geworden. Nicht zuletzt hatte er auch die Maltechnik entscheidend verändert.

Nachdem Hofstötter in der Anfangszeit eine Stilrichtung verfolgt hatte, bei der er die Linie gegenüber der Fläche bevorzugte, gestaltete er ab den Arbeiten in Au/Hallertau seine Bilder durch die farblich differenzierte Fläche. Die Linie, die schon in Weichering nicht mehr die absolute Dominanz hatte und in Au weiter abnahm, trat nun vollständig gegenüber der durchgearbeiteten Fläche zurück. Diese Tendenz, zu der ihn neben der Fotografie Künstler des Wiener und Münchener Jugendstils anregten, verstärkte sich in Weiden. Hier verarbeitete Hofstötter die empfangenen Einflüsse zu einem ihm eigenen Stil, der seinen Höhepunkt in Weiden St. Josef erreichte und in München St. Maximilian gefestigt wurde (und auch seinen Abschluß fand).

Einige Punkte des Weidener Ausstattungsprogramms scheinen stark von der Kirche in Ludwigsthal angeregt. Dies kann durch den gleichen Programmterwerfer, nämlich Pfarrer Wolfgruber,

¹⁶² Zu Geschichte und Beschreibung der Ausstattung ab 1905 siehe ab Seite 140.

¹⁶³ Vgl. Schreiben der Restauratorin Marta Heise/Planegg an das Bayer. Landesamt für Denkmalpflege in München über die Restaurierung der Bilder in Weiden (Stellungnahme zum Zustand der Wandmalereien; Bericht über die Restaurierung eines Wandbildes), in denen Äußerungen Vierlings vom Mai 1971 zitiert werden. (Schreiben Heises vom Mai und Juni 1971 im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V).

bedingt sein. Auffällig ist aber, daß auf den Patron der Kirche insgesamt gesehen wenig Rücksicht genommen wurde und die Präsentation von St. Josef als Stuckfigur innerhalb der Apostelreihe wie nachträglich hinzugefügt erscheint. Viele Themenkreise, die auch in Ludwigsthal behandelt werden, tauchen in Weiden ebenfalls auf (Kirchenväter, Propheten, Apostel, Jesus als Kinderfreund usw.). Die Beschränkung auf wenige Themen in Weiden verstärkt aber gegenüber Ludwigsthal, wo die Wände und Decken wie in einem "horror vacui" mit Bildern gefüllt sind, die sich einander in der Wirkung beeinträchtigen, die Eindringlichkeit der einzelnen Bilder oder monumentalisierten Personendarstellungen.

Geht man vom Hauptbild der Kirche, dem Gnadenstuhl (We 17, **Abb. 47**) in der Apsis, in dem alle in der Kirche bildlich dargestellten Themen sich bündeln, aus, ergeben sich Zusammenhänge und Bezüge zu älteren Vorbildern eines solchen Bildtypus wie auch zu zeitgenössischen Ausformungen anderer Künstler.

Der nicht als Leidender am Kreuz sondern als triumphierender und gekrönter Gottessohn vor Gottvater schwebend gezeigte Christus greift aus der sonst klar abgegrenzten oberen Apsiszone noch in die Mittelzone ein. Auf diese Weise findet die Mittlerrolle Christi zwischen Gottvater und den Menschen (auch über die Apostel als Vertreter der Kirche, die in diesem Bereich wiedergegeben sind) ihren bildhaften Ausdruck.

Der Darstellungstypus des Gnadenstuhl als Verbindung der Dreieinigkeit aus der Taube des Hl. Geistes, dem thronenden Gottvater und Christus am Kreuz ist seit dem Mittelalter bekannt und wurde oft verwandt.¹⁶⁴ Auffällig ist am monumentalen Apsisbild Hofstötters, daß eine perspektivische Raumdarstellung vermieden wird. Nicht von der Darstellung des Gnadenstuhls in Anspruch genommene Flächen werden durch Engelsfiguren dicht gefüllt. Erst am Rand der Apsis tauchen zwischen den Figuren tiefblaue, kaum differenzierte Farbflächen als Hinweis auf den Himmel auf. Ähnliches geschieht in den großen Apsisbildern der Querhäuser (We 48 und We 71, **Abb. 66 und 70**).

Direkte Darstellungen von perspektivisch wiedergegebenem Tiefenraum erscheint eigentlich in keinem Bild Hofstötters in Weiden. Einzelne Figuren wie die Apostel (**Abb. 48 und 51**) oder die Propheten (**Abb. 60 und 61**) werden innerhalb ihres Bildrahmens monumentalisiert und füllen das Bild mit ihren Körpern so vollständig aus, daß außer für eine Angabe der Standfläche kein Raum mehr für Landschaft und Perspektive bleibt. Szenen mit mehr Personen sind meist auf eine bis zwei Raumebenen fixiert, die dicht hintereinander liegen und so wieder tiefere Raumwiedergabe ausschließen.

Interessant an den Wand- und Deckenmalereien in Weiden ist es dabei, daß trotz einer Vermeidung von Bildperspektive immer wieder plastisch in Stuck ausgeformte Elemente innerhalb der Gemälde auftauchen, die die plane Bildfläche aufbrechen. Diese fast manieriert zu nennenden Gestaltungen dienen Hofstötter zur Hervorhebung bestimmter Personen oder Attribute. So sind etwa die aus goldenen Flammenzungen gebildeten Kreuzbalken des Gnadenstuhls (We 17, **Abb. 47**), die

¹⁶⁴ Vgl. Weiden I ab. Seite 136. Bekannt ist auch die Darstellung des Gnadenstuhls von Masaccio in S. Maria Novella in Florenz (1425), die zu den Gründungswerken der Renaissance zählt.

Flammenzungen um den Thron Gottvaters sowie die Nimben der göttlichen Personen, von Aposteln, Heiligen und Engeln (**Abb. 48 und 53**)¹⁶⁵ plastisch in Stuck ausgeführt.

Diese Vermischung von Flachrelief und Gemälde wandte Hofstötter erstmals in Weiden II an. Eine Anregung dazu lieferte die große, Beethoven gewidmete Ausstellung der Wiener "Secession" von 1902, in der in Gustav Klimts "Beethovenfries" (**Abb. 164**) diese Gestaltungselemente souverän verarbeitet vorgeführt werden. Einen weiteren Anstoß könnte ihm die große religiöse Kunstausstellung der "Wiener Secession" von 1905, an der sich auch Künstler der "Beuroner Schule" und der "Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München" beteiligten, übermittelt haben. "*Die Ausstellung, ganz neu und einzig in ihrer Art, trug internationalen Charakter und erregte weit über Österreichs Grenzen hinaus nicht geringes Aufsehen*".¹⁶⁶

In Gemälden Ferdinand Andris innerhalb des von der "Wiener Secession" auf der Ausstellung für christliche Kunst in Wien 1905 gestalteten Kapellenraums (**Abb. 166**) sind die Nimben der Apostel, zum Teil deren Attribute (Schwert usw.) und die aus schuppenartigen Teilen¹⁶⁷ gebildete mandorlaartige Umgebung der Dreieinigkeit plastisch aus der Wand erhoben und vergoldet.

Ferdinand Andri,¹⁶⁸ der damalige Präsident der Wiener Secession, hatte zusammen mit dem Architekten Josef Plecnik die große religiöse Ausstellung arrangiert, an der sich neben österreichischen Künstlern vor allem die Beuroner Schule und Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München beteiligten. In seiner Zeit als Mitglied der Wiener Secession beschäftigte sich Andri hauptsächlich mit angewandter und monumentaler Kunst. Sein erstes Werk dieser Art war eine 15 m lange Wandmalerei für die Beethoven-Ausstellung in Wien. In der von ihm mitveranstalteten religiösen Ausstellung arbeitete er einen Mosaikfußboden, die monumentale Darstellung der Dreifaltigkeit mit den Aposteln Petrus und Paulus, Wandmalereien mit teilweisem Stuckauftrag und Vergoldung sowie einen Taufstein aus. Die in diesen Werken sichtbar werdende konzentrierte Ausdrucksform und strenge Komposition sowie die intensive Farbigekeit, die mit Kontrasten arbeitet, zeigen die Intentionen Andris deutlich. Darin trifft er sich auch mit Fritz Kunz.

165 Weitere Beispiele: Nimben der Apostel in Apsis und Presbyterium (We 18 bis We 21, We 23 bis We 26, We 34 bis We 36, We 53 bis We 55); im Marienbild des Presbyteriums (We 38) die Mandorla, Teile des Throns Marias, Nimben; Nimben bei der Taufe Jesu (We 60); Thron und Nimben bei den Gemälden der Querhausapsiden (We 48, We 71); Flammenzungen, Nimben, Lorbeerkränze und -zweige, Waage, Sense, Schwert, Rüstung und verschiedene Gewandapplikationen im Vierungsbild (We 84 bis We 95), Nimbus des Engels im Mittelschiffsbild der Opferung Isaaks (We 98) u.a.

166 Eduard Haas, "Ferdinand Andri", in: *Christl. Kunst* 6.Jg. (1909/10), S. 208.

In diesem Aufsatz auch Bildmaterial über Werke des Österreicher Ferdinand Andri (1871-1956).

167 Eine ähnliche Formation, allerdings nicht plastisch in Stuck geformt und vergoldet, sondern farbig gestaltet, taucht auch auf den Gemälden der Querhausapsiden von Weiden St. Josef auf.

168 Geb. 01.03.1871 in Waydhofen a.d. Ybbs, gest. 19.05.1956 in Wien.

Andri kam 1884 als Lehrling zu einem Holzschnitzer und Altarbauer nach Ottensheim bei Linz/Donau. Ab 1855 besuchte er die Staatsgewerbeschule in Innsbruck. Ab 1887 vollendet er seine Ausbildung an der Wiener Akademie, ab 1891 bei Kaspar Ritter und Claus Meyer in Karlsruhe. Anschließend ließ er sich in Wien nieder. Er schuf eine Reihe von Porträts, Lithographien, Landschaften und Figurenbilder aus dem bäuerlichen Leben, die den Künstler schnell in Wien und der österreichischen Provinz bekannt machte. 1899 bis 1909 war er Mitglied der Wiener Secession, 1905 deren Präsident. Für den Österreichischen Pavillon auf der Weltausstellung in St. Louis/USA 1904 fertigte Andri Fresken mit Volkstypenfiguren und Allegorien an (ca. 240 m²), von denen sich nichts, auch keine Kartons, erhalten hat. Während des 1. Weltkrieges ging er als Kriegsmaler an die Front (Serbien, Dalmatien, Montenegro, Albanien, Südtirol). Mehrere seiner Bilder befinden sich u.a. in der Modernen Galerie Wien und in Berlin. Er erhielt 1944 den Waldmüller-Preis.

Hofstötter kannte mit Sicherheit den hauptsächlich in der Schweiz wirkenden Künstler Fritz Kunz¹⁶⁹ (**Abb. 168**) persönlich, da sie im gleichen Jahr (1890) an der Kunstakademie München die Klasse von Gabriel von Hackl besuchten und Kunz bis 1919 sein Atelier in München hatte. Wie Hofstötter gestaltete auch Fritz Kunz die Innenräume vieler Kirchen in alleiniger Verantwortung. Vergleichbar ist die die Monumentalität der dargestellten Personen und die Verarbeitung älterer Kunststile.

Von Werken beider Künstler ließ sich Hofstötter inspirieren. Die Anregungen aus Bildgestaltungen von Ferdinand Andri und Fritz Kunz hat er aber nicht nur aufgenommen, sondern versucht, sie weiterzuentwickeln und seinen Zielen unterzuordnen. Er wendet z.B. die plastische Form konsequent auf alle Nimbphen innerhalb der Gemälde der Pfarrkirche an, wobei er damit die Heiligkeit und die Hervorhebung und Ausgewähltheit der mit Nimbphen Dargestellten und ihres durch Christus erneuerten Glaubens gegenüber den ohne Nimbphen gezeigten Gestalten aus dem AT und deren durch den Opfertod Christi noch nicht erlöster Menschheit verdeutlicht. Es gelingt ihm, durch das Stilmittel der Vergoldung und leichten Erhebung über die Wand (von Attributen wie Schwert, Waage usw.) Akzente zu schaffen, während z.B. mit Hilfe von plastisch gebildeten Flammenbündeln das riesige Gewölbe der Vierung eindrucksvoll gegliedert wird.

Die Apostelfiguren unterhalb des Gnadenstuhls und im ersten Joch des Presbyteriums bilden zusammen mit der Stuckfigur des St. Josef und den beiden Glasfenstern die optische Basis für den Gnadenstuhl (**Abb. 45**). Die Ausbreitung des Christentums, das von Christus und ihnen ausging, wird durch die Reihung und das Ausgreifen der Apostelreihe in Richtung des Langhauses der Kirche mit den Gläubigen veranschaulicht. Die intensive Farbigkeit und die Konzentration auf wesentliche Elemente der Komposition, die durch Vergoldung hervorgehoben werden und auf diese Weise Spannung innerhalb des Bildfeldes erzeugen, lassen an Einflüsse Andris denken und heben dadurch die Weidener Schöpfungen Hofstötters von den insgesamt ruhiger wirkenden Bildern der Pfarrkirche in Au ab. Gut vergleichbar sind die Apostelfiguren auch mit Figuren in der Liebfrauenkirche von Zürich (**Abb. 169**). Sie zeigen in der Verarbeitung frühchristlicher Kunstvorbilder (Kunz unternahm extra eine Studienreise nach Ravenna) und der Isolierung der Figuren innerhalb der Wandfläche eine Monumentalität, die wirkungsvoll durch die Reihung der Gestalten, die Betonung von Gesten und die scharfe, sich ins Ornament verselbständigende Faltenführung der Gewänder unterstützt wird.

Die bei Hofstötter schon an der Gestaltung der menschlichen Figur in Au feststellbaren Prinzipien werden auch in Weiden weiter verfolgt. Durch die isolierte Darstellung der Apostel (**Abb. 49 und 51**), die beinahe den ihnen zur Verfügung stehenden Bildraum sprengen, gewinnen die Figuren eine Monumentalität und konzentrierte Energie, die sie, trotz eines geschlossenen Umrisses der

169 Fritz Kunz (geb. 30.04.1868 in Einsiedeln/Schweiz, gest. 05.05.1947 in Zug/Schweiz) war ab 1890 an der Münchener Akademie bei G. v. Hackl (gleichzeitig mit Hofstötter!), A. v. Liezen-Mayer und C. v. Marr. Anschließend verbrachte er fünf Jahre in Rom. Bis 1919 hatte er sein Atelier zwar in München, war aber hauptsächlich in der Schweiz tätig. Er beteiligte sich ab 1901 bis 1913 fast jährlich (außer 1902/03, 1911/12) an Kunstausstellungen (Internationale K., Jahresausst.) im Glaspalast in München, 1904 während des Katholikentages in Regensburg, oftmals mit größeren Besprechungen in der Christl. Kunst, Einzelausst. in der Ges. f. Christl. Kunst 1913. Ab 1919 ließ er sich in Zug/Schweiz nieder.

Werkauswahl: Apsismalerei und Glasfenster der kath. Kirchen in Romanshorn; Ausmalung der Akademiekapelle Ste. Croix zu Freiburg in der Schweiz (1906); Kloster- und Institutskirche in Menzingen; Liebfrauenkirche in Zürich (1906/07f; Studienreisen nach Ravenna); zwei Altarbilder für die Stadtpfarrkirche St. Joseph in Basel (Madonna und Heilige; Hl. Fridolin; beide in der Jahresausstellung 1908 im Glaspalastes in München); Glasfenster für Kirche in München-Giesing (1911/13) u.a. (siehe Thieme/Becker, Bd. 22, S. 112f; Plüss/Tavel, Künstler-Lexikon d. Schweiz, S. 547f).

Gestalt von innen her agieren läßt. Dieser gespannten Energie eigentlich zuwiderlaufend, scheinen die Apostel (z.B. Petrus, We 21; u.a., **Abb. 48**) in äußerster innerer Ruhe und geistiger Konzentration versammelt. Darin und in den teilweise an barocke Gestaltungen erinnernden Faltenwürfen der Figuren gleichen Hofstötters Bilder denen von Joseph Huber-Feldkirch (**Abb. 163**).¹⁷⁰ Aber durch den fast vollständigen Ausschluß von Landschaft und Tiefenräumlichkeit in den Gemälden Hofstötters (im Vergleich zu Huber-Feldkirch) wirkt die einzelne Figur umso mehr. Darin trifft sich Hofstötter wieder mit Fritz Kunz.

In der Gestaltung der Hintergründe mit der von der Freilichtmalerei der Schule von Barbizon, der impressionistischen Maler u.a. übernommenen summarischen Wiedergabe von Objekten in hellen, fast glühenden Farben und mit der Konzentration auf die Gestalt hat Hofstötter, ausgehend von Franz von Stuck, fast den Punkt erreicht, bei dem die Hintergründe wieder die Qualitäten des Goldgrunds erreichen. Während aber der Goldgrund bei einigen Arbeiten in Ludwigsthal von byzantinischer und frühmittelalterlicher Kunst beeinflusst war, werden diese Anregungen zwar wieder aufgenommen, aber von anderen Prinzipien wie der Konzentration auf das Nötigste und der Betonung der Gestalt überlagert.¹⁷¹

Einen gewissen, wenn auch geringen Einfluß hatten Bilder Ferdinand Hodlers (**Abb. 165**).¹⁷² Dieser wurde durch eine bahnbrechende Ausstellung 1904 in der "Wiener Secession" bekannt. Er dürfte Hofstötter ebenso wie Fritz Kunz in der Bevorzugung der menschlichen Gestalt und in der summarischen Wiedergabe der Landschaft gestärkt haben. Die wenigen Landschaftskürzel in den Bildern Hofstötters betonen diesen Eindruck noch.

Die große Selbstsicherheit und das Selbstvertrauen Hofstötters wird in der Ausführung des Bildes mit der Taufe Christi (We 60, **Abb. 55**) sichtbar. Im Entwurf dazu war von Ordinariat, Regierung und vom Gutachter Professor Rudolf von Seitz kritisiert worden, daß die *"Farbenskizze mehrfacher Aenderungen und Verbesserungen bedarf. Vor allem ist die Gestalt des göttlichen Heilandes etwas tiefer in das Wasser zu stellen. Die 3 Gestalten nebeneinander in gleicher Höhe stehend wirken nicht günstig. Der hochoberhalb steife Arm des heiligen Johannes bietet keinen schönen Anblick. Dann sollen die Taube als Symbol des heiligen Geistes und die Hand Gott Vaters, welche auf Jesus hinweist, noch innerhalb des Rahmens angebracht werden, weil sie wesentlich zum Bilde selbst gehören, nicht oberhalb des Rahmens als eine wenig verständliche Zierrathe. ..."*¹⁷³

Fast keine Forderungen der Kritiker wurden von Hofstötter erfüllt. Hofstötter war sich seiner so sicher, daß er nur den Arm des Johannes etwas senkte, um die unästhetische Stellung zu mildern. Die Taube des hl. Geistes und die Hand Gottvaters kamen aber trotzdem als Flachrelief über das Bild in die Inschriftenzone. Christus wurde nicht *"etwas tiefer in das Wasser"* gesetzt, sondern blieb

170 Werkauswahl: Deckengemälde in der Kirche von Obermedlingen (1897); Fresken am Landesmuseum von Vorarlberg; Fresken an der alten Residenzfassade in München; Gemälde in der Hl. Geistkirche von Weilheim; u.a.

171 Vgl. dazu Kap. Ludwigsthal und Wand- und Deckenbilder in Au.

Bei einer seiner spätesten Arbeit, dem "Christus triumphans" in der Aussegnungskapelle von Schlagenhofen (1954) verwendete er wieder Goldgrund, der durch Punzierung in sich gemustert wurde (s.u.).

172 Hodler (1853-1918) verfolgte eine sich vom Naturalismus lösende Monumentalmalerei, bei der er sich dem Symbolismus stark annäherte.

173 Schreiben No. 23262 vom 21. September 1906, dazu Gutachten vom 13. Oktober 1906 und staatsministerielles Schreiben vom 16. Okt. 1906 im Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701 und im Pfarrbüro Weiden St. Josef, Regal V.

Anregungen zur Komposition gingen wahrscheinlich von der "Taufe Christi" (um 1442, Eitempera und Öl auf Holz, 167 cm x 116 cm; London Nat. Gal.) Piero della Francescas (aktiv von 1410 bis 1492) aus, eines Künstlers, der gegen Ende des 19. Jh. wieder neu entdeckt wurde.

auf gleicher Höhe mit dem Engel und Johannes. (Möglicherweise war das Bild, wie schon vorher öfter geschehen, bei Einreichung der Skizze um Genehmigung der Planänderung schon begonnen oder sogar fertig!).

Neben dem Gnadenstuhl in der Chorapsis bilden die vier Reiter der Apokalypse (We 84, We 87, We 90, We 93, **Abb. 63**) im Gewölbe der Vierung einen weiteren Höhepunkt innerhalb der Malereien in Weiden. Hofstötter hat in einer eindrucksvollen Weise die Vierteilung des Gewölbes seiner Komposition untergeordnet. Mit Hilfe der vergoldeten Strahlenbündel statt der abgeschlagenen Rippen des Gewölbes trennt er zwar die Viertel voneinander, durch den gleichartigen Hintergrund, auf dem sich die Reiter bewegen, wird diese Trennung aber wieder gelockert.

Auf dem Entwurf zu der Vierungsgestaltung (eingereicht im Dezember 1904) waren die Reiter anscheinend wie die anderen ausgeführten Bildern in Weiden II noch kräftiger in den Farben und auch als Einzelbilder vorgesehen. Dieser Entwurf hatte *"den allgemeinen Beifall der künstlerischen Sachverständigen-Kommission gefunden"*, die im Auftrage des Ministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten von der Akademie der Künste in München zusammengestellt wurde. Für die Durchführung der Vierungsbemalung bekam Hofstötter die Auflage, daß *"die Reiter ... jedoch weniger farbig, nicht als einzelne bunte Bilder ausgeführt, sondern mehr in der Stimmung der Herkules-Gobelins in der Residenz gehalten werden"* sollten. Eine Absprache *"über weitere Details in dieser Richtung"* fand schließlich mit dem von der Kommission dazu bestimmten Akademieprofessor Rudolf von Seitz statt.¹⁷⁴

Unter seiner Anleitung gestaltete Hofstötter den Entwurf farbig um. Er wählte entsprechend den nur zweifarbig in Blau und Weiß (mit den Farbabstufungen dazwischen) gehaltenen Herkules-Gobelins als Grundfarbe für die Vierung ein düsteres Blau, auf dem die Reiter und deren Assistenzfiguren in den Eckzwickeln, in gebrochenen Tönen gehalten, agieren. Nur die vergoldeten Strahlenbündel, Flammenzungen, Nimben, Gewandapplikationen und Attribute sowie die roten Tropfen strahlen aus der sonst gedämpften Farbigkeit heraus. Die Bilder der Vierung setzen sich damit wirkungsvoll gegenüber der teilweise starkfarbenen Malerei der anderen Bilder in Langhaus und Chor ab.

Die Apokalyptischen Reiter wurden als monumentale Wand- oder Deckengemälde nur sehr selten dargestellt. Die Bilderfindung Hofstötters mit der Verteilung der Reiter auf die Viertel des Gewölbes, so daß es scheint, als ob sich die vier Gestalten auf ihren Pferden in einem ewigen Kreislauf um den Mittelpunkt herum bewegen würden, ist äußerst originell und scheint in der Art kein direktes Vorbild gehabt zu haben. Hofstötter fand damit einen dieser Endzeit angepaßten Ausdruck in den Reitern der Apokalypse, die in der Malerei für diese Entstehungszeit ohne Beispiel war.

¹⁷⁴ Schreiben des Bayer Staatsministeriums des Innern No. 27383 vom 19. Febr. 1905 im Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701.

Herkules-Gobelins: Ursprünglich existierten in München zwei Folgen. Da aber eine (11 Teppiche aus Floretseide und Garn gewirkt; von Herzog Maximilian, dem späteren Kurfürsten, 1603 in Antwerpen für die Ausstattung des Herkulesaales seiner Residenz in Auftrag gegeben; 1613 auf Stich des Saales bereits dargestellt) seit dem 19. Jahrhundert verschollen ist, kommt als Vorbild für die "Stimmung" (Farbigkeit) der Apokalyptischen Reiterdarstellungen nur die 1565 von Herzog Albrecht V. in Auftrag gegebene Folge aus 14 Wandbehängen (aus Wolle gewirkt; 1579 im Inventarverzeichnis erwähnt) mit den Taten des Herkules in Frage. Sie wurden in Antwerpen von M. de Bos nach dem Vorbild des Niederländers Frans Floris hergestellt. Heute sind sie nach der Auslagerung und der Zerstörung der alten Raumfolge der Residenz während des zweiten Weltkrieges z.T. im neuen Herkulesaal, in dessen Vorhalle und Treppenhaus sowie in den Sälen der anschließenden Akademie der Wissenschaft (in der Münchener Residenz) untergebracht.

Die erzählenden Bilder des Mittelschiffs mit Themen aus dem AT gehorchen etwas anderen Prinzipien als die typologischen Gemälde von Chor und Querhaus. Wie schon bemerkt (s.o.), sind oft zwei Bildebenen knapp hintereinander gestaffelt, in denen das Geschehen stattfindet. So beschränken sich die Handlungen wieder nur auf den Vordergrund, während der Hintergrund durch blauen Himmel (in verschiedenen Schattierungen) über einem tiefen Landschaftshorizont (We 98, We 106, **Abb. 75**), über Mauern (We 101, **Abb. 76**), hohen Wellen (We 99, We 102) oder zwischen Laubbäumen (We 101, We 109) gebildet wird.

Eine Sonderstellung nehmen die Bilder mit dem "Verkauf Josefs" (We 107, **Abb. 77**) und mit der "Ehernen Schlange" (We 108, **Abb. 78**) ein. Auffällig ist, daß im Gegensatz zu den anderen Mittelschiffsbildern beim "Verkauf Josefs" die Figuren auf einem kaum angedeuteten Untergrund stehen, während der Hintergrund nur als bläuliche, grünlich-gelbliche oder bräunliche Flecken verschwommen angedeutet wird. Im Bild mit der "Ehernen Schlange" (We 108) fällt ein schmaler, heller, farblich kaum von der Bildbegrenzung abgehobener Streifen am oberen Bildrand über der sonst sorgfältig mit deckenden Farben ausgemalten Bildfläche auf. Diese beiden, nur mehr oder weniger notdürftig abgeschlossenen Gemälde im Mittelschiff könnten zu den letzten von Franz Hofstötter eigenhändig begonnenen und nach der Arbeitsniederlegung Hofstötters (1910) von Wilhelm Vierling beendeten Bildern gehören.¹⁷⁵

3.4.2. Tafelgemälde

An das Prinzip der monumentalisierten Behandlung der menschlichen Figur vor einem kaum differenzierten Hintergrund in den Wand- und Deckengemälden lassen sich nahtlos die Tafelbilder in der Kirche St. Josef in Weiden anschließen.

An den Propheten im östlichen Nebenchor werden die bezeichneten Eigenschaften exemplarisch deutlich. Bemerkenswert an den beiden Propheten von Weiden (We 68, We 69, **Abb. 60 und 61**) ist, daß ihre Entwürfe direkt von zwei Propheten in Au/Hallertau (A 8, A 12, **Abb. 103 und 104**) übernommen wurden!

Die Unterschiede sind auf den ersten Blick nur gering und liegen vor allem im Format, das in Weiden hochrechteckig geworden ist und so die Darstellung der Propheten in Ganzfigur ermöglicht. da der Bildausschnitt nicht so extrem eng genommen wurde wie in Au/Hallertau bleibt an den Seiten und über der Figur mehr Platz für den Hintergrund. Die Standfläche wird nun genauer entweder als Treppe (We 69) ausgeführt oder mit der Abbreviatur eines Strauches (We 68) bezeichnet.

Die Fortschritte Hofstötters in seiner künstlerischen Entwicklung lassen sich an Hand dieser verschiedenen Fassungen nach dem gleichen Entwurf besonders gut ablesen.

Gegenüber der Fassung von Au aus dem Jahr 1904 ist die Pinselführung in der Weidener Fassung der Propheten von ca. 1907 nervöser geworden. Obwohl die Umrisse der einzelnen Farbflächen fest

¹⁷⁵ Die letzten Zahlungen an Hofstötter, ausdrücklich für "Ausmalen der Kirche" erfolgten 1910 (Gesamtbetrag von über 11000 Mark). Ab 1911 erhielt nur noch Wilhelm Vierling Zahlungen, und zwar 1911 "für Ausmalen und Vergolden" eine Gesamtsumme von 529,83 Mark und 1912 "für Mosaikarbeiten" einen Betrag von 451,20 Mark (s.u.).

gegeneinander abgegrenzt bleiben, sind die Flächen selbst stark differenziert und wirken durch kräftige Pinselstriche und -hiebe aufgewühlt.

Die Intensität des Eindrucks beim stehenden Propheten (We 68, **Abb. 60 und 103**) verstärkt auch der direkte Blick auf den Betrachter mit weit aufgerissenen großen Augen und die ausholende Geste seines rechten Arms, deren Hand nun weiter vom Gesicht entfernt ist als in Au. Dadurch kommt sie auf Grund der besseren Platzverhältnisse gegenüber Au besser zur Geltung. Der wie durch Feuer glühende Hintergrund folgt in Schlieren den Umrissen des Körpers. In der Auffassung des Themas nähert sich damit Hofstötter sehr weit Bildern Emil Noldes mit religiös geprägten Themenstellungen aus AT und NT, die wenig später ab 1909 entstanden.¹⁷⁶ Dies bestätigt sich auch beim Vergleich mit dem Tafelbild Hofstötters "Bonifatius fällt die Eiche" (We 70, **Abb. 68**).

Die jahrhundertelange Vorbildlichkeit von Michelangelos Fresken im Gewölbe der Sixtinischen Kapelle im Vatikan (1508-1512, **Abb. 154**) sticht beim sitzenden Propheten (A 12, We 69, **Abb. 61 und 104**) ins Auge. Sie erscheint als Zusammensetzung verschiedener Teile aus den Propheten Zacharias (Kopf), Jeremias, einigen Ignudi (Sitzhaltung), den Sybillen u.a. Figuren. Hofstötter unterscheidet sich aber in der Malweise stark von Michelangelo, auch ist der Körper seines Propheten, wie alle von Hofstötter gestalteten Figuren, insgesamt gelängt.

Einfluß dürften auch Prophetenbilder Leo Sambergers¹⁷⁷ aus dem Jahr 1888 gehabt haben. Ähnlichkeiten in der Haltung bestehen z.B. zwischen dem "Propheten Jesaias" von Samberger (**Abb. 170**) und dem stehenden "Propheten" (We 68, **Abb. 60**) Hofstötters. Allerdings ist die Gestalt im Bild Hofstötters um vieles dramatischer. Eine Verwandtschaft in der Physiognomie des Kopfes besteht zwischen dem "Propheten Ezechiel" und dem "Propheten Jeremias" von Samberger (**Abb. 171**) und dem sitzenden "Propheten" (We 69, **Abb. 61**) Hofstötters. Die in Abhängigkeit von Dürers "Vier Apostel" und der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts entstandenen drei Bilder Sambergers wurden kontrovers aufgenommen. In der Zeitschrift "Die christliche Kunst" erfolgte dann erst relativ spät (1905/06) eine Verteidigung und Hochschätzung dieser Bilder.

Die betonte Monumentalität der Figur ist in jedem Weidener Bild Hofstötters sichtbar. Die enge Eingrenzung durch Bildrahmen geht so weit, daß eigentlich zusammengehörige Bildteile durch senkrechte Rahmenteile abgetrennt werden (We 70, **Abb. 68**) oder durch Zwischenräume auseinandergerückt werden (We 45 bis We 47; We 76 bis We 78, **Abb. 69**). In diese isolierten Kompartimente sind die Figuren dann innerhalb der Bildgrenzen eingezwängt, der Hintergrund beinahe völlig ausgeschieden.

In manchen Gemälden für die Kirche St. Josef ist eine Anlehnung an die Kunst der Nazarener des 19. Jahrhunderts bemerkbar. Trotz Ausscheidung des harten Malstils der Nazarener mit dessen scharfen Konturen ist in der Maria und deren Präsentation des Jesuskinds im Bild der "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (We 115, **Abb. 83**) der gesteigerte Gefühlswert, die Betrachterbezogenheit und der visionäre Charakter, der sich auch im nachdenklich auf die Gruppe blickenden (und den künftigen Schmerz ahnenden) Josef ausdrückt, festzustellen.¹⁷⁸ Vergleichbar mit Bildern

¹⁷⁶ Emil Nolde (1867-1956), Bilder aus dem NT: "Abendmahl", "Verspottung Christi", "Pfingsten", "Kreuzigung" von 1909; aus dem AT: "Tanz um das Goldene Kalb" u.a. von 1910; Abb. u.a. im Kat. München leuchtete.

¹⁷⁷ Zu Leo Samberger (1861-1949) siehe Kat. München leuchtete, S. 166f; Smitmans, S. 183ff; Christl. Kunst 2 (1905/06), S. 124ff.

¹⁷⁸ Siehe dazu: Rudolf Bachleitner, Die Nazarener, München 1976 (mit weiterer Lit.).

Friedrich Overbecks ist der in sich ruhende Blick der Dargestellten, die zukünftiges Schicksal vorauszuahnen scheinen. Ähnliches gilt auch für "St. Wolfgang" (We 76, **Abb. 69**) mit dem "Hl. Benno" (We 77) und "Heinrich II., dem Heiligen" (W 78). Die von Hofstötter in beinahe allen Bildern durchgeführte Bildkomposition mit der geringen Raumtiefe und der gleichmäßigen Lichtverteilung scheint u.a. von Fresken Peter Cornelius' (in der Casa Bartholdy in Rom, heute Berlin Nationalgalerie; oder in der Ludwigskirche in München) abgeleitet.

Als weiterer, sehr starker Einfluß wird der Jugendstil, wie ihn Hofstötter in München und Wien kennengelernt hatte (s.o.) deutlich. An den adorierenden Engeln, die seitlich dem Mittelbild der "Ruhe auf der Flucht" (We 115, **Abb. 83**) zugeordnet sind, können ebenso Merkmale der Beuroner Schule (Frontalität; Stilisierung der Form; eine gewisse Symmetrie der Gestalt usw.) wie des Jugendstils festgestellt werden. In der Umformung durch Hofstötter entsteht aber Eigenwertiges, das in der Monumentalität der Gestalten, der Eindringlichkeit der Blicke und Gesten von starker Wirkung auf den Betrachter ist.

Eine gewisse Sonderstellung nimmt das Tafelbild "Adam und Eva" (We 44, **Abb. 58**) ein. Das in einem dreieckigen Giebel endende Bild wird durch die Flankierung durch zwei von den Reliefgrenzen stark an den Seiten beschnittenen Engeln mit der "Schale des Zorns" und dem "Schwert der Vertreibung" hervorgehoben; eine Auszeichnung, die die anderen Tafelbilder nicht besitzen. (Sie kann aus der dargestellten Situation, dem Sündenfall, erklärt werden, der erst den Grund für das spätere Auftreten von Jesus Christus und die durch ihn erfolgte Erlösung der Menschheit durch seinen Kreuzestod lieferte.) Auch ist diesmal der nicht von den Gestalten Adams und Evas eingenommene Bildraum fast vollständig mit Blattwerk von Sträuchern gefüllt.

Ein weiterer Unterschied besteht in der Malweise. Während die Personen aller anderen Gemälde - mit Ausnahme der Seitentafel mit den Porträts der "Stifter" (We 114b und We 114c, **Abb. 84**) bei "St. Josef" (We 114) - durch Idealisierung als symbolische, nicht an der Realität orientierte Darstellungen erscheinen, wird der Adam mit einer Durcharbeitung der Details wiedergegeben, die bei Hofstötter nur in bestimmten Bildern innerhalb von Kirchen anzutreffen war, z.B. in den porträthaften Zügen der Frau im Bild "Jesus als Kinderfreund" in Ludwigsthal (L 78, **Abb. 16**). Dazu kommt die akademisch wirkende Stellung, die das Profil des Gesichtes betont. Dies fällt besonders beim Vergleich mit der Eva im selben Bild auf, deren Körper und Gesicht, ebenso wie der Unterkörper des Adam, summarischer behandelt wurden. Auch die namentlich bekannten Personen auf dem Stifterbild (We 114, **Abb. 84**) sind detaillierter und mit feinerem Pinselstrich wiedergegeben als St. Josef, den sie umgeben.

Man kann also annehmen, daß in Adam eine bestimmte Person dargestellt wurde, die sich, wie ich glaube, identifizieren läßt. Möglicherweise liegt hier ein Selbstbildnis Franz Hofstötters vor. Da aus dieser Zeit keine fotografischen oder andere Porträts Hofstötters (mehr) greifbar sind, muß auf das Reliefporträt mit Stadtpfarrer Söllner und Hofstötter (We 62, **Abb. 56**) unter der "Taufe Christi" (We 60) zurückgegriffen werden. Der ebenfalls im Profil gezeigte Kopf des Reliefs hat mit Adam den Bart, die Linie von Nase und Stirn sowie die Frisur gemeinsam. Für ein Selbstbildnis des Künstlers an dieser prominenten ausgezeichneten Stelle (als Stammvater Adam) spricht auch das Selbstverständnis und der besonders in Weiden öfter bewiesene Eigensinn Hofstötters (z.B. gegenüber Kritik; s.o.).

3.4.3. Relief

Die Weidener Stuckreliefs Hofstötters lassen sich von der Herstellung her gesehen in zwei Gruppen einteilen.

Die erste Gruppe bilden die Reliefs, die mit Hilfe einer Gußform in größeren Mengen hergestellt werden konnten. Dazu zählen neben den verschiedenen Rosetten der Gewölbe die Basen mit Engelsköpfen und die Kapitelle mit ganzfigurigen Engeln unter und über den Apostelbildern des Presbyteriums (**Abb. 48 und 49**).¹⁷⁹

Zwischen den ganzfigurigen Engelsreliefs befinden sich jeweils auf der Höhe der Platten Goldmosaiken aus Glassteinchen über den Apostelbildern. Auf diese Weise verselbständigt sich der Engelsfries gegenüber den Apostelfiguren und rhythmisiert durch den Wechsel von Relief, Goldband und Schriftband den Wandstreifen. Die feierliche Reihung der von frühchristlichen Sarkophagdarstellungen beeinflussten Engelsfiguren und -köpfe wird nur durch das tiefgestellte Kreuz Christi über St. Josef unterbrochen. An dieser Stelle geht auch das Goldmosaikband durch.

Zur zweiten Gruppe der frei gestalteten Reliefs zählen die Reliefs der unteren Apsiszone (We 27 bis We 31), die Schlußsteinreliefs (We 39, We 41, We 64, We 66, **Abb. 87**, We 79), die "Erschaffung Adams" (We 43) und die beiden Engel neben "Adam und Eva" (We 44) am linken Seitenaltar, "David und die Bundeslade" (We 67) am rechten Seitenaltar, die Reliefs in den Querhäusern (We 49, **Abb. 71**, We 50, We 72 bis We 75), die Vierungspfeilerreliefs (We 80 bis We 83), "Johannes d. Täufer" (We 96) und "Daniel" (We 97) an der Kanzel, "Gregor" (We 103) und "Cäcilia" (We 110, **Abb. 80**) über der Orgelempore, "Josua" (We 105) und Begleitreliefs (We 104), "Simson" (We 111) mit Löwe (We 113) und Schere (We 112), Engelsreliefs (We 124, We 145) und Bukranionrelief (We 126) unter der Empore sowie die Gestaltung der Orgelempore (We 116 bis We 119, We 121, **Abb. 79**).

Insgesamt gesehen sind die Reliefs fortschrittlicher und in Einzelformen näher am Jugendstil orientiert als die in Ludwigsthal oder Weichering.

Mit den Reliefs mit dem Thema des "Verlorenen Sohns" (L 163, L 191, **Abb. 28**) oder der "Heilung eines Lahmen" (L 123) in Ludwigsthal sind die Arbeiten im linken (westlichen) Weidener Querhaus (We 49, **Abb. 71**, We 50) gut zu vergleichen. Sie weisen formal gesehen einen ähnlichen Aufbau auf. Prägend ist die architektonische Gliederung, die in Weiden betont ist durch die Plazierung in den Vordergrund. Das Geschehen spielt sich dahinter ab, während in Ludwigsthal die Personen vor der Architektur agierten. Deutlich wird auch, daß gegenüber den älteren Arbeiten die Relieftiefe zugenommen hat. Die Reliefs greifen nun weiter in den Raum aus. Dies deutete sich schon in Weichering an den Heiligenreliefs im Chorraum (W 20 bis W 23, **Abb. 92**) an. Entscheidend ist aber, daß in Weiden II die scharfkantigen Begrenzungen von Details bzw. das lineare Einritzen von Falten usw. der von der Grafik geprägten Ludwigsthaler Reliefs vermieden wird und eher eine Anlehnung an die Prinzipien der Plastik gesucht wird, wobei die Einzelheiten aus dem Untergrund herauswachsen. Neben der nicht zu vernachlässigenden größeren Sicherheit durch gewonnene Erfahrung brachte Hofstötter die Auseinandersetzung mit dem Jugendstil und seinen vegetabil-organisch geschwungenen Formen, wie sie sich neben der Architektur auch in Reliefs von

¹⁷⁹ Jeweils mindestens zwei nur wenig voneinander abweichende Gußformen für Basen und Kapitelle müssen existiert haben.

Künstlern des Wiener und Münchener Jugendstils ausdrückten, dazu, seine Reliefauffassung zu verändern. Die Reliefoberfläche ist nicht mehr auf eine gleichmäßig flache Ebene fixiert, sondern greift mehr oder weniger weit in den umgebenden Raum ein. Die Struktur wirkt lebendiger, was z.T. auch durch kreisende Anordnung der Details erreicht wird. So erscheinen besonders die Stuckreliefs der Schlußsteine (We 39, We 41, We 64, We 66, **Abb. 62**) neben anderen als sehr lebhaft und beeindruckend.

Einige Reliefs, z.B. das der "Stärke" (We 75, **Abb. 67**) aus der Reihe der Tugenden (We 72 bis We 75) im östlichen Querhaus zeigt die Verarbeitung von plastischen Werken Auguste Rodins, der u.a. auch einen gewissen Einfluß auf die Gestaltung der Engelsfigur an der Emporenbrüstung (We 116, **Abb. 81**) hatte.

Auch die Beschäftigung mit der Antike hinterließ ihre Spuren. Schon am Hochaltar von Au/Hallertau (A 22, A 23, **Abb. 107 und 109**) war die Verarbeitung römischer Kleidung und Uniformen festzustellen. In Weiden II kommen noch griechische und ägyptische Einflüsse hinzu.

Griechische Antike wird z.B. in den Tugendreliefs (**Abb. 67**) an Haltung, Kleidung und Attributen der Figuren sichtbar.

Verschiedene Reliefs (We 27, We 31, We 126, **Abb. 82**; sowie ähnliche kleinere Stücke um die Wandgemälde), die in ornamentaler Verschlingung Stierschädel, Weinreben und Vögel um einen Altar zeigen, wie sie auch an vorromanischen Reliefplatten zu beobachten sind, verweisen auf die Rezeption antiker römischer Kunst. Besonders an ähnliche Reliefs der "ara pacis" des Augustus in Rom ist zu denken.¹⁸⁰

Das Relief im rechten Nebenchor mit "David und die Bundeslade" (We 67, **Abb. 59**) verarbeitet deutlich mesopotamische Kunst etwa des ersten Jahrtausends vor Christus.¹⁸¹

Daneben sind Zitate altägyptischer Kunst innerhalb des gesamten Innenraums anzutreffen. Verschiedene Übernahmen von Tierdarstellungen der ägyptischen Kunst wie Affen oder Löwen sind neben den Wandgemälden in der Art ägyptischer Flachreliefs oder ägyptischer Hieroglyphen angebracht. Die Basen der Chorfenster werden von plastisch gestalteten Pavian- oder Löwen(?)-Figuren gebildet (**Abb. 49**).¹⁸²

Auch die Eintiefung der Inschriften in die Wand erinnert an das ägyptische Vorbild der Hieroglyphen. Das Relief mit "Josua" (We 105) wiederholt direkt die Bekleidung eines ägyptischen Pharaos, wie sie die Totenmaske des Königs Tutanchamun und andere zeigen. Die innere Kraft und die Monumentalität, die den Figurendarstellungen Hofstötters eigen ist, ergibt zusammen mit diesen ägyptisierenden Elementen die würdevolle Atmosphäre, die das Kircheninnere beherrscht.

180 Aus den 1879 durch F. v. Duhn zusammengebrachten zerstreuten Reliefplatten der Ara Pacis (die Stiftungsschrift des Augustus nennt das Datum 30. Januar 9 v. Chr.) wurde Grundriß und Aufriß des Denkmals rekonstruiert. E. Petersen veröffentlichte 1902 eine Interpretation der Reliefs. Ab 1903 wurden gezielte Ausgrabungen unternommen, deren Ergebnisse 1909 publiziert wurden. Spätere Ausgrabungen und Rekonstruktionen folgten.

181 Gerade um die Jahrhundertwende begann mit der ersten größeren deutschen Mission 1899 unter der Leitung des Architekten Robert Koldewey eine neue Ära der Grabungstechnik in Babylon (bis 1917; Freilegung der neubabylonischen Paläste und Tempel, Prozessionsstraße und Ischtartor usw.); Ausgrabungen ab 1903 unter deutscher Leitung auch in Assur (bis 1914); siehe dazu Kat. Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim, Sumer - Assur - Babylon, Mainz/Hildesheim 1978.

182 Als ägyptisches Vorbild für die Paviane dient der Gott Thot. Aus der mittelalterlichen Symbolik her war die Verwendung von Tieren als Säulenbasen als Zeichen der Überwindung des Heidentums durch Christus bekannt. Dieses Prinzip wendet Hofstötter auch z.T. bei den vier Engeln, die auf Tieren stehen, an den Diensten der Vierungspfeiler an.

Der Typus der Schrift auf den Inschriftenbändern ist von Schrifterfindungen des Jugendstils durch Peter Behrens, Otto Eckmanns u.a. aus der Zeit zwischen 1896 und 1902 abgeleitet.¹⁸³

3.4.4. Plastik

Wie schon die freiere Behandlung und der sicherere Umgang mit der Gestaltung des Raumes bei den Reliefs zeigte, hat Hofstötter auch in der Plastik Fortschritte gemacht. Gegenüber seiner einzigen bisher bekannten Plastik des Christus über dem Hauptaltar in Ludwigsthal (L 379, **Abb. 4**) sind die klassischen und akademischen Einflüsse zurückgedrängt. Auch die Beuronener Schule hat in Weiden keinen Einfluß mehr. Bei allen Plastiken in Weiden, dem St. Josef (We 22, **Abb. 48**), Jesus als Kinderfreund (We 37, **Abb. 52**), dem Notenpultengel an der Emporenbrüstung (We 116, **Abb. 81**) und den Kirchenväterbüsten (We 56 bis We 59) und Gregor (We 103) ist aber festzustellen, daß keine Allansichtigkeit vorgesehen ist, sondern alle durch das dichte Heranrücken an eine hinterfangende Wand eine festgelegte Hauptansicht besitzen.¹⁸⁴

Im Gegensatz zu den auffallend farbigen Gemälden sind die Statuen (wie die Reliefs) kaum stark farbig gefaßt. Fast alle begnügen sich mit wenigen Abtönungen derselben Farbe. Nur St. Josef ist durch Mehrfarbigkeit und teilweise Vergoldung ausgezeichnet.

St. Josef (We 22, **Abb. 48**) ist in seiner Position in etwa mit der Christusstatue in Ludwigsthal (**Abb. 4**) zu vergleichen. Durch die Reihe der Apostel und Heiligen zu seiner Seite und vor allem dem Gnadenstuhl über sich, der das Zentrum des Programms bildet und das Hauptinteresse auf sich zieht, tritt St. Josef als Titularheiliger der Kirche in der Wichtigkeit zurück. Dem entspricht die dunkle Farbigekeit, die durch das Goldmosaik dahinter und die farbigen Glasfenster daneben (je nach Lichteinfall) fast überstrahlt wird. Gegenüber Ludwigsthal fällt auf, daß die suchende Ängstlichkeit in der Gestaltung einer sicheren Behandlung der Stuckoberfläche ohne Angst vor Unebenheiten und Vereinfachungen von Linien und Details gewichen ist. Die Statue gewinnt auf diese Weise viel an Ausstrahlung und kann sich neben der Monumentalität der gemalten Apostelfiguren gut behaupten.

Das Thema "Jesus als Kinderfreund" war um die Jahrhundertwende sehr beliebt und ist nicht nur von Hofstötter mehrmals dargestellt worden. Die Gruppe in Weiden (We 37, **Abb. 52**) verarbeitet neben etwas älteren Vorbildern (Rodin)¹⁸⁵ auch Merkmale zeitgenössischer Künstler wie Stuck, Klimt u.a. aus dem Jugendstil. Die Form und Gestaltung des einen Baum oder Busch andeutenden Fortsatzes (als Flachrelief an der Wand) hinter Christus und dem Mädchen könnte direkt von Klimt'schen, teilweise reliefierten Bildern wie "Judith" (Form am Rahmen oben) von 1901 oder dem Beethovenfries (**Abb. 164**) übernommen worden sein. Die Falten der weich fallenden Gewänder folgen teilweise, besonders bei dem knieenden Mädchen eng dem Verlauf der Körperlinie. Kopf und

¹⁸³ Siehe Anmerkung oben und Beispiele in: Hans H. Hofstätter, Jugendstil Druckkunst, Baden Baden 1973². Aufl., S. 124ff; Herbert Lehner, Geschichte der modernen Typographie, München 1981, S. 49ff.

¹⁸⁴ In diesem Sinne hat Hofstötter bis zum Schluß seiner Laufbahn keine "freistehende" Plastik geschaffen.

¹⁸⁵ Auguste Rodin: Junge Frau mit Kind (La source), 1865-70, Bronze, Höhe 57,5 cm, Paris Musée Rodin.

Gesicht des Mädchens zeigen Ähnlichkeiten mit einer Figur Franz von Stucks, der "Tänzerin" von 1897.¹⁸⁶

Weitere Plastiken können hier angeschlossen werden. Die Büsten der vier Kirchenväter (We 56 bis We 59) erheben sich jeweils aus einem würfelförmigen Block, dem an der Vorderseite der Name eingeschrieben ist. Ihr Umriß ist ruhig und kaum durch ausholende Gesten unterbrochen, da die Arme eng am Körper bleiben. Sie wirken ruhig, gesammelt, doch voller Kraft. Dies hat Hofstötter gut durch den Gegensatz zwischen der in wenigen Falten fallenden, großflächig wiedergegebenen Gewandung und den nervigen Armen und Händen, an denen die Adern hervortreten, und den gefurchten Gesichtern ausgedrückt.

Die meisten der schon beschriebenen Merkmale treffen auch auf den Notenpultengel an der Empore zu (We 116, **Abb. 81**). Er demonstriert die Sicherheit in der Gestaltung, die Hofstötter inzwischen gewonnen hat, äußerst gut. Die idealisierte, überlängte Figur des Engels steht mit erhobenen eng an den Kopf genommenen Armen. Er bildet so einen optischen Pfeiler vor dem rechteckigen, dunkler gehaltenen Hintergrund seiner kleinteilig wirkenden Flügel für das Notenpult in seinen Händen. Die Betonung der senkrechten Linie durch das von dunklen Haaren gerahmte Gesicht über das lang herabfallende Schärpenende bis zu dem eng um die Unterschenkel gelegten Gewand ergibt zusammen mit den vielen nach oben gerichteten Linien innerhalb der Figur einen Zug nach oben, der den Engel in einen optischen Schwebezustand bringt.

An der Stellung der Arme, die seitlich gesehen unschön und klobig wirken, ist die Einansichtigkeit der Plastiken Hofstötters exemplarisch vorgeführt.

Virtuos verarbeitete Hofstötter Einflüsse des Jugendstils (s.o.), wobei er durch die Betonung der weiblichen Formen des Engels (durch die Linienführung und Vergoldung von Details) bis an die in der Kirche gerade noch tolerierten Grenzen vorstieß.

3.4.5. Mosaik

Mosaiken dienen in der Weidener Kirche hauptsächlich als Füllung von leeren Flächen mit Ornament und als hinterfangende Elemente aus Goldgrund.¹⁸⁷

Figürliches Mosaik wird selten verwendet. Nur an der Orgelemporenbrüstung (**Abb. 79**) erscheinen sechs kleine Darstellungen mit symbolischen Vogeldarstellungen (Pfau u.a.) aus kleinteiligem Glassteinchenmosaik. Sie sind abgeleitet von antiken und frühchristlichen Vorbildern. Sehr oft waren die Gewölbemosaiken im Umgang von S. Constanza in Rom aus dem 2. Viertel des 4. Jh. n. Chr. der Ausgangspunkt für Einflüsse. Aber auch viele Fußbodenmosaiken aus römischer und frühchristlicher Zeit (auch in Deutschland gefunden) können als Vorbild angenommen werden.

¹⁸⁶ Bronze (Guß nach 1906), Höhe 62 cm (mit Sockel), Privat; Abb. in Kat. Franz von Stuck, Villa Stuck München 1982, S. 183.

Auch der weich fließende Faltenverlauf am Oberschenkel der Tänzerin stimmt mit der Faltenpartie am rechten Arm des Mädchens überein.

¹⁸⁷ Die Anwendung erfolgte in einem ähnlichen Sinne wie z.B. im Dom von Monreale (ab 1174) oder älteren byzantinischen Kirchen.

Die ursprünglich nur dem Schmuckbedürfnis dienenden oder mit heidnischen Bedeutungen versehenen Pflanzen, Vögel (oder andere Tiere) und Ornamente wurden z.B. in S. Constanza bewußt verwendet und im christlichen Sinne umgedeutet, um den Sieg des Christentums über die heidnischen Religionen anschaulich zu machen. In diesem Sinne sind sie auch von Hofstötter verwendet worden.

3.4.6. Glasfenster

Da die Kirche St. Josef schon in der ersten Ausstattungsphase mit Glasfenstern versehen worden war, konnte Hofstötter im Zuge der Umgestaltung der Apsis, bei der eins der vorhandenen drei Fenster zugemauert und die anderen verkürzt wurden, nur zwei Glasfenster neu gestalten. Sie stellen die Titularheiligen der früheren Weidener Simultankirche St. Michael (We 24) und der Sebastianskirche (We 20, **Abb. 49**) dar.

Die Glasfenster schließen in der kräftigen Farbigkeit an die älteren in Ludwigsthal an, sind aber in der Zeichnung und der dadurch bedingten Erscheinung anderen Einflüssen unterworfen.

Während die Ludwigsthaler Fenster, ausgehend von Vorbildern der Romanik und Gotik, in sich ruhendes Geschehen vorführten, das sich jeweils auf die Darstellungen der umgebenden Wände bezog, sind die beiden Weidener Fenster nur lose mit den Darstellungen im Chor verbunden. Nur die Folge der drei Patronatsheiligen Josef, Michael und Sebastian stellt den Zusammenhang her.

Auch bei den Glasfenstern machen sich wie bei allen Gestaltungen im Weidener Kirchenraum Einflüsse des Jugendstils bemerkbar. Fließende Linien durchziehen schwungvoll die Fenster. Horizontalen oder Vertikalen werden nach kurzer Zeit abgelenkt. Kräftige Farben betonen die Kontraste. Der tiefrot gewandete St. Michael steht mit flammend gelbem Schwert und Waage, fast das ganze Fenster ausfüllend und die begleitenden Engel an den Rand drängend, vor einem leuchtend blauen Hintergrund. Trotz des gleichen Themas, der Seelenwägung wie im Auszugsbild von Au/Hallertau, wirkt der Erzengel in Weiden um vieles kraftvoller und energischer. Die Beschränkungen, die das Arbeiten mit farbigem Glas gegenüber der Ölmalerei mit sich bringt, bewirken hier in der strafferen und durchkomponierten Gestalt des Michaels Beeindruckendes.

Ähnliches gilt für das Glasfenster mit St. Sebastian, das aber in der Kleinteiligkeit des Hintergrundes und der Vielfarbigkeit von Himmel, Baum, Gewand, Blut, Inkarnat, Soldaten usw. beinahe überladen wirkt.

Hofstötter beschränkte sich in seinen Glasfenstern ebenfalls wie in den Gemälden auf wenige Personen, von denen eine im Mittelpunkt steht. Er ließ sich in der Farbigkeit und der Gestaltung von anderen Künstlern anregen, vermied aber in der Konzentration auf die menschliche Gestalt, seine Motive mit kleinteiligem Zubehör oder ablenkendem Ornament, wie etwa in Glasfenstern seines Zeitgenossen Augustin Pacher,¹⁸⁸ zu überlasten.

Insgesamt ließ Franz Hofstötter, ausgehend von den ebenfalls relativ bunten Glasfenstern der Romanik und Gotik in die christlichen Themen seiner Fenster Jugendstilelemente mit einfließen

¹⁸⁸ Vgl. dazu: Konrad Weiss, "Augustin Pacher", in: Christl. Kunst 4. Jg. 1907/08, S. 145ff (mit vielen Abb.).

und regte in der Auseinandersetzung mit den im Vergleich ungewöhnlichen Lösungen die Beschäftigung mit dem Glauben an.

3.4.7. Franz Hofstötter und Wilhelm Vierling

Da nur ungenaue oder nicht absolut verlässliche Angaben über den Umfang der Beteiligung Wilhelm Vierlings existieren, wird hier versucht werden, auf Grund stilistischer Hinweise einzelne Werke Vierling zuzuweisen.

Bekannt ist, daß Vierling schon sehr bald als Helfer bei den Arbeiten tätig war. Nachdem Hofstötter im Laufe des Jahres 1910 seine Tätigkeit für Weiden St. Josef eingestellt hatte, mußte er laut Vertrag vom 20. Oktober 1907 dafür sorgen, daß die Restarbeiten ohne zusätzliche Kosten *"von einem anderen der Staatsregierung und der katholischen Kirchenverwaltung Weiden genehmen Künstler entsprechend vollendet wird"*.¹⁸⁹

Dazu wurde der schon eingearbeitete Künstler Wilhelm Vierling aus Weiden bestimmt. Außer kleineren Reliefs, Mosaikarbeiten, Bilderrahmen und Vergoldungen standen noch die Fertigstellung der Malereien im Mittelschiff und die Gestaltung der Taufkapelle an. Die plastisch ausgeführte David-Goliath-Gruppe sollte Franz Hofstötter noch nachliefern.

Wie den Rechnungen im Pfarrarchiv Weiden St. Josef zu entnehmen ist, erhielt ab 1911 nur mehr Wilhelm Vierling Zahlungen für die Fertigstellung der Malereien im Mittelschiff und das Vergolden von geschnitzten Bilderrahmen von Tafelgemälden u.a. in den Seitenschiffen.¹⁹⁰

Bei dem Vergolden von geschnitzten Rahmen, die durchwegs von Vierling stammen, handelt es sich um die beiden Tafelbilder an den Seiteneingängen mit "St. Josef und die Stifter" (We 114, **Abb. 84**) und die "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (We 115, **Abb. 83**), die Hofstötter als letzte Tafelgemälde fertiggestellt hatte. Auch die Ausführung und Vollendung der Glasmosaikarbeiten (geometrische und andere Ornamente) dürfte zu Wilhelm Vierlings Aufgaben gehört haben.

Aus der insgesamt geschlossen und einheitlich wirkenden Reihe der acht Gemälde an der Mittelschiffswand (We 98, We 99, We 101, We 102, We 106 bis We 109) sind zwei Bilder, "Verkauf des Josef" (We 107, **Abb. 77**) und "Die eherne Schlange" (We 108, **Abb. 78**), durch den Grad ihrer Durcharbeitung und Vollendung auffällig. Sie befinden sich in zwei nebeneinanderliegenden östlichen Wandteilen der mittleren beiden Mittelschiffsjoche.

Das Bild mit der "Ehernen Schlange" (We 108, **Abb. 78**) ist fast vollständig mit kräftigen, deckenden Farben und genau akzentuierenden Pinselstrichen ausgemalt. Die zum aufgerichteten Standbild der Schlange hingewandten Menschen, unter deren erhobenen Armen ein sich umarmendes Paar kniet, sind gut durchkomponiert. Eindrucksvoll in der angedeuteten, vom Bildrand überschrittenen Verkürzung wiedergegeben, stirbt im Vordergrund des Bildes zu Füßen der flehenden Gruppe ein Mann an den Bissen, von Schlangen umgeben.

189 Siehe Vertrag vom 20. Oktober 1907 im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

190 Siehe Rechnungen im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

Bei der exakten Ausführung des Bildes fällt umso mehr auf, daß über Köpfen und Händen der flehenden Menschengruppe, das Standbild der Schlange miteinschließend, eine anfangs der Begrenzungslinie der Köpfe folgende Wellenlinie die sauber und vollständig in deckenden Farben bearbeitete Bildfläche oben gegen einen Teil, der nur spärliche Bemalung in lasierender Malweise erfahren hat, abgrenzt.

Ähnliches, allerdings in größerem Umfang, trifft für das Bild mit dem "Verkauf des Josef" (We 107, **Abb. 77**) zu. Von der Grundidee her originell überlegt, öffnet sich von der Innenseite eines Portikus, dessen Pfeiler als Flachrelief über dem Bild liegen, der Blick auf die Figurengruppe mit den Brüdern Josefs und den Kaufleuten. Im linken unteren Bildteil ist der Untergrund als dunkler Streifen in gelblich-brauner Färbung angegeben, der in einen helleren gelblich-ockerfarbenen getönten Hintergrund übergeht. Im mittleren Bildteil endet die Angabe der Standfläche der Figuren etwa nach der Hälfte, während sie im rechten Bildteil völlig fehlt. Der Hintergrund ist ähnlich dem schmalen oberen Streifen des Nachbarbildes lasierend blau- bis ockerfarben übergegangen worden. Bei einem Vergleich mit den anderen Bildern des Mittelschiffs wird deutlich, daß die Hauptteile der beiden Gemälde (We 107, We 108) jeweils noch von Hofstötter stammen, während die lasierende Hintergrundbemalung wahrscheinlich durch Wilhelm Vierling erfolgte.

Wilhelm Vierling können weitere Arbeiten zugeschrieben werden. Er gestaltete das kleinteilige Glassteinchenmosaik mit dem "Schweiß Tuch Veronikas" (We 123) über dem Haupteingang der Kirche. Im Typus des Gesichtes orientierte sich Vierling zwar am Christus des Gnadenstuhls, er ersetzte aber die Goldkrone durch eine Dornenkrone. Der Versuch, durch möglichst klein gehaltene Glassteinchen Pinselmalerei zu imitieren und aus der Ferne einen ähnlichen Eindruck wie ein Gemälde zu erwecken, mißlingt.¹⁹¹

Überblickt man das bekannte Werk Franz Hofstötters aus den Jahren 1896 bis ca. 1916, fehlt figürliches Mosaik, wenn man die kleinen Mosaikfelder mit den Vögeln an der Weidener Emporenbrüstung außer acht läßt, völlig. Immer hat Hofstötter Mosaikarbeiten nur als Begrenzung, Füllsel und/oder Ornament verwendet. Die von Wilhelm Vierling gestaltete Taufkapelle zeigt aber bei den beiden Engelsfiguren, die von Vorgaben Hofstötters (Notenpultengel u.a.) abhängig sind, eine dem "Schweiß Tuch Veronikas" (We 123) verwandte Mosaiktechnik.

Die beiden Reliefs mit den Halbfiguren von Engeln mit Schale (We 125, **Abb. 175**) bzw. Kelch (We 124) stammen ebenfalls von Wilhelm Vierling. Sie unterscheiden sich deutlich von Hofstötters überschulenkten, gelängten Engelsgestalten (z.B. Reliefs We 28, We 30 neben dem Hauptaltar, **Abb. 50**). Vierlings Engel (We 124, We 125) zeigen eine völlig andere Silhouette. Sie besitzen breite, kräftige Oberkörper und strecken die Arme stark vom Körper ab. Vergleichbare Engel (We 28, We 30) gestaltet Hofstötter mit einem überlängten, schlanken Körper und eng angepreßten Armen. Erst unterhalb der Arme bogt sich das Gewand wellenförmig aus, während aber der Körper weiter den schlanken Umriß behält. Einen völlig anderen Charakter weisen Kopf und Gesicht der Engel Vierlings gegenüber der Erfindung Hofstötters auf. Die Köpfe mit dem breit gesehenen Gesicht (und dem beinahe griesgrämigen Ausdruck) bleiben in der Reliefebene, im Gegensatz zu den Köpfen der Hofstötterschen Engel mit dem schmalen lächelnden Gesicht, die sich fast vollplastisch aus der Reliefebene herausbeugen. In den Details der Attribute und Schmuckformen hielt sich

¹⁹¹ Eine vergleichbare Kleinteiligkeit der Mosaiksteinchen ist bei dem Engelsmosaik der Taufkapelle verwendet worden (s.u.). Sie wurde vollständig von Wilhelm Vierling gestaltet.

Vierling an die Vorbilder Hofstötters, aber die Umsetzung gelang nicht immer gut. Besonders die Wiedergabe der Flügel wirkt unbeholfen.

Für das Jahr 1912 sind weitere Rechnungen erhalten, die Zahlungen an Wilhelm Vierling für Mosaikarbeiten um Reliefs, an Halbsäulen und in der Taufkapelle belegen.¹⁹²

Dabei dürfte es sich um die Vervollständigung des ornamentalen Mosaikschmucks gehandelt haben, bei der eine Anleitung Hofstötters nicht unbedingt nötig war.

Anders verhält es sich mit der Taufkapelle, die ausdrücklich von einer Ausstattung durch Hofstötter im Vertrag vom Oktober 1907 (s.o.) ausgenommen wurde.

Wilhelm Vierling hielt sich, als er den Auftrag bekam, bei den Mosaikarbeiten an die Vorgaben innerhalb St. Josefs. Die Kuppel mit der Taube des Heiligen Geistes wurde ornamental in Zacken-, Wellenlinien und geometrischen Mustern in Mosaik ausgeschmückt. An die zwei mittleren Wandteile zwischen den Fenstern kamen Engelsfiguren aus kleinteiligem Glassteinchenmosaik. Die Ausführung orientiert sich deutlich am Notenpultengel (We 116, **Abb. 81**) der Empore und verarbeitet die anderen von Hofstötter gestalteten Engel (z.B. We 28, We 30, **Abb. 50**, We 48, We 71). Im Umriß sind sie nicht so schlank und überlängt wie bei Hofstötter, auch zeigen sie einige Unsicherheiten in der Haltung und in der Linienführung von Körper und Gewand.

Ebenfalls von Wilhelm Vierling stammt die Gruppe mit "David und Goliath" (We 100, **Abb. 176**). Aus einem Brief Hofstötters an Stadtpfarrer Söllner in Weiden vom 7. Januar 1914 geht hervor, daß die Gruppe aus Stein gearbeitet werden sollte.¹⁹³

Die Bemerkung Hofstötters, daß die Figur "*halbfertig*" in seinen Hof stünde, ist bei der Arbeitsweise Hofstötters mit Sicherheit als Schönfärberei zu verstehen. Jedenfalls war vier Jahre nach Beendigung der Arbeit durch Hofstötter und zwei Jahre nach Fertigstellung der Kirche durch Wilhelm Vierling die Figurengruppe noch nicht geliefert. Bei den Restaurierungen der Jahre 1975ff stellte sich heraus, daß auch die David-Goliath-Gruppe wie alle anderen plastischen Arbeiten in Weiden aus Stuck geformt ist. Es ist anzunehmen, daß nach 1914 Wilhelm Vierling den Auftrag erhielt, als Ersatz für die nicht gelieferte Gruppe die Ausführung in Stuck (möglicherweise nach einem vorhandenen Entwurf Hofstötters) zu übernehmen.

Neben der schriftlichen Quelle und dem technischen Material der Figuren spricht auch der Stil für eine Gestaltung der Gruppe durch Wilhelm Vierling. Die Entstehungszeit nach 1914 legt einen Vergleich mit den etwa gleichzeitigen Kanzel- und Orgelemporenfiguren Hofstötters von St. Maximilian in München nahe (s.u., **Abb. 112 und 113**). Bei Hofstötters Figuren äußert sich eine völlig andere Auffassung. Neben der auch bei den Münchener Figuren vorhandenen Einansichtigkeit sind die Gestalten viel mehr dem Block, aus dem sie gearbeitet sind, verhaftet (etwa vergleichbar mit der Auffassung der "Windengel" an den Vierungspfeilern in Weiden, We 80 bis We 83, **Abb. 65**). Ein so umfassendes Ausgreifen der Körper und Gliedmaßen in die Umgebung und damit eine Mehransichtigkeit, wie sie die David-Goliath-Gruppe in Weiden erreicht, strebte Hofstötter bis zum Ende seiner öffentlichen Aufträge nie an. Gegen eine Autorschaft Hofstötters spricht auch die kräftige, besonders im Unterkörper plumpe Gestalt des Goliath. Hofstötter hätte mit Sicherheit eine Überlängung der Figur auch bei David angestrebt, wie ein Vergleich mit den plastischen Arbeiten Hofstötters ergibt. Dieser Vergleich zeigt auch, daß sich weitere Prinzipien

¹⁹² Siehe Rechnungen im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

¹⁹³ Brief im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

des Jugendstils (Klimt, Stuck, Klinger u.a.), die Hofstötter kontinuierlich aufgenommen hatte, in der Ausarbeitung der Gruppe niederschlagen hätten müssen.

3.4.8. Kurze Zusammenfassung

Franz Hofstötter führte die schon in Au/Hallertau begonnene Technik der Wachsenkaustik (gemischt mit Techniken der Seccomalerei) auch in Weiden fort. Seine Bilder erhielten durch den Wachsauftrag einen bestimmten Glanz, der dadurch neue Qualitäten erreichte und die Bilder aus der Alltäglichkeit erhob.

Er führte neue Gestaltungen, angeregt von gleichzeitigen Kunstströmungen wie dem Jugendstil, innerhalb tradierter Bildthemen ein und erreichte dadurch in der Auseinandersetzung mit seinen Gestaltungen, die sich bei seinen Arbeiten für St. Maximilian in München intensivieren sollte, ein Nachdenken über den Glauben.

Besonders bemerkenswert ist, daß Hofstötter versuchte, den ganzen Kirchenraum zu einem Gesamtkunstwerk im Dienste der Religion zusammenzuschließen. Es gelang ihm zum erstenmal seit seinem noch nicht vollständig überzeugenden Versuch in Ludwigsthal, der unter der Überfülle der Themen und seinem noch nicht voll entwickelten Stil litt, Architektur, Plastik, Malerei und Dekoration zu einem überzeugenden Ganzen mit beeindruckender Wirkung auf den Beschauer und Gläubigen zu gestalten.

Die in Au (und teilweise schon früher) entwickelten Prinzipien der monumental dargestellten und dadurch betonten menschlichen Gestalt und des weitgehenden Ausschlusses von Tiefenräumlichkeit wurden weiterentwickelt und vorangetrieben. Auch im malerischen, von der Fläche dominierten Farbauftrag und der Beherrschung großer Bildformate gewann Hofstötter an Sicherheit.

Mit dem Auftrag für Weiden II begann Hofstötters schöpferischste, aber auch arbeitsreichste Phase, in der er mehrere Kirchen neben- und nacheinander als leitender oder alleiniger Künstler gestaltete (Au/Hallertau - Weiden II - St. Maximilian/München - Königshütte/Oberschlesien - Landau/Pfalz) und sich gleichzeitig bei der Gesellschaft für Christliche Kunst in München engagierte (Kunstkommissionsmitglied für ein Jahr). Daß dies zu einem Zusammenbruch Hofstötters (und einer künstlerischen Blockierung?) führen würde, war bei der schleppenden Arbeitsweise Hofstötters (im Nachhinein) abzusehen.

3.5. Würdigung der Arbeiten für St. Maximilian in München (1904-1916)

Da die Münchener Arbeiten Franz Hofstötters durch Kriegseinwirkung vollständig zerstört wurden, können diese leider nicht an Hand der Originale (außer der Ölskizze für die 12. Kreuzwegstation, **Abb. 117** und wenigen Mosaikresten), sondern nur nach Schwarz-Weiß-Abbildungen und mit Hilfe der Literatur besprochen und gewürdigt werden.¹⁹⁴

3.5.1. Die Glasfenster

Die Glasfenster standen unter dem gemeinsamen Motto "*Der Ewige hat sich selbst verherrlicht durch die Werke, die er durch und mit dem Sohne und dem hl. Geist gewirkt hat*".¹⁹⁵ Neben den Heiligen und Aposteln gehörte darum zu dem Zyklus auch die Darstellung der Schöpfung.

Die elf erhaltenen Abbildungen der Kartons für die Glasfenster legen eine Einteilung in zwei Gruppen nahe. Die erste, möglicherweise ältere Gruppe wird von der Darstellung des Paulus (M 13a, **Abb. 121**) innerhalb eines dreigeteilten, rechteckigen Bildfeldes repräsentiert. Bei den nicht abgebildeten Fenstern muß versucht werden, auf Grund der Quellen und Literaturhinweisen eine Einordnung vorzunehmen. Aus ihnen kann man schließen, daß noch die anderen Apostelfenster der Seitenschiffe (M 1 bis M 6, M 12, M 14 bis M 18) dazu gehören.

Zur zweiten (Ev. jüngeren ?) Gruppe sind alle anderen in Abbildungen erhaltenen Kartons mit jeweils einem viergeteilten Bildfeld mit rundem, oberem Abschluß (M 7 bis M 11, M 19 bis M 23, **Abb. 123 bis Abb. 132**) zu zählen.

3.5.1.1. Die Apostelfenster

Bereits 1904 wurden dreizehn farbige Glasfenster für die Seitenschiffe von St. Maximilian gestiftet. Ausdrücklich werden dabei die Entwürfe Franz Hofstötters und als ausführende Firma Schneiders & Schmolz in Köln erwähnt.¹⁹⁶ Die Ausführung wurde aber trotzdem von verschiedenen Firmen vorgenommen.

In dieser Zeit, Frühjahr/Sommer 1904, war Hofstötter gerade mit den Vorbereitungen seiner Arbeiten in Au/Hallertau (Chor- und Hauptaltarbilder) beschäftigt. Sein Entwurf für das Apostelfenster mit "Paulus" (M 13a, **Abb. 121**) zeigt in etwa parallel zu seinen ausgeführten Bildern in Au eine monumentale, mächtige Gestalt, die schwer und kraftvoll die Fensterfläche füllt. Sie wird von relativ großflächigen Glasteilen gebildet. Im Entwurf sind diese Querlinien in Bleistift (von anderer Hand ?) eingezeichnet. Das die Senkrechte betonende breite Schwert erzeugt zusammen mit der

¹⁹⁴ Zur Geschichte von Bau und Ausstattung siehe ab Seite 168.

Da nicht alle Münchener Werke Hofstötters als Fotografien vorliegen, sind die folgenden Angaben notgedrungen lückenhaft. Die Angabe von Farben und deren Wirkung usw. muß nach der Literatur erfolgen.

¹⁹⁵ Joseph Wais, Die neuen Glasgemälde ..., in: Christl. Kunst 8, 1911/12, S. 259.

¹⁹⁶ Note 1519 vom 29. Juni 1904 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

ausholenden Schwurgeste der rechten Hand, dem eindrucksvollen Gesicht mit großen, weit aufgerissenen Augen zusammen mit dem Engel hinter Paulus einen Zug nach oben. Die mächtige Gestalt mit dem weit fallenden, an der Schulter befestigten Mantel drängt alle anderen Figuren und Beifügungen an den Fensterrand. Die Abbrüviatur von Landschaft in der rechten unteren Ecke mit einem hochwuchernden Gewächs in der Art einer gotischen Kreuzblume wirkt etwas unmotiviert.

Farblich dominiert der in Gelb-Rot-Braun gehaltene Mantel des Paulus sowie das auffallend helle Schwert (gelblich-weißes Glas). Der Engel im rechten Hintergrund leitet mit seinem grünen Mantel zum leuchtenden Blau des Hintergrundes über. An der rechten (und zum Teil durch den Mantel verdeckt an der linken) Fensterseite sind rechteckige Felder mit ornamentalem Schmuckformen eingezeichnet, die an die in Weiden plastisch an Wand und Decken applizierten Schlußsteine und Schmucksteine bei den Mosaikfeldern erinnern.

Der Entwurf liegt in seiner Art deutlich zwischen den Glasfenstern von Ludwigsthal (Entwürfe um 1900, **Abb. 7**) und den beiden Fenstern von Weiden II (um 1906/07, **Abb. 49**). Das Paulus-Fenster hat die fast hieratische Darstellungsweise der Ludwigsthaler Fenster verlassen und nähert sich mehr den kraftvollen, bereits vom Jugendstil beeinflussten Farbglasfenstern von Weiden II. Dies macht sich u.a. in den gegenüber Ludwigsthal unregelmäßiger gestalteten und in der Größe verschiedenen Einzelteilen des Glases deutlich. Der Engel in der rechten oberen Fensterhälfte weist in seiner Gestaltung wohl am eindeutigsten auf den Einfluß des Wiener und Münchener Jugendstils hin und knüpft in der Gestaltung an die Engel der Empore in Ludwigsthal an.

In der Ausführung des Glasfensters mit Paulus (M 13, **Abb. 122**) wurde mit Rücksicht auf die Belichtung der Kirche das Bildfeld mit der Gestalt des Apostels verkleinert und in eine rechteckige Form gebracht. Die Zahl der Assistenzfiguren ist verringert, Paulus nimmt eine andere Haltung ein, indem er in kraftvoller Geste seine rechte Hand erhebt. Die ornamentale Umrandung des Fensters wurde zugunsten eines hellen Glasstreifens, der das Bildfeld rahmt, weggelassen.

Wieder beschränkte sich Hofstötter auf wenige gezeigte Personen, von denen eine so stark dominiert, daß sie die anderen völlig zurückdrängt. Die schmale, hohe Form der Fenster unterstützte diese Konzentration auf eine Figur.

Wie schon in Ludwigsthal ging Hofstötter von Farbglasfenstern des 11. und 12. Jahrhunderts (Augsburger Dom u.a., **Abb. 150**) aus, gestaltete aber deren Prinzipien unter Einbeziehung der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts und Einflüssen der zeitgenössischen Kunst (besonders durch Glasfenster Augustin Pachers, **Abb. 172**) in seinem Sinne um. Er erreichte damit eine ähnliche Wirkung in der Darstellung der monumentalen menschlichen Gestalt wie die Glasfenster Joseph Hubers-Feldkirch für den Dom zu Bremen (1898).¹⁹⁷

Aussagen über die Farbigekeit sind aus heutiger Sicht schwierig, da nur schriftliche Quellen darüber berichten. Joseph Wais meint, daß Franz Hofstötter "*die gewaltige Persönlichkeit des Völkerapostels*" Paulus "*in ihrer willensstarken Größe auf eine farbige satte Weise ..., umrahmt von weißem, mild leuchtendem Glase*" wiedergegeben hätte.¹⁹⁸ Diese Umrahmung des (in München recht-

¹⁹⁷ Einfluß des 12. Jh.: vgl. Kap. Glasfenster in Ludwigsthal (ab Seite 42);

Einfluß Augustin Pachers: vgl. Kap. Glasfenster in Weiden II (ab Seite 73).

Huber-Feldkirch: Glasfenster mit Jeremias, Isaias, Ezechiel und Daniel im Dom von Bremen, 1898; Abb. in Christl. Kunst, 7. Jg. 1910/11, S. 70f.

¹⁹⁸ Joseph Wais, Die neuen Glasgemälde ..., in: Christl. Kunst 8, 1911/12, S. 260.

eckigen) Bildfeldes mit durchscheinendem Glas, wodurch das farbige Glasbild zusätzlich betont wurde, hatte Hofstötter schon gezwungenermaßen in Ludwigsthal angewendet. Hier wie dort mußte Rücksicht auf die ausreichende Belichtung der Kirche genommen werden, die beide durch ihre jeweilige Bemalung bzw. Mosaizierung der Wände zusätzlich verdunkelt worden waren.¹⁹⁹

Die anderen Aposteldarstellungen der Fenster folgten dem schon beschriebenen Paulusfenster. Da keine Bildquelle erhalten blieb, seien im folgenden die Ausführungen Oskar Doerings (und seine Interpretationen) über diese Fenster, deren Art und Farbigkeit ausführlicher zitiert:²⁰⁰

"Jeder steht vor einer rechteckigen, durch schmale, gemalte Architektur eingefassten Öffnung, durch welche man die als Hintergrund dienende Landschaft erblickt. Diese ist keineswegs naturalistisch, sondern in größtem Zuge stilisiert. Über Andeutungen von Gelände und Pflanzenwuchs, mit starker Bevorzugung lebhaft grüner Töne, erhebt sich klarer Himmel; er ist zart gefärbt, gelegentlich durch wenige Wolken oder durch die grünen Zweige eines stilisierten Baumes unterbrochen. Dieses Rechteck ist dann von dem zuvor erwähnten Rande" (s.o.) "eingefaßt. Er besteht aus ungleich großen, viereckigen, undurchsichtigen Scheiben; sie haben weißliche, hellgraue, grünliche oder bläuliche Färbung. Alle diese schwachen oder neutralen Töne dienen dazu, die gewaltigen Farbenakkorde der Figuren erst recht zur Geltung zu bringen. Der Entwurf der Gewänder nähert sich vereinzelt, z.B. bei Matthäus, den Formen des 13. Jahrhunderts, paßt sich also in solchem Falle dem Zeitcharakter der Kirchenarchitektur an. ... Die Untergewänder, Gürtel, Mäntel usw prangen in den reichsten und vielfältigsten Farben, Rot in mannigfachsten Abstufungen herrscht vor, und die weißen, blauen und sonstigen kalten Töne werden von den warmen mit solcher Energie umschlossen, daß alles sich zu starken Harmonien vereinigt. Ebenso zwingt die Größe der Hauptlinien die Masse der bewegten kleineren zur Ruhe. ... Sehr reichliche Verwendung fanden Überfanggläser, und zwar vielfach solche, die mehr als eine Farbe aufweisen. Sie ermöglichten die Verwendung größerer, zusammenhängender Glasflächen, was der ruhigen Wirkung der Bilder zu statten kommt. Mag diese Technik auch nicht mehr der ursprünglichen Natur der reinen mosaikartigen Zusammenfügung der Lokalfarben entsprechen, ... so ist zu bedenken, daß hier eben neuartige Probleme gelöst werden; die modernste Technik will und darf zeigen, daß auch sie das Recht der Existenz und der Entfaltung ihrer Kräfte besitzt.

Ihre imposante Wirkung verdanken die dreizehn Gestalten aber nicht nur dem Feuer ihres Kolorits und der Größe ihrer Zeichnung. Sie wird verinnerlicht durch die Erhabenheit der Haltung, durch die königliche Ruhe ... Mit wenigen Ausnahmen (Simon, Taddäus, Petrus, Johannes) rein frontal aufgestellt, sind sie Verkörperungen jener unendlichen geistigen Überlegenheit, welche ihnen auf Erden durch den Auftrag Christi und durch den Empfang des Heiligen Geistes zuteil geworden ist. Die Köpfe sind durchweg stark und schlicht modelliert und im höchsten Grade ausdrucksvoll. In der Weise, wie der Künstler die Apostel aufgefaßt hat, gehören sie aber nicht mehr dieser Welt an ... Dieser überirdische Charakter spricht sich auch in dem fast gänzlichen Mangel an äußerer Handlung und Bewegung aus. Dennoch ist ein jeder ... innerlich und kraftvoll charakterisiert. Zu den schönsten Gestalten in dieser Beziehung gehören Matthäus, Petrus, der herrliche ältere Jakobus, der jugendliche Johannes, der in Begeisterung den Kelch emporhebt. Stärkere Gemütsäußerungen zeigen sich selten, so bei dem lebhaften Matthias und bei Thomas; bei letzterem hat das Nachsinnen und das halb zweifelnde Suchen bewunderungswürdigen Ausdruck gefunden.

Auch diese dreizehn neuen Fenster tragen dazu bei, die Münchener Maximilianskirche als eine der merkwürdigsten modernen Erscheinungen zu kennzeichnen."

199 Aus verschiedenen Gründen wurde in München die Verkleidung und Mosaizierung nur an wenigen Stellen vollständig ausgeführt.

200 Oskar Doering, Glasgemälde ..., in Christl. Kunst 12, 1915/16, Beilage S. 13.

3.5.1.2. Die Fenster der Nebenchöre

Die Fenster der Nebenchöre mit den Heiligendarstellungen (Johannes d. Täufer, M 10, **Abb. 123**; Theresia, M 11, **Abb. 124**; Genoveva, M 19, **Abb. 125**; Agnes, M 20, **Abb. 126**) und der Schöpfungsgeschichte (M 7 bis M 9, **Abb. 127 bis Abb. 129**, M 21 bis M 23, **Abb. 130 bis Abb. 132**) zeigen in ihrem Erscheinungsbild, daß sie von einer späteren Entwurfsphase mit stärkerem Einfluß des Jugendstils abstammen.

Da von diesen zehn Fenstern schwarz-weiße (und eine farbige) Abbildungen der Kartons erhalten sind, kann über sie etwas mehr als zu den Apostelfenstern ausgesagt werden.

Ihre Entwürfe entstanden etwa in der Zeit um 1907/08, als Franz Hofstötter gerade die weitere Ausstattung von Weiden St. Josef in den Querhäusern, der Vierung und den Mittel- und Seitenschiffen begann. Parallel zu seiner Entwicklung in Weiden empfing Hofstötter auch für die zweite Folge der Glasfenster in München neue verstärkte Anregungen, z.B. auf den verschiedenen Ausstellungen für christliche Kunst in Deutschland und Österreich, an denen er sich z.T. auch beteiligte. Die Einflüsse sind ebenso in den ab dieser Zeit entstehenden Kreuzwegbildern für St. Maximilian festzustellen.

Äußerlich gesehen unterscheiden sich die Fenster untereinander dadurch, daß die Apsisfenster mit den Heiligen eine hohe, schmale Form aufweisen, während die Schöpfungsgeschichte auf verhältnismäßig breiteren Fensterflächen erzählt wird. Trotzdem sind die Darstellungen etwa auf den gleichen Raum beschränkt, da bei der Schöpfungsgeschichte jeweils ein breiterer Streifen um die Darstellung mit milchigem Glas gefüllt ist.

Hofstötter hat, wie auch in seinen Wandgemälden für Weiden II, den dargestellten Figurentyp geändert. Der schwere, kräftige, von innerem Drang erfüllte Körper eines Paulus (M 13, **Abb. 122**), der den Betrachter direkt anspricht, weicht einem schlankeren, überlängten, fast zerbrechlich wirkenden (weniger bei Johannes Baptist, M 10, **Abb. 123**) Körperbau mit einem nicht mehr direkt auf den Betrachter gerichteten Blick (M 7 bis M 11, M 19 bis M 23, **Abb. 125 bis Abb. 132**). Das Prinzip der Flächenwirkung, das Hofstötter durch Zurückdrängen der Dominanz der Linie in seinen Gemälden (von Ludwigsthal über Weichering, Au bis Weiden II) immer mehr verwirklichte, wandte er nun auch auf seine Entwürfe für die Glasfenster an. Außer der vertikalen Verteilung des Fensters sind kaum mehr breite Bleiruten auszumachen. Klar voneinander abgehobene Farbflächen mit kleinteiliger Schwarzlot-Zeichnung prägen die Wirkung. Auch benutzt Hofstötter Überfangläser mit mehreren Farbtönen, um größere Flächen, vor allem beim Inkarnat, zu gestalten und zu differenzieren.

Die Darstellungen der Heiligen in den Apsiden bildete Hofstötter kleinteilig, mosaikartig aus und nimmt damit den Mosaikschmuck der jeweiligen Apsis, der von anderen Künstlern stammte oder noch erfolgen sollte, wieder auf.

Während die Darstellungen von "Johannes d. Täufer" (M 10, **Abb. 123**) und der "Hl. Theresia" (M 11, **Abb. 124**) noch in der Gestaltung ihrer Körper an die Apostelfiguren der Seitenschiffsfenster erinnern, ist ihre Umgebung im Fenster ganz anders behandelt. Im geschlossenen Umriß ihrer

Figuren innerhalb des rundbogig geschlossenen Bildfeldes knüpfen sie an die älteren Fenster Hofstötters an. Die Gestalten der "Hl. Agnes" (M 20, **Abb. 125**) und der "Hl. Genoveva" (M 19, **Abb. 126**) zeigen schon den überlängten, sehr schlanken Körper, den Hofstötter in Weiden II ab etwa 1907/08 oft verwendete. Aus Illustrationen der Zeitschrift "Die Jugend" in München oder "Ver Sacrum" in Wien und anderen Vorlagen könnten direkt die Pflanzen- und Blumenornamente hergeleitet sein, die den Raum unter und neben den Heiligen füllen.²⁰¹ Der Nimbus mit einem über Architekturkürzel gehängten Devotionstuch oder Andeutungen von Wolken und Himmel füllen den Raum um den Kopf.

Die Farbigkeit bei der "Hl. Agnes" beschränkt sich auf wenige gelb-rote (im Hintergrund), blau-grüne (in den Pflanzen) und unterschiedliche gelb-braune (in der Gestalt der Agnes) Töne, die bereits im Entwurf trotz des anderen Mediums äußerst transparent wirken.

Die frontale, hieratische Haltung der Heiligen Johannes des Täufers (**Abb. 123**) und der Theresia (**Abb. 124**) sowie der Cherubim in der Schöpfungsgeschichte ist bei der Hl. Agnes (**Abb. 126**) ebenso wie bei der Hl. Genoveva (**Abb. 125**) aufgelöst durch die in sich gedrehte Körperachse und dem dadurch verursachten Standmotiv des aus der griechischen Klassik bekannten sog. Antepost. Zusammen mit der Kleinteiligkeit der vorgesehenen Schwarzlot-Zeichnung und der Differenzierung durch mehrfarbige Überfanggläser, dem nicht mehr auf den Beschauer gerichteten Blick, der vom Jugendstil beeinflussten organisch-ornamentalen Gestaltung und dem gesuchten Motiv der Stellung (bei Agnes und Genoveva) ergibt sich so ein zwar optisch lebendigerer Eindruck, der aber durch den fehlenden Kontakt zum Betrachter weniger eindringlich als bei den Apostelfenstern wirkt.

Etwas andere Gestaltungsprinzipien zeigten die Entwürfe der Schöpfungsgeschichte. Das Fenster des zweiten Schöpfungstages (Inchrift: "SCHIED HIMMEL UND ERDE", **Abb. 128**) weist am linken und rechten Fensterrand sowie als Füllung des bogenförmigen Abschlusses einen breiten mosaikartig gefüllten Streifen auf. Diese Umrahmung läßt einen T-förmigen Bildraum frei, in dem ein vor Wolken schwebender Cherub mit erhobenen Armen, der den ganzen unteren Raum füllt, dargestellt ist. Vor ihm wölbt sich ein farbiger Bogen. Der Cherub ist gerade im Begriff, im breiteren Querbalken über seinem Kopf Himmel und Erde in Form von zwei sphärischen Kugeln, vor denen Wolken treiben, zu trennen. Wie die Engel in der Apsis der Kirche der Heil- und Pflegeanstalt in Mainkofen bei Plattling (Fresken von Georg Winkler, um 1910, **Abb. 174**) zeigen die Cherubim hieratische Haltung und betonen die Symbolität in der Vertretung Gottes, der auf keinem der Schöpfungsfenster direkt in Erscheinung tritt.

Hofstötter nahm in seinen Fensterkartons auf die möglichst unbeeinträchtigte Belichtung der Kirche Rücksicht, bereicherte aber gleichzeitig die Ausstattung des Innenraums durch die Einbeziehung der Fenster in die Gestaltung der Wände, was die Geschlossenheit des Raumes betonte und innerhalb der Seitenschiffe den Eindruck eines Gesamtkunstwerks im Sinne der Einheitlichkeit und der übergreifenden Gesamtidee andeutete.

²⁰¹ Vgl. dazu Abb. in M. Weisser, Im Stil der "Jugend", bes. ab S. 106ff, wo sich auch Vorlagen für die Gesichter der Heiligen Agnes und Genoveva sowie den Cherubim der Schöpfung (z.B. Gesichter, gestaltet von Bernhard Pankok, 1872-1934; S. 136ff) finden ließen.

Außerdem: Abb. in Hans H. Hofstötter, Jugendstil Druckgrafik, S. 123ff und S. 209ff (bes. Gustav Klimt).

Damit knüpfte er wieder an Ideen und Gestaltungsweisen des 11. und 12. Jahrhunderts (Glasfenster des Augsburger Doms u.a.) an, verflocht diese aber mit modernen Kunstströmungen.

Zur Farbgestaltung der Fenster und deren Wirkung müssen wieder literarische Quellen herangezogen werden. Joseph Wais schreibt in seiner Besprechung der Fenster(-Kartons),²⁰² daß sie *"sich auf eine ganz eigene und feinsinnige Art in die Architektur"* einfügen würden. Sie *"verfolgen in der Scheidung des Figürlichen vom dekorativen Beiwerk neue Wege und bringen ein ungewohntes Farbenspiel zum Glühen. ... In ihrer malerischen Wirkung hob er sie deutlich von der Umgebung ab, wußte sie aber doch in der Stimmung und Empfindung dem Ganzen harmonisch einzuordnen. So sind der hl. Johannes der Täufer und die hl. Theresia in der rechten Apsis herb und doch nicht ohne einen gewissen poetischen Reiz gezeichnet, den strengen und dabei seltsam warmen Mosaiken Becker-Gundahls nicht unverwandt, und ihre braunen und rotbraunen von feurigen weißen und grünen und violetten Lichtern durchbrochenen Akkorde wahren sich ihre Selbständigkeit und klingen trotzdem mit der hauptsächlich grünlichen Farbenmelodie der Wände rein zusammen. ... Hofstötter läßt die Bleirute nicht dominieren, seine Zeichnung kennzeichnet sich vor allem durch die sich klar voneinander abhebenden Farben, welche von einer kaum zu überbietenden Leuchtkraft sind. In feurigem Farbenschimmer erstrahlt in der Kirche der Engel des zweiten Schöpfungstages. Ein roter, von verschiedenen Halbfarben malerisch durchspielter Akkord hebt seine Gestalt in funkelndem Glanze heraus. Sekundär flutet das bunte Licht der Himmelskörper und Wolken in den Raum. Farbzig zart, kristallinisch, dabei bewegt, an eine Teppichmusterung erinnernd leuchtet der Hintergrund. So stufen sich die Farbwerte logisch ab und verschmelzen doch wieder zu einer jubelnden Melodie."*

Über die Fenster mit St. Genoveva und St. Agnes schreibt er: *"Lebendig spielen die Lichter der roten, grünen, gelben, violetten und weißen, zu Figur und Ornament wirkungsvoll zusammengefügte Glasteile, in welche die Schattierung der Formen eingebrannt ist. Eine Technik, welche den Hofstötterschen Glasbildern gemeinhin eigen ist."*

Zusammenfassend ist über die Verwendung der Farbe in Hofstötters Glasfenstern zu bemerken, daß beide zitierten Autoren (Wais und Doering) übereinstimmend die ungeheure Leuchtkraft der Farben betonen, die als reine Farbe oder in Halbtönen abgestuft, einen tiefen Eindruck hinterließen. Besonders hervorgehoben wird dabei immer der Rotton, wie er auch in den Glasfenstern von Weiden II (St. Sebastian und St. Michael) auffällt, während das Rot in den Farbfenstern von Ludwigsthal in dieser Intensivität noch nicht gebraucht wurde.

*"In reizvoller Eigenart hat ... Hofstötter das Wesen der Glasmalerei erfaßt und sich hiefür eine eigene Formensprache, einen eigenen Stil geschaffen. Er weiß dieses Persönliche zur Geltung zu bringen, ohne den Kunstwerken an verklärender Weihe, an religiöser Tiefe Abbruch zu tun. Kraft des Ausdrucks verbindet sich mit zarter, inniger Empfindung und schafft eine farbenfrohe, hellstrahlende, weihevollte Stimmung."*²⁰³

3.5.2. Die Kanzel

²⁰² Joseph Wais, Die neuen Glasgemälde ..., in: Christl. Kunst 8, 1911/12, S. 259f.

²⁰³ Joseph Wais, Die neuen Glasgemälde ..., in: Christl. Kunst 8, 1911/12, S. 260.

Franz Hofstötter konnte die Kanzel nach längeren Verzögerungen im Juni 1909 fertigstellen. Eine kurze Beschreibung der vollständigen Kanzel (M 24, **Abb. 113**) gibt Walter Rothes in der Jahresmappe 1913 der Gesellschaft für Christl. Kunst in München:²⁰⁴

"Die monumentale Kanzel ... ist eine originelle, geistvolle und hochkünstlerische Komposition. Das Material der 1908 und 1909 gearbeiteten Kanzel ist feinstes Sienamarmor, jurakalkartiger Treuchtlinger Marmor sowie Holzschnitzerei, verborgen unter kupfergetriebenem, teilweise feuervergoldetem Beleg. Die Skulpturen des Unterbaus versetzen uns zunächst in das Alte Testament. Der Mittelpfeiler stellt die Berufung des Moses dar. Die vier Evangelistensymbole nach der Vision Ezechiels (Mensch, Löwe, Stier, Adler) bilden die Eckträger. Der Block bzw. Pfeiler, der die oberste Stufe der Kanzeltreppe (eine Art zweite Kanzel, Vorkanzel) trägt, zeigt die vier großen Propheten Baruch, Jeremias, Ezechiel, Daniel. Die übrigen vielen Köpfe, in welchen der Unterbau der anderen Kanzelstufen ausgeht, erinnern an die sogenannten kleinen Propheten. Die Erfüllung der Prophetien deutet schließlich in Relief der Kopf Christi auf der äußersten Rückwand der Vorkanzel an. Die als Schalldeckel dienende Scheidewand zwischen Vorkanzel und Hauptkanzel zeigt, nach der Hauptkanzel hin, die Verbindungstüre von Haupt- und Vorkanzel flankierend, zwei streng stilisierte, das Monogramm Christi tragende Engel, auf der Rückseite zwei allegorische Gestalten: Sämman und Schnitter. Zu erwähnen bleibt nur noch das Marmorrelief an der Vorderplatte der Hauptkanzel, wie der Engel Gottes die Lippen des Propheten Isaias berührt".

Mit den Kanzelfiguren schuf Hofstötter seine ersten großplastischen Arbeiten, bei denen er nicht in additiver Arbeitsweise, also in Stuck oder ähnlichem weichen, erst später abbindenden Material die Figur aufbaute, sondern bei denen er in einem subtraktiven Verfahren die Form aus einem Block herausarbeitete.

Trotz der unterschiedlichen Arbeitsweise bestehen keine größeren Unterschiede zu den Hochreliefs von Weiden II. Auch für München entstanden keine alleinstehenden vollplastischen Werke. Alle großplastischen Figuren dienen als Stützen (Evangelistensymbole), bei denen ihre Funktion als Pfeiler und ihr Entstehen aus dem Pfeiler noch deutlich zu erkennen sind, oder sie stehen als Figurengruppe vor einem Hintergrund, der die Stütze etwas verschleiert. Durch das Aufsitzen der Deckplatte auf den Köpfen der vorderen Propheten wird die Funktion des Tragens aber wieder bemerkbar.²⁰⁵

Der Adler als Evangelistensymbol zeigt in seiner hieratischen Starre ägyptischen Einfluß in Anlehnung an Statuen des Falkengottes Horus. Daneben scheint in den aufgestellten Federn des Kopfes die sagenumwobene Harpyie²⁰⁶ Pate gestanden zu sein.

Der untere Teil des Evangelistensymbols wurde durch die nach vorn genommenen Flügel hermenähnlich abgeschlossen, so daß die nur leicht mit Andeutungen von Federn ziselierten Flächen beeindruckend wirken.

Trotz des relativ tiefen Reliefs wurden auch die Prophetenfiguren des Stützpfilters dahinter von der Fläche dominiert. Der breite Oberkörper des athletisch gebildeten jungen Propheten (David ?) bildet mit dem von einer breiten, flachen Schärpe gehaltenen, doppelt fallenden Rock, dessen Fal-

²⁰⁴ Deutsche Ges. f. Christl. Kunst, Jahresmappe 1913, S. 12f.

²⁰⁵ Bei der Beurteilung müssen die nicht sichtbaren Teile der Kanzel, wie der Mittelpfeiler mit der "Berufung Moses" oder die Engel und allegorischen Figuren der Verbindung zwischen Vor- und Hauptkanzel unberücksichtigt bleiben.

²⁰⁶ Harpia harpyja, Vogel der amerikanischen Tropen aus der Familie der Greife (Accipitridae); benannt nach dem menschenfressenden Fabelwesen der altgriechischen Sage; etwa einen Meter groß, große nach vorn blickende Augen, breite aufrichtbare Federhaube, sehr starke Fänge; Beutetiere sind Affen, Faultiere und andere baumwohnende Säugetiere.

ten nur leicht in die Oberfläche eingegraben sind, eine Art Schutzwall, hinter dem sich die anderen als ältere Männer dargestellten Propheten zusammendrängen. Mit dem festen Blick voller Energie, die sich auch im Standmotiv der weit auseinandergesetzten Füße ausdrückt, dominiert er über die anderen.

Wieder wird wie schon bei allen anderen plastischen Arbeiten Hofstötters deutlich, daß keine Bewältigung des Raumes stattfindet. Alle sind blockhaft, statisch in sich ruhend. Keine Bewegung in den Raum wird sichtbar. Der angedeutete Ausfallschritt Davids dient dem Zusammenschluß der Gruppe und nicht dem Vorwärtsdringen. Dieses auf sich Bezogensein, das Ruhen in sich bringt durch die Konzentration auf ein intensives Durcharbeiten und genaues Gestalten des Kopfes eine Eindringlichkeit der Gestalt mit sich, die z.T auch aus dem Gegensatz zwischen den ruhigen Flächen des Körpers und den unruhig und tief reliefierten Gesichtern gespeist wird. Darin erinnert die Kanzel Hofstötters an das Lesepult von Freudenstadt aus der Mitte des 12. Jahrhunderts.²⁰⁷ In der ornamental aufgefaßten Flächengestaltung macht sich der Einfluß des Jugendstils bemerkbar.

Hofstötter nähert sich in der Blockhaftigkeit und Einansichtigkeit der Intension und Gestaltungsweise Ernst Barlachs (1870-1938), der in seiner fast gleichzeitigen Statue des "Berserkers"²⁰⁸ u.a. ein ähnliches Vorgehen zeigt. Aus einem von der Fläche bestimmten Körper erhebt sich ein kleinteiliger durchgestalteter Kopf. Die agierenden Gliedmaßen beschreiben in ihrem Umriß den Block und bestimmen zusammen mit dem Körper die einzig optimale Seitenansicht.

Die vom Block geprägte Auffassung der Plastik ist auch etwa gleichzeitig bei den Künstlern Constantin Brancusi (1876-1957)²⁰⁹ und André Derain (1880-1954),²¹⁰ hier aus der Beschäftigung mit der primitiven Plastik und der Auseinandersetzung mit Rodin bzw. dem Kubismus kommend, exemplarisch vorgeführt.

Die Betonung des Blockhaften, des Geschlossenen der Form deutet bei Hofstötter wie bei den angesprochenen weiteren Künstlern möglicherweise auch auf eine Reaktion auf die neuen Kunstformen, in denen die Form aufgebrochen und die Darstellung momentaner, starker, optisch geprägter Reize u.a. angestrebt wird (Fauves, Futurismus, Dadaismus, Expressionismus, abstrakte Kunst usw.).

3.5.3. Die Kreuzwegstationen

Da nur Abbildungen der Ölbergsszene (M 25, **Abb. 114**), der ersten (M 26, **Abb. 115**) und zweiten (M 27, **Abb. 116**) sowie der zwölften (M 37, **Abb. 118**), dreizehnten (M 38, **Abb. 119**) und vierzehnten (M 39, **Abb. 120**) Station erhalten sind, müssen sich die näheren Beschreibungen (außer der Farbigkeit) auf diese beschränken. Bei allen anderen Punkten wird auf schriftliche Quellen zurückgegriffen werden.

²⁰⁷ Abb. in: Hermann Fillitz, Das Mittelalter I (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 5), Frankfurt/Berlin/Wien 1984, Abb. XXXIV.

²⁰⁸ Der Berserker, 1910; Gips, Höhe 55,5 cm; Hamburg, Ernst-Barlach-Haus.

²⁰⁹ C. Brancusi, Der Kuß, um 1907; Stein, Höhe 28 cm; Crai'va, Muzeul de Artã, Abb. 247a in: Giulio Carlo Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940 (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12, Frankfurt/Berlin/Wien 1984.

²¹⁰ A. Derain, Kauernder, 1907; Stein, Höhe 33 cm; Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, Abb. 247b in: Giulio Carlo Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940 (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12, Frankfurt/Berlin/Wien 1984.

Mit dem Ölbergbild (M 25, **Abb. 114**) in der Endfassung von 1911 und den folgenden Kreuzwegbildern durchbrach Franz Hofstötter erstmals sein Prinzip der absoluten Konzentration auf die menschliche Gestalt, indem er der Landschaftsdarstellung größeren Raum als bisher einräumte. Auch die Zunahme erzählerischer Momente ist zu bemerken. Gewisse Ansätze dazu wurden schon in Weiden sichtbar, z.B. in einigen der Mittelschiffsbildern mit Darstellungen aus dem AT, in die Andeutungen von Landschaft in Form von stilisierten und kürzelhaft wiedergegebenen Bäumen, Gräsern, Wellen, Bergen usw. mit einbezogen wurden (**Abb. 73, 75, 76**).

Trotzdem dominiert auch in den Münchener Bildern die menschliche Gestalt, die viel genauer und mit mehr Details versehen ausgearbeitet wurde als die immer noch idealisierten, kürzelhaften und nicht als real zu verstehenden Landschaftsbestandteile. Der Hintergrund besteht jeweils nicht aus verifizierbaren Darstellungen, sondern beschränkt sich auf farbig gestaltete, die Stimmung des jeweiligen Bildes unterstreichende Flächen. Nicht zu übersehen ist der in dieser Zeit stärker gewordene Einfluß des Symbolismus, der sich in den Weidener Bildern des Mittelschiffs schon andeutet und am stärksten in den heute verlorenen Münchener Kreuzwegstationen III bis XI (M 28 bis M 36) sichtbar war.

Im Ölbergbild kniet die wie von einer hellen Aura umgebene Gestalt Christi in der linken Bildhälfte in strahlend hellem Gewand, dessen Leuchtkraft auf die Umgebung einwirkt, vor einem das rechte Bilddrittel ausfüllenden Engel. Der im gängigen Christustyp²¹¹ wiedergegebene Jesus, der auch die das Bild erleuchtende Lichtquelle bildet, hat das Gesicht zum Himmel erhoben und hält die Hände dem Kelch entgegen, den der Engel hält, der vor Christus schwebt.

Joseph Wais meint dazu ergänzend:²¹²

*"Selten noch hat ein Künstler die geheimnisvolle, ergreifende Tragik und die feierliche Größe dieses Vorgangs so in seiner feinen seelischen Wesenheit empfunden und gestaltet wie Franz Hofstötter. Die weichen Schatten der Südländsnacht haben sich auf die Erde gelegt und verwischen die Umrisse von Baum und Strauch. Über den Himmel streuen die Sterne ein mildes bläuliches Licht und lassen es auf die in weiße Gewänder gehüllte Gestalt des göttlichen Heilandes leise niederfließen, die auf Knien mit erhobenen Händen inbrünstig zum Vater fleht. ... Noch zittert der Ausbruch des übervollen, qualbedrängten Herzens in den Lüften, da erscheint ein Engel - ätherisch, magisch erhellt, in duftig farbigem, wallendem Gewande - und reicht dem göttlichen Sohne mit durchgeistigter Miene und zart beseelten Händen den Kelch zur Stärkung."*²¹³

In einem Vergleich der I. Station des Kreuzweges (Jesus vor Pilatus) von München (M 26, **Abb. 115**) mit der gleichen Station in Ludwigsthal (L 323, **Abb. 23**) wird die Entwicklung Hofstötters von dem suchenden Stil seiner Anfangszeit zum gereiften Stil der Münchener Zeit, der zugleich den Abschluß darstellen sollte, deutlich. Hofstötter wählte in etwa jeweils die gleiche Anordnung der Figuren. Wieder steht Christus im Münchener Bild, leicht nach links aus dem Zentrum gerückt, durch die frontal dem Beschauer zugewandte Gestalt und der Betonung durch die helle, strahlende Farbigkeit im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Er bildet auch die Lichtquelle des Bildes. Die rechte Bildhälfte nimmt Pilatus ein, der sich, als breit gesehene Rückenfigur abgebildet, von einem Diener Wasser über seine Hände gießen läßt. In einer manieristisch wiedergegebenen Haltung

211 Siehe Bemerkungen Seite 58 zu den durch Drucke (bei Hanfstaengl u.a.) weit verbreiteten Vorbildern.

212 Joseph Wais, Passionsbilder ..., in Christl. Kunst 9, 1912/13, S. 29 (gleichzeitig ein bezeichnendes Zeitdokument!).

213 In der Kritik des erzbischöflichen Ordinariats wurde der Gesichtsausdruck des Engels als "dem ihm gebührenden Ereignis nicht entsprechend, etwas indifferent gehalten" bezeichnet (s.o.).

dreht er den Kopf zu Christus um. Sein Thron mit den gewaltigen Lehnen und ein Dreistuhl, der eine Schale, in der Feuer brennt, trägt, dominieren den rechten Bildrand. Die an antiken Statuen der Römerzeit²¹⁴ geschulte Rückenfigur eines nur mit einem römischen Legionärsrock und Dolch bekleideten Soldaten, der sich auf seine Lanze stützt, hält die locker gefesselte Hand Jesu fest. Die ganze Szene ist im Gegensatz zu Ludwigsthal in München über das links im Hintergrund wütende Volk erhoben. Der Goldhintergrund von Ludwigsthal ist durch stimmungsvollen Farbhintergrund ersetzt. Joseph Wais beschreibt dies in seinem Aufsatz als *"ergreifenden und herzbewegenden ... Gegensatz zwischen dem stillen, weißgekleideten Jesus und der roten Lohe, in die der ganze Hintergrund als eine Verkörperung der rasenden niedrigen, leidenschaftlichen Triebe getaucht ist!"* Dazu *"bildet eine rote, von der linken Schulter niederfließende Toga den Übergang von der weißen Tunika des Heilandes zum glühroten Hintergrund."*²¹⁵

Ein wichtiger Unterschied bestand auch im größeren Format der Münchener Bilder und deren direkter Einbeziehung in die Gestaltung der Wand der Kirche.

Links und rechts beobachten, als Hochrelieffiguren ausgebildet, menschliche Gestalten in verschiedenen Lebensaltern (bei manchen Münchener Kreuzwegstationen sind auch nur die Kapitelle der seitlichen Pfeiler mit Masken oder Köpfen geschmückt, **Abb. 115 und 116**) als Vertreter der *"Menschheit, welche um der Nachfolge Christi willen leidet"*²¹⁶ die Vorgänge auf den Bildern. Die Reliefs knüpfen an die Weidener Arbeiten und die Münchener Kanzel direkt an, sind auch zum Großteil gleichzeitig oder wenig später entstanden (s.o.).

Die zweite Station, in der Jesus das Kreuz auf sich nimmt (M 27, **Abb. 116**), hat gegenüber Ludwigsthal durch die Konzentration auf die isolierte Gestalt Christi, die der das Kreuz hochstimmenden Menschenmenge mit den Soldaten gegenübergestellt ist, an Eindringlichkeit (wie alle bekannten Münchener Kreuzwegtafeln) gewonnen. Wie in allen Münchener Kreuzwegbildern prägte sich auch hier der Symbolismus aus. Joseph Wais beschreibt den farblich ausgedrückten Unterschied zwischen der Unschuld Christi und dem Unrecht der Welt in seinem im Wortschatz vom Mystizismus und Symbolismus geprägten Aufsatz: *"Auch rein malerisch tritt dieser seelische Kontrast hervor durch das zarte Weiß des Heilandes und das grelle Rot des alten Pharisäers, zu dem violette Töne überleiten, welche der Künstler in feinem Farbengefühl bei den Henkersknechten verwendete."*²¹⁷

Die zwölfte Tafel mit der Kreuzigung Christi (M 37, **Abb. 118**) stellt nur die Figuren von Christus mit den beiden Schächern dar, alle anderen Nebenfiguren, die in Ludwigsthal das Bild füllen, sind weggelassen. Vor einem fahlgelben Himmel und fast undifferenzierter dunkler Landschaft steht Christus, der Körper in heller bräunlich-grüner Färbung wiedergegeben, das Bild beherrschend am Kreuz. Die Arme sind weit waagrecht ausgestreckt. Sein Kopf ist herabgesunken. In der Platzierung der Kreuze der Schächer ist deren im Lukas-Evangelium geschilderte Beziehung zu Christus präzise wiedergegeben.²¹⁸ Der Gott nicht verleugnende Verbrecher ist dicht an Christus unter dessen ausgestreckten, ans Kreuz genagelten Arm gerückt, während der Gott lästernde Verbrecher versucht, seinen Körper aus dem Bereich Christi herauszubeugen. Er wendet sein Gesicht

²¹⁴ Zu denken wäre dabei an den schon Michelangelo (Figur des "Tages" in der Neuen Sakristei von San Lorenzo, Florenz, 1526-1531) beeinflussenden sog. "Torso vom Belvedere" des Apollonios, Sohn des Nestors, aus Athen (Vatikan, Rom, 1. Jh. v. Chr.) oder an antike Apollo-Statuen.

²¹⁵ Joseph Wais, Passionsbilder ..., in Christl. Kunst 9, 1912/13, S. 29ff.

²¹⁶ Oskar Doering, Der Hl. Kreuzweg ..., in Christl. Kunst 12, 1915/16, S. 63.

²¹⁷ Joseph Wais, Passionsbilder ..., in Christl. Kunst 9, 1912/13, S. 30.

²¹⁸ Lk. 23, 39-43.

in einer verkrampften Bewegung ab. Dazu wieder Wais: *"Zwischen Himmel und Erde hängt Christus. ... Der heilige Leib ist fast blutleer; weiß-grünlich schimmert die Haut. Um ihn dehnt sich eine unendliche Einsamkeit, die nur die beiden Schwächer teilen. ... Ein düsteres, gespenstisches Dunkel liegt über der Erde und über den Himmel haben sich feurige Gluten ergossen. - So erschütternd empfand Franz Hofstötter den Opfertod auf Golgatha."*²¹⁹

Die Skizze (M 37a, **Abb. 117**) wurde in die Ausführung fast getreu übernommen. Der einzige Unterschied (ausgenommen Format und Detailtreue der Ausarbeitung) liegt in der Kopfhaltung Christi. In der Skizze hängt der Kopf Jesu tiefer herab, nur Stirn und Nase heben sich vom Bart ab. Zugunsten einer ästhetisch günstigeren Situation wurde dies in der Ausführung geändert.

Bei dem seit der Ausführung 1908 nie von Ordinariat, Regierung oder Gläubigen beanstandeten Bild, das als eines der wenigen ohne Änderungen akzeptiert wurde, ist eine Orientierung an beeindruckenden Kreuzigungsdarstellungen anderer Künstler anzunehmen. Von den zeitgenössischen Malern wäre wieder Franz von Stuck zu nennen, dessen 1892 auf der Internationalen Kunstausstellung im Münchener Glaspalast gezeigte "Kreuzigung" (**Abb. 160**), mit späteren Wiederholungen und Variationen, großen Eindruck machte und sehr einflußreich auf andere Künstler war.²²⁰ Vergleichbar ist die Stellung der Gekreuzigten zueinander sowie die wiederum auf Max Klinger zurückgehenden niedrigen Kreuze.

Aber auch Max Beckmann mit seiner Kreuzigung von 1908/09, ausgestellt im "Salon d'Automne" im Pariser Grand Palais 1909, bietet im Einfluß des Symbolismus und in der Farbigkeit der Gekreuzigten und des Hintergrundes Parallelen, wenn auch bei Beckmann das Bild mit vielen weiteren Figuren gefüllt ist.²²¹

Eindringlich durch die in den Schmerz versunkene, steif aufrecht sitzende Gestalt Marias wirkt die "Beweinung Christi" (M 38, **Abb. 119**). Nah an den linken Bildrand gerückt, hält Maria den hell strahlenden Leichnam mit den herabhängenden Gliedmaßen auf ihren Knien. Die linke Hand Jesu hält sie in ihrer, während sich die knieende Maria Magdalena tief über den Kopf Christi beugt, den sie mit der Hand umfaßt. Die Gestalt Christi erinnert in der Haltung stark an Christus im Bild der "Pietà" von Anselm Feuerbach von 1863 (**Abb. 157**).²²² Von rechts nähert sich ebenfalls tief gebeugt der dunkel gekleidete Johannes vor tiefblauem Hintergrund. Als einziges der bekannten Stationstafeln trägt das Bild eine längere zweizeilige Unterschrift: "GROSS WIE DAS MEER IST MEINE BITTERKEIT UND BETRUEBNISS".

In der letzten Kreuzwegstation (M 39, **Abb. 120**) liegt der Leichnam Christi, wieder hell leuchtend, lang ausgestreckt auf der Grabplatte am unteren Bildrand. Darüber schweben die überlängten Gestalten von Engeln mit ausgebreiteten Flügeln. Zwischen den als fast durchscheinend charakterisierten Engeln ist der Hintergrund undifferenziert farbig gestaltet.

²¹⁹ Joseph Wais, Passionsbilder ..., in Christl. Kunst 9, 1912/13, S. 30.

²²⁰ Kreuzigung, 1892; Tempera/Lw., 253 x 282 cm; Stuttgart, Staatsgalerie.

In verschiedenen Reproduktionen des Hanfstaengl-Verlages weit verbreitet; Einfluß auf Weisgeber, Fugel, u.a. (siehe Kat. München leuchtete, S. 174, mit Abb.).

²²¹ Max Beckmann (1884-1950): Kreuzigung Christi, 1908/09; Öl/Lw., 150 x 150 cm; Sammlung Schäfer Schweinfurt (als Leihgabe im Saal 21 der NP, München); siehe auch Artikel von Doris Schmidt, Max Beckmanns "Kreuzigung", in Süddeutsche Zeitung Nr. 184 vom 11. August 1988, S. 27.

²²² Anselm Feuerbach (1829-1880): Pietá; Öl/Lw., 136,2 x 269,5 cm, München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie; Abb in Kat. München leuchtete, S. 149.

Die Figur Christi ist von älteren Vorbildern abgeleitet. Wohl das einflußreichste der Vorbilder war die Darstellung mit dem Leichnam Christi von Hans Holbein d.J.²²³ Zeitlich näher standen Hofstötter Maler wie Arnold Böcklin, der auf der verschollenen Berliner "Pietà" von 1873 (**Abb. 158**) dem Vorbild Holbeins folgte, dabei aber das Mystische betonte.²²⁴

Auch die "Beweinung Christi durch Magdalena", 1883 durch Ludwig von Löfftz gemalt,²²⁵ und die "Pietà" Franz von Stucks von 1891 (**Abb. 159**),²²⁶ die den von der Stirn Christi ausgehenden hellen Lichtschein wiederholt, beeinflussten Hofstötter, der den Lichtschein als Nimbus um den Kopf Christi malt.

Auf Grund fehlender Originale und nicht erhaltener Abbildungen heute nicht mehr nachvollziehbar, teilten sich die insgesamt fünfzehn Bilder anscheinend in zwei von unterschiedlichen stilistischen Eigenheiten geprägte Gruppen auf. Gegen die älteren, vor 1913 entstandenen Bilder (Ölberg, M 25; I. und II. Station, M 26 und M 27; XII. Station bis XIV. Station, M 37 bis M 39) fallen die jüngeren, 1913 bis 1914/15 entstandenen Bilder der III. bis XI. Station (M 28 bis M 36) etwas ab. Der Unterschied erklärt sich möglicherweise aus den Unstimmigkeiten zwischen Hofstötter und den Auftraggebern, der dazu geführt haben mag, daß sich Hofstötter bei den späteren Bildern mehr an den geläufigen Geschmack des breiten Publikums anglich.

*"Bei den sechs älteren Bildern ... interessiert eine bedeutendere geistige Erfassung, ein tieferer Mystizismus und Symbolismus, im ganzen eine stärkere künstlerische Originalität. Die neueren Bilder zeigen mehr Neigung zum Erzählen, sind auch in den Farben nicht so bedeutungsreich und nicht von solchem geheimnisvollen Reize wie die sechs früheren Bilder. Der allgemeinen Verständlichkeit unseres Publikums und mithin auch dem gegenwärtigen Geschmacke breiterer Kreise kommen sie dadurch entgegen ... Die Gruppen zeigen starke innerliche Charakterisierung der Vertreter des Guten und des Schlechten, hohe Vereinfachung, die auf Nebendinge so gut wie ganz verzichtet, besonders auch die Hintergründe durchweg kaum andeutet und statt ihrer nur symbolisch wirkende Farbenabtönungen benutzt ... Alle Stärke ist auf den geistigen Gehalt der Vorgänge gelegt, welcher bei den neueren Bildern in etwas realistischerer Durchführung ausgestaltet ist als bei den nervösen, zum Teil fast visionär wirkenden früheren. Diesen Schöpfungen, wie der Beweinung des Leichnams oder dem durch halb schemenhafte Engel verehrten Heiland im Grabe, läßt sich von den neueren kaum eine zur Seite stellen, es sei denn etwa jene der Entkleidung mit ihrer absichtlich ins Große gehenden Behandlung des Christuskörpers und des in einem rätselhaft tiefen Blau versinkenden Hintergrundes."*²²⁷

Möglicherweise ist bei der zweiten, mehr erzählenden Gruppe der Kreuzwegbilder an eine Anlehnung an die Kreuzwegfresken von Theodor Baiernl zu denken, die zur gleichen Zeit (1912-1914) in der Herz-Jesu-Kirche von Augsburg-Pfersee entstanden.²²⁸ Da aber keine ausgeführten Bilder aus dem Münchener Zyklus den Zweiten Weltkrieg überstanden haben, läßt sich dies heute nicht mehr nachprüfen.

²²³ Hans Holbein d.J. (1497/98-1543), Toter Christus; Kunstmuseum Basel.

²²⁴ Arnold Böcklin (1827-1901); auch im Bild "Maria Magdalena an der Leiche Christi", 1867/68, ist das Vorbild Holbeins präsent; siehe dazu Kat. München leuchtete, S. 150.

²²⁵ Ludwig von Löfftz (1845-1910), "Beweinung Christi durch Magdalena", 1883; Öl/Lw., 114,7 x 191,5 cm; Bayer. Staatsgemäldesammlungen München; siehe Kat. München leuchtete, S. 159.

²²⁶ Franz von Stuck (1863-1928), Pietá, 1891; Öl/Lw., 95 x 178,5 cm; Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main.

²²⁷ Oskar Doering, Der Hl. Kreuzweg ..., in Christl. Kunst 12, 1915/16, S. 62f.

²²⁸ Theodor Baiernl (1881-1932) war u.a. an der Ausstattung der Taubstummenanstaltskirche von Dillingen (Kreuzweg, Apsis, Triumphbogen; vollendet 1915), des Münsters in Villingen/Baden (Bilderzyklus, 1908), der Kath. Kirche in Schweinfurt (Glasfenster, um 1910), der Pfarrkirche von Aiterhofen bei Straubing (Hochaltargemälde, Triumphbogen, ornamentaler Decken- und Langhausschmuck, um 1912) u.a. beteiligt.

3.5.4. Kurze Zusammenfassung

Franz Hofstötter hatte mit den Ausstattungen für Weiden II und München St. Maximilian den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung erreicht. In Weiden, wo die Umstände günstiger waren, gelang es ihm, durch Umgestaltung vorhandener Architektur und Neufassung und plastische Gestaltung des Raumes ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, das beeindruckend auf den Betrachter wirkt und gleichzeitig in der Hinführung auf die Hauptdarstellung im Chor das umfassende Werk in den Dienst Gottes stellt. Dabei erreichte er ein Ergebnis, das z.B. dem Werk mehrerer Künstler in der etwa gleichzeitig entstandenen Herz-Jesu-Kirche von Augsburg-Pfersee (1910ff) in der Geschlossenheit des Raumeindrucks und der Hinführung auf die Darstellungen des Hauptchors durch Steigerung der Dekoration, ausgehend von den Seitenschiffen über das Mittelschiff, den Querhäusern und die Vierung, überlegen ist.

In München waren auf Grund verschiedener Umstände (s.o.), darunter auch wegen des ersten Weltkrieges, die Bedingungen für Hofstötter nicht so gut. Er konnte den Gedanken eines Gesamtkunstwerkes im religiösen Sinne in der gegenüber Weiden um vieles größeren Münchener Kirche nur in einem Seitenschiff verwirklichen. Hier mußte und konnte alles, von der Wandgestaltung über die Kreuzwegtafeln und deren plastische Umrahmungen bis zu den farbigen Fenstern, als Einheit gesehen werden.

Im einzelnen betrachtet verlief die künstlerische Entwicklung Hofstötters in München anfangs parallel zu der zeitgleichen Ausstattung in Weiden II. Seine älteren Glasfensterentwürfe (Apostelfenster) bilden in etwa die Mitte zwischen den Fenstern für Ludwigsthal und den beiden vom Jugendstil stärker beeinflussten Fenstern für Weiden. Ausgehend von Fenstern des 11./12. Jahrhunderts, nahm Hofstötter in München Einflüsse des Wiener und Münchener Jugendstils, aber auch anderer zeitgenössischer Kunstrichtungen (z.B. vertreten von Pacher, Huber-Feldkirch, Baiertl u.a.) in seine Fenster auf. Besonders deutlich wurde dies in den späteren Glasfenstern der Nebenchöre. Von Ludwigsthal und Weiden übernahm er die Konzentration auf die isolierte menschliche Gestalt, deren Umgebung bei den späteren Münchener Fenstern mit aus dem Jugendstil entlehnten Ornamenten (Zeitschriften "Die Jugend", "Ver Sacrum" u.a.) belebt wurde. In den Fenstern der Nebenchöre erschien unter dem Einfluß des Jugendstils ein neuer Figurentyp, der sich auch in den etwa gleichzeitigen Mittelschiffsbildern von Weiden zeigte. Der kräftige Körper der Apostelfenster wurde durch einen schlankeren, überlängten Körper ersetzt. Der bisher direkt auf den Betrachter gerichtete Blick seiner Figuren ging nun in andere Richtungen. Die Dominanz der Fläche gegenüber der Linie setzte sich auch in den Glasfenstern durch, die leuchtenden Farben hoben sich klar voneinander ab. Insgesamt ergab sich bei den späteren Bildern so zwar ein lebendigerer Eindruck, die intensive Wirkung auf den Betrachter war allerdings nicht mehr so stark wie bei den nur auf die Gestalt konzentrierten älteren Apostelfenstern.

Mit den Kanzelfiguren und David und Cäcilia an der Orgelempore schuf Hofstötter seine ersten heute bekannten großplastischen Arbeiten, die er in subtraktivem Verfahren aus dem Stein meißelte. Alle entstandenen Figuren waren blockhaft in sich ruhend, ohne größere Erschließung des umgebenden Raumes, gebildet. Die Eindringlichkeit der Gestalten ergab sich aus dem Gegensatz zwischen den beruhigten großen Flächen der Gewandung und der genauen, fast nervösen Durch-

gestaltung von Gesichtern und Händen. In Einzelformen wurde der Einfluß des Jugendstils u.a. gleichzeitiger Kunstströmungen bemerkbar.

Beginnend mit dem Ölbergbild (M 25), verließ Hofstötter sein Prinzip der absoluten Konzentration auf die menschliche Gestalt und führte ein erzählerisches Moment in seine Bilder ein, das sich in den späteren Kreuzwegtafeln noch verstärkte. Trotzdem blieb die Betonung der menschlichen Gestalt prägendes Element der Gemälde Hofstötters. Neben dem Jugendstil wirkten auf die Münchener Bilder nun auch Darstellungen des Symbolismus ein. Dazu trug möglicherweise auch die größeren Formate der Münchener Kreuzwegbilder bei, die trotz der unterschiedlichen Technik direkt über andere Medien wie Relief und Mosaik in die Gestaltung der Kirchenwand einbezogen wurden. Die Reliefs der Kreuzwegstationen schlossen sich an die Weidener Arbeiten und die Münchener Kanzel unmittelbar an. Insgesamt ergab sich so ein gesteigerter, beinahe expressiver Eindruck seiner Kreuzwegbilder innerhalb der gestalteten Wände. Wäre St. Maximilian in dieser Weise weiter von Franz Hofstötter ausgestattet worden, hätte die Kirche alle bisherigen (und noch folgenden) Werke Hofstötters übertroffen. Dies zeichnet sich auch in der über das Münchener Werk Hofstötters bekannten Literatur ab.

3.6. Arbeiten für die Pfarrkirche St. Josef in Königshütte (1913)

Der Umfang der Arbeiten für St. Josef in Königshütte ist heute nicht mehr vollständig zu erschließen.²²⁹ Mit Sicherheit dürfen die Reliefbüsten der zwölf Apostel an den Seitenwänden der Kirche Hofstötter zugeordnet werden. Als Beispiel für die Gestaltung und den Stil sei die Reliefbüste des Apostels Bartholomäus (K 5, **Abb. 134**) näher beschrieben:

In einem sich leicht über den glatten weißen Putz erhebenden Gipsstuckrahmen in der angenäherten Form eines Kreuzes mit kurzen breiten Armen ergibt sich durch Verdoppelung der seitlichen Rahmenleisten ein in etwa hochrechteckiges Feld mit mehrfach abgerundeten Ecken. Darin ist innerhalb eines Glassteinchenmosaiks aus goldenen, blauen und hellfarbenen Glasabschnitten ein aus Gips geformter Profilkopf in flachem Relief eingesetzt, der in einem warmen Braunton eingefärbt ist. Hierbei wurde eine ähnliche Technik wie schon zuvor bei den Relieffiguren der vier Heiligen im Chor von Weichering (1903, **Abb. 92**), nämlich das Überziehen der Oberfläche mit heißem Wachs nach dem Färben des Gipses, angewandt. Unterhalb der Reliefbüste wird durch Glassteinchenmosaik, das leicht vertieft in den rechteckigen Rahmen aus Gipsstuck eingesetzt ist, der Name des Apostels (hier "*Barth-s*" als Abkürzung für Bartholomäus) gebildet. Die Buchstaben weisen ähnliche Formen wie die der Inschriften der Kirche St. Josef in Weiden auf, deren Ausstattung zeitlich vorangeht (1905-1910, **Abb. 48**).

Der Stil der Profilköpfe ist fortschrittlicher als bei den Relieffiguren von Weichering. Während die Weicheringer Reliefs relativ statisch und passiv wirken, auch etwas unglücklich in die Chorseitenwände eingeschnitten sind, scheinen die Apostelbüsten von Königshütte trotz des flachen Reliefs den Raum um sich in Anspruch zu nehmen. Bartholomäus wirkt äußerst aktiv durch den vorgereckten Kopf mit dem scharfen Profil und dem gelockten Bart. Auch die anderen Apostelköpfe zeigen ähnliche Wirkung. Sie unterscheiden sich in der Verwendung der Farbe von den Weicheringer Arbeiten insofern, als nun ein lasierenderer Auftrag einer mehr oder weniger einheitlichen bräunlichen Farbe, wie schon in Weiden und München durchgeführt, erfolgte.

Die Apostelreliefs schließen sich hinsichtlich der Ausdrucksstärke trotz der z.T. anderen Technik an die (verlorenen) Hochreliefköpfe unter und die Relieffiguren neben den Kreuzwegstationen von St. Maximilian in München (1910ff), den fast vollplastischen Stein-Figuren der dortigen Kanzel (1909; ebenfalls zerstört) und einigen Hochrelieffiguren in Chor und Querhaus von St. Josef in Weiden (1905ff) an.

229

Zur Baugeschichte und den Hofstötter zugeschriebenen Arbeiten siehe ab Seite 184.

3.7. Marienkirche in Landau/Pfalz (1911-1918)

Von den Projekten für die Marienkirche in Landau/Pfalz wurden nur die Glasfensterentwürfe Hofstötters ausgeführt.²³⁰ Die Bayer. Hofglasmalerei Gustav van Treeck in München fertigte die Fenster an. Im dortigen Archiv haben sich auch Abbildungen erhalten (farbige Entwürfe und Schwarz-Weiß-Fotografien der Fenster).

Das Fenster der "Marienkrönung" ist in fünf einzelne Abschnitte untergliedert, die durch die Form der Lanzettfenster bedingt sind. Auf Grund der langen Lanzettform der Fenster (**Abb. 136**) ergeben sich in den Entwürfen für die äußeren vier Fenster zwei Bereiche, die konsequenterweise in einen irdischen und einen überirdischen Abschnitt aufgeteilt werden. Die beiden Bereiche sind durch Darstellungen von Wolkenformationen getrennt. Der untere, irdische Bereich zeigt vorwiegend ältere männliche Vertreter des Menschengeschlechts, deren Blickrichtung sich auf das mittlere Fenster mit Maria bezieht.

Der obere, himmlische Bereich zeigt in den äußersten Fenstern (La 1 und La 5) adorierende Engel. Die beiden inneren Fenster zeigen Christus mit der Marienkrone, hinterfangen von zwei Flügeln mit kräftigen Federn und den thronenden Gott-Vater auf einem Regenbogen.

Nur die Gestalt der Maria im mittleren Fenster (La 3), umgeben von Engel, vermittelt durch ihr Schweben in der Fenstermitte zwischen dem irdischen und himmlischen Bereich der äußeren Fenster. Über ihr schwebt im Fensterabschluß der Heilige Geist.

Die Einrahmungsleiste der Fenster wird jeweils durch die Zweige eines im unteren Bereich emporwachsenden Rosenstrauch mit roten Blüten gebildet. In der Umrahmung der Fenster zu Gott-Vater (La 4) und Gott-Sohn (La 2) sind etwas unterhalb der göttlichen Gestalten zu beiden Seiten je ein adorierender Engel in, durch die Umrahmung bedingt, sehr eng gefaßtem Ausschnitt wiedergegeben.

Die sehr kräftige Farbigkeit (vor allem rote, gelbe und braune Töne) ist in den vier äußeren Fenstern in den unteren und oberen Bereichen konzentriert. Im Marienfenster (La 3) ist die Gestalt der Marie in der Fenstermitte farblich besonders hervorgehoben.

Ein weiterer Entwurf (E 2, **Abb. 142**), der sich wie vier der fünf Entwürfe (mittlerer Fenster-Entwurf mit Maria fehlt) im Archiv der Bayer. Hofglasmalerei Gustav van Treeck in München befindet, kann möglicherweise ebenfalls der Marienkirche in Landau/Pfalz zugeordnet werden. Er ist allerdings nur skizzenhaft ausgeführt und wurde der Quellenlage nach nicht verwirklicht. Möglicherweise waren die Fenster für den Bereich der Orgelempore in Landau vorgesehen.

Der Entwurf des Mittelfensters zeigt die hl. Cäcilia mit Christuskind, umgeben von Engeln, von denen einer die Harfe spielt; am Fuß der Harfe ist der Porträtkopf Davids angebracht. Die beiden männlichen Nebenfiguren (Mönche ?) in den Entwürfen für die Fenster links und rechts sind nicht näher bestimmbar.

Die Farbglasfensterentwürfe hängen in der Gestaltung eng mit den Entwürfen für München zusammen. Sie sind auch etwa zeitgleich entstanden.

²³⁰ Zur Baugeschichte und den von Hofstötter projektierten bzw. ausgeführten Arbeiten siehe ab Seite 186.

3.8. Die Arbeiten in Schlagenhofen

Die Arbeiten für die Aufbahrungskapelle in Schlagenhofen am Wörthsee, einem einfachen Raum mit sehr niedriger, leicht gewölbter Decke, entstanden nach einer über dreißigjährigen Pause, in der Franz Hofstötter sich zurückgezogen und nur wenige private Werke geschaffen hatte. Er war inzwischen beim ersten neuen Werk, einem plastischen Christuskopf für den Grabstein seiner Frau nach deren Tod 1946, über 75 Jahre alt geworden. Beim letzten Bild für Schlagenhofen war er 83 Jahre alt.

3.8.1. Der Grabstein

Der Kopf Christi mit der Dornenkrone (S 1, **Abb. 137**) der am oberen Ende des Grabsteins angebracht ist, ist aus dem Stein (Kalkstein ?) herausgearbeitet. Im Umriß des Kopfes ist noch der ursprüngliche Steinquader zu erkennen. Die links und rechts lang am Kopf herabfallenden Haare, die als kompakte, nur leicht an der Oberfläche bearbeitete Masse gebildet sind, begrenzen das Gesicht. Auf den Haaren, tief in die Stirn gedrückt, sitzt die Dornenkrone, als verschlungene und vorne vierfach gebundene Äste gekennzeichnet. Das Gesicht wölbt sich aus den tief eingeschnittenen Haarbüscheln nach vorne und endet in der Nase mit dem scharf begrenzten Nasenrücken. Das durch eingefallene Wangen, ins Leere blickende, relativ große Augen und durch den Vollbart mit herabgezogenem Oberlippenbart als trauernd, aber trotzdem über weltlichen Dingen stehend charakterisierte Gesicht ist nach unten geneigt.

Der Christuskopf von Schlagenhofen folgt in Ausdruck und Bildung in groben Zügen dem plastischen Kopf Johannes d. Täufers unter dem Ölbergbild (M 25, **Abb. 114**) in St. Maximilian.

Der stark stilisierte Christuskopf ist in den Formen sehr viel kantiger, dem Block verhaftet gebildet, während der Johanneskopf in den Umrissen weicher und den Formen runder ist. Die Haarsträhnen sind ornamental, dem Jugendstil verwandt, angelegt, während der Schlagenhofener Kopf solche Elemente höchstens in Einzelformen von Bart- und wenigen Haarlocken andeutet. Gegenüber dem Münchener Kopf überwiegt das Blockhafte.

Bemerkenswert ist, daß Hofstötter in der langen Zeit, die seit den Arbeiten für Weiden oder München vergangen war, seinen Stil trotz der geradezu revolutionären Entwicklungen in der Kunst seit der Jahrhundertwende kaum verändert hatte. Dazu beigetragen hat das zurückgezogene Leben auf dem Lande, anfangs sogar auf einer Insel mit dem Versuch der autarken Lebensweise, das nur von wenigen Besuchen in der Stadt München unterbrochen wurde. Dies zusammen mit der Vernachlässigung der künstlerischen Tätigkeit ließ die Entwicklung Hofstötters stagnieren und auf einem frühen Punkt der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts stehen bleiben.

3.8.2. Die Aufbahrungskapelle

3.8.2.1. Grablegung

Das dreiteilige Bild der Grablegung (S 2, **Abb. 138 und 139**) entstand möglicherweise im Zusammenhang mit dem Angebot Hofstötters 1949 an die Pfarrei St. Maximilian in München, die zerstörten Kirchenfenster und Kreuzwegstationen nach seinen Originalkartons wieder zu erneuern. Da die ausgebombte Kirche noch nicht wieder hergerichtet war, mußte das Angebot wegen der fehlenden Maurerarbeiten (leider) abgelehnt werden.

Heute hängt das Mittelbild der Grablegung (S 2, **Abb. 139**) allein an einer Wand des Aufbahrungsraumes auf dem Friedhof. Die ehemals zugehörigen beiden anbetenden Engel sind nun dem Christus-triumphans-Bild an der Stirnwand zugeordnet. Die gleichen Rahmenformen, die Bildhöhe und die Anschlußstellen an den entsprechenden Rahmenseiten, wo die Bilder zusammengesteckt waren, lassen deutlich die ursprüngliche Anordnung erkennen.

Das Mittelbild (S 2, **Abb. 139**) zeigt innerhalb eines niedrigen längsrechteckigen Formats die lang ausgestreckte Figur des Leichnams Christi, dessen Kopf die knieende Magdalena im Schoß hält. Hinter Christus kniet Maria zu Füßen Christi.²³¹

Der Körper Christi, in fahlen weißen und hellen bräunlich-ockerfarbenen Tönen mit gelegentlichen gelb-grünen Pinselstrichen gemalt, wirkt besonders im Brustbereich etwas unbeholfen gestaltet. Der für Magdalena vorgesehene liebevoll-schmerzliche Ausdruck ist als Lächeln mißglückt wiedergegeben. Maria, in eine dunkle, an einer Nonnentracht orientierten Gewandung mit weißem Untergewand und ebensolchem Stirnband unter der dunklen schwarzbräunlichen Haube gekleidet, ringt mit trauerndem Gesichtsausdruck die Hände. Die ursprünglich zugehörigen beiden Engel (S 2b, S 2c) knien, in die durch den Rahmen eng begrenzte Bildfläche eingespannt, jeweils der Szene mit Christus zugewandt mit aus der Antike übernommener Gebetshaltung (die offenen Handinnenflächen nach oben von sich gestreckt) und tief gesenktem Kopf. Ihre Flügel wölben sich über und hinter ihnen und schließen so die Gesamtkomposition nach beiden Seiten ab.

Hofstötter verwendete wieder seinen undifferenzierten, nur von der Farbe bestimmten Hintergrund, der von einem durch Schwarz verdunkelten Braunrot hinter Magdalena und den Engeln zu einem durch Gelb aufgehellten, feurigen Rot im oberen Teil über und neben Maria übergeht. Bestimmten auffälligen Farbakzenten wie dem goldgelben Haar der Magdalena im linken Bilddrittel der Grablegung setzt er im rechten Drittel den ins Gelb-Rot übergehenden Hintergrund entgegen. Gleiches geschieht in der sich entsprechenden rotblonden Haarfarbe der Engel und der durch Weiß gedämpften Farbigkeit der Flügel. So ist die durch die Farbe hervorgerufene Stimmung zwar insgesamt düster und dem Anbringungsort in der Aufbahrungskapelle angepaßt, aber doch durch auffällige Farbflecken unterbrochen und insgesamt harmonisiert. Durch das Einstreuen herausstechender Farben (Gelb, leuchtendes Gelbgrün, Rot usw.) und durch Weißhöhung von Lichtern übertrug Hofstötter impressionistische Lichteffekte (der Freiluftmalerei) auf sein Bild der Grablegung.

²³¹ Leider haben die Bilder auf Grund der Anbringung in dem nicht klimatisierten Bau durch die Temperaturunterschiede und die Feuchtigkeit gelitten, so daß z.T. Farbpartien, auch wegen des dicken Farbauftrags, abplatzten.

Ansonsten lehnte er sich an seinen in Weiden II und München bis 1915 ausgeformten Stil und die in einer langen Tradition stehenden Vorbilder an. Kennzeichnend ist die Bildgestaltung durch die farbig akzentuierte Fläche, die die Linie vollständig abgelöst hat. Zur Dominanz der Fläche trägt auch die Malweise in satten Pinselstrichen bei, die die genaue Ausarbeitung von Details verhindert.

3.8.2.2. Christus triumphans

Das hochrechteckige Bild mit dem segnenden Christus (S 3, **Abb. 140**) wird von einem klassizistisch gebildeten Rahmen mit kleinem Giebel umfaßt. Christus steht, die rechte Hand segnend erhoben, die linke an die Brust gelegt, mit unbedecktem Oberkörper frontal im Bild. Über die linke Schulter ist ein großes Tuch gelegt, das unter der rechten Achsel nach vorne kommt und von dort in großen Bogenfalten zum linken Unterarm führt, über den es nach unten hängt. Den Rest des Bildes bedeckt leicht reliefierter Goldgrund. Er bildet um den Kopf Christi einen Kreuznimbus aus, dessen Zwischenräume durch leicht plastisch hervorstehende, konzentrische Kreislinien gefüllt werden. Links und rechts daneben stehen, ebenfalls leicht über den Grund erhaben, die griechischen Buchstaben Alpha und Omega. Der übrige Goldgrund ist durch verschiedene punktierte, leicht plastische Rosettenmuster gegliedert.

Die Figur des Christus wird durch die Differenzierung der Farbflächen als räumlich geschildert. Der mit am Oberkopf gelichtetem braunem Haupthaar, das lang bis an die Schultern zu beiden Seiten des Kopfes herabfällt, und Vollbart versehene Christuskopf wird durch große dunkle Augen und eingefallene Wangen geprägt. Dadurch erhält das Bild einen kontemplativen, fast verschlossenen, in sich ruhenden Ausdruck. Der hieratische Charakter der Darstellung wird durch den rahmenparallel senkrecht geführten rechten Unterarm Christi mit dem von Goldgrund umgebenen Segensgestus der rechten Hand verstärkt.

Franz Hofstötter orientierte sich bei diesem letzten für die Öffentlichkeit bestimmten Werk deutlich an Christusikonen der byzantinischen Kunst, an mittelalterlicher Buchmalerei und Andachtsbildern. Die Anlehnung an byzantinische Kunst wird besonders deutlich in der hieratischen Haltung Christi und der Verwendung des hinterfangenden Goldgrundes. Der Goldgrund ist auch in mittelalterlicher Malerei vertreten, dort häufig mit Pressbrokatmustern o.ä. versehen, eine Technik, die Hofstötter bei seinem Bild aufgreift.

3.8.3. Kurze Zusammenfassung

In seinen letzten öffentlichen Werken gelang es Hofstötter nicht mehr, nach über dreißig Jahren an den Höhepunkt seiner Kunst, den er in Weiden II und München erreicht hatte, anzuknüpfen oder seinen Stil über die damals abgesteckten Grenzen hinaus fruchtbar zu erweitern. Dafür waren die Zeitdauer seiner Vernachlässigung der christlichen Kunst und die fehlende Auseinandersetzung mit deren Prinzipien zu lang und die ihm noch verbleibende Zeit seinem hohen Alter entsprechend zu kurz. Trotzdem entbehrt besonders die kleine Plastik des Christuskopfes am Grabstein nicht eines gewissen Reizes. Auch das Bild der Grablegung zeigt noch Spuren seines Talentes.

4. WERKBESCHREIBUNG

4.1. Arbeiten Franz Hofstötters

Neben den öffentlich zugänglichen Werken Hofstötters entstanden eine Vielzahl von Tafel- und Leinwandbildern in privatem Auftrag, die in der nachfolgenden Aufstellung aber nicht berücksichtigt werden.

- 1896 **Nürnberg:** Ausstellungsgestaltung auf der Landesausstellung.
Passau: Wandgemälde im Rathaus (Mitarbeit bei Hauptmeister Ferdinand Wagner).
- 1896 - 1901 **Ludwigsthal:** Innenausstattung der Pfarrkirche (Architekt J. B. Schott) nach den Plänen von Franz Hofstötter, Mitarbeit: Eugen Hasenfratz/ Zürich, Bildhauerarbeiten von Franz Kruis aus Passau, Programmentwurf: Pfarrer Wolfgruber/Ludwigsthal.
Ludwigsthal: Wandbilder im Pfarrhaus.
- 1900 - 1911 Entwürfe und Glasmalerien für die **Manufaktur Lötz/Klostermühle**
- 1900 Weltausstellung **Paris:** Silberne und Goldene Medaille für Kunstgläser und Frauenporträt aus verschiedenfarbigen Steinen.
- Sommer bis Dezember 1901 **Weiden:** Ausmalung der Hauptapsis von St. Josef in Weiden (Architekt J.B. Schott) mit Gnadenstuhl, Apostelfiguren, Szenen aus dem Alten Testament und Bibelsprüchen (Staatsauftrag).
- Dezember 1901 - Oktober 1902 **Brüssel:** Ausgestaltung der Krypta der belgischen Könige von Notre Dames in Brüssel (?) nach einem Umbau.
- 1902 - 1903 **Weichering:** Innenausgestaltung der Kirche mit Wandgemälden und ornamentalen Wanddekorationen (Staatsauftrag).
- 1903-1904 **Weiden:** Projektprogrammentwürfe zur Um- und Ausgestaltung von St. Josef in Weiden durch Franz Hofstötter.
- 1904 **Passau:** Wand- und Deckendekorationen und 16 Gemälde für den Kgl. Redoutensaal Passau (vorgegebener Fertigstellungstermin: 19. Dezember 1904).
- 1904 - 1916 **München, St. Max:** Ausgestaltung der Seitenschiffe (Architekt Freiherr von Schmidt) mit Gemälden, plastischen Arbeiten, Mosaiken, Glasfenstern, der Kanzel, Kreuzwegbildern u.a.
- 1904 - 1905 **Au:** Deckengemälde im Chorraum und Hauptaltarbilder.

- 01.03.1904 Der Name Franz Hofstötter erscheint erstmals in den gedruckten Mitgliederverzeichnissen der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst München.
- 1905 **Au:** Wandgemälde am Mädchen-Schulhaus mit Kinderbewahranstalt (Architekt J.B. Schott).
- 1905 - 1910/12 **Weiden:** Um- und Neuausgestaltung der gesamten Kirche St. Josef mit Wandgemälden, Tafelbildern, plastischen Arbeiten, Mosaiken, Glasfenstern u.a.
- 1908 Ausstellungsfenster für Bayer. Hofglasmalerei van Treeck.
- 1911 - 1918 **Landau/Pfalz:** Aufträge für die Marienkirche (Architekt Cades): Hochaltar mit bekrönender Kreuzigungsgruppe, Figuren, Reliefs, Glasfenster u.a.
- 1912 **Passau:** Probekbild einer Kreuzwegstation für St. Anton (?).
- 1912 - 1913 **Königshütte:** Ausgestaltung der Josefskirche (früher Oberschlesien, heute Chorzów in Polen; Architekt Josef Schmitz, Nürnberg; 1906) mit Apostelköpfen in ovalen Schilden (Flachrelief und Mosaik), zwei Kanzeln (?) und Beichtstühlen(?).
- 1913 Auszeichnung durch die Jury der 'Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst' für Plastik (Kanzel von St. Maximilian in München, 1908/09) und Malerei (Kreuzwegstationen von St. Maximilian in München, 1908 ff).
- Sommer 1913 Ausstellungsbeteiligung im Rahmen der Künstler, die der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst angehörten, an der großen Kunstausstellung in **Paderborn** mit Entwürfen zu den Kirchengestaltungen in Weiden und Landau/Pfalz.
- Oktober 1914 Ausstellungsbeteiligung im Rahmen der Künstler, die der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst angehörten, an einer Kunstausstellung in **Münster** mit Entwürfen zu den Kirchengestaltungen in Weiden und Landau/Pfalz.
- 1916/17 **Sulzbürg:** Altarblatt "Herz Jesu" für den nördlichen Seitenaltar der Pfarrkirche St. Pankratius
- 1917/18 Mitglied der Jury der 'Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst'.
- 1918 Einberufung zum Kriegsdienst, aber nach kurzer Zeit befristete Freistellung wegen dringender künstlerischer Arbeiten; Hofstötter zieht sich aber zurück.
- 01.08.1919 **München:** Beteiligung an der Kunstausstellung im bis Okt. 1919 Glaspalast (1. August bis Oktober) in der Abt. "Freie Kunstausstellung" mit zwei Gemälden und einer Plastik, Kat.-Nr. 2305-2307).
- 1920 Offizielle Abmeldung nach Wörthinsel (Wörthsee), Gemeinde Buch; keine Ausführung öffentlicher Arbeiten mehr (seit Ende 1918).

- 19.01.1921 Antrag der Kirchenverwaltung Landau/Pfalz auf Neuausschreibung der Inneneinrichtung der Marienkirche.
- 21.07.1921 Auflösung des Vertrages über Landau/Pfalz durch die Regierung.
- 1928/29 **Weiden:** Tönung des bisher ungefärbten Hintergrundes der reliefierten Schriften nach Erlaubniserteilung durch Hofstötter.
- 1943/44 **München, St. Max:** Zerstörungen bei Bombenangriffen.
- 1944/45 **Landau/Pfalz:** Zerstörung der Arbeiten Hofstötters in der Marienkirche durch Kriegseinwirkung.
- 1946/47 **Schlagenhofen** bei Bachern: Grabstein mit Christuskopf auf dem dortigen Friedhof.
- 1949 **München, St. Max:** Angebot Hofstötters die zerstörten Kirchenfenster und Kreuzwegstationen nach seinen Originalkartons wieder zu erneuern; wegen fehlender Maurerarbeiten abgelehnt.
- Schlagenhofen:** Ölbild von "Christus im Grab", umgeben von Engeln für die Aufbahrungskapelle auf dem Friedhof.
- 1954 **Schlagenhofen:** Ölbild "Christus triumphans" für Aufbahrungskapelle auf dem Friedhof.

4.2. Innenausstattung der Pfarrkirche in Ludwigsthal bei Zwiesel (1894-1901)

4.2.1. Kurze Baubeschreibung

Ludwigsthal wurde als Glashütte 1826 von dem Industriellen Abele gegründet, der das Werk zu Ehren des damaligen Königs Ludwig I. benannte. Die Produktion von Bleikristall- und anderem Glas wurde nach einer vorübergehenden Einstellung 1927 im Jahr 1948 wieder aufgenommen. Heute ist die Glashütte Ludwigsthal ein Zweigwerk der Hütte Theresesienthal bei Zwiesel.

In der unmittelbaren Umgebung der Hütte siedelten sich die Arbeiter mit ihren Familien an, so daß bald ein (kleinerer) Ort entstanden war. Um 1900 wohnten insgesamt etwa 1200 Menschen dort.²³²

Im Winter 1892/93 begannen die Bauarbeiten für die neue Kirche der katholischen Gemeinde in Ludwigsthal bei Zwiesel nach den Plänen des Architekten Johann Baptist Schott. Der Chor der Kirche wurde auf Grund der Lage des Grundstücks entlang der vorbeiführenden Straße nach Süden verlegt.

Ein großer Teil der notwendigen Erdarbeiten wurde bereits im Winter 1892/93 geleistet. Mitte Mai 1893 konnte das Ausheben der Fundamentgruben beendet werden, so daß bis Mitte Juli das Mauerwerk bereits die Sockeloberkante erreicht hatte. Bis Ende Juli 1893 war die anschließende Ziegelmauer etwa fünf Meter hoch. Die Fertigstellung der Kirche mit dem danebenliegenden Pfarrhaus im Rohbau erfolgte dann bis zum Winter 1894/95.

(Abb. 1)

Die der Zahl der Gläubigen angepaßte, relativ kleine einschiffige Kirche (22 m x 13 m) besteht im Langhaus aus vier Jochen, von denen das erste (nördliche) Joch vollständig von der Orgelepore eingenommen wird. Die Jochgrenzen bilden jeweils antenförmig vorspringende kurze Zungenmauern, die von einem halbbogenförmig abgeschlossenen Durchgang durchbrochen werden. An der Nordseite und jeweils im zweiten Joch befinden sich die Eingänge zur Kirche. Insgesamt acht Fenster mit halbrundem Abschluß sind in die Ost- und Westwand des Langhauses eingeschnitten. Die Decke weist Kreuzgewölbe auf. Im Joch vor dem Triumphbogen liegen die Seitenaltäre, deren Mensae parallel zur Außenwand verlaufen. Der Taufstein nimmt die Westseite, die Kanzel die Ostseite des Triumphbogens ein.

Der eingezogene Chor weist zwei Joche und einen konchenförmigen Abschluß mit vermauertem Mittelfenster auf. Im ersten Joch nach dem Triumphbogen ist an der Westseite der Zugang zum Turm, an der Ostseite der Eingang zur zweistöckigen Sakristei mit zwei Fenstern zum Chor im zweiten Geschoß und jeweils zwei Fenstern pro Geschoß in der östlichen Außenwand. Der Zugang von außen liegt in der Südseite des rechteckigen Anbaus. Im letzten Joch ist an der Ost- und Westseite je ein Fenster. Zwei weitere befinden sich in der Apsis des Chorabschlusses; das ursprünglich dritte Mittelfenster hinter dem Hauptaltar ist vermauert.

²³² Siehe "Schematismus der Geistlichkeit des Bisthums Passau" der Jahre 1900 ff.

Durch die Vermauerung des mittleren der drei Apsisfenster schuf Hofstötter Platz für einen Zyklus christlicher Symbole aus der Frühzeit des Christentums an der inneren Apsisrückwand und für eine große Christusstatue auf dem Hochaltar (siehe unten).

Mit der inneren Ausstattung der Kirche konnte längere Zeit nicht begonnen werden. In einem Bericht des katholischen Kirchenbauvereins von Ludwigsthal an die Regierung von Niederbayern vom 26. Dezember 1895, der über den Baufortschritt Rechenschaft ablegt, wird erwähnt, daß der Beginn der Inneneinrichtung der Kirche wegen der feuchten Mauern noch nicht möglich sei.

Vom Mai 1897 existiert die Rechnung einer Regensburger Farbenhandlung über die Lieferung von Farben und Fixativ im Auftrag Hofstötters an die Pfarrkirchenverwaltung Ludwigsthal.²³³ In diesem Jahr scheinen die Arbeiten gut vorangekommen zu sein, denn in einem Gutachten des Zwieseler Pfarrers Fürst im Auftrag des bischöflichen Ordinariats Passau über die vorgesehene Errichtung einer Seelsorgestelle in Ludwigsthal vom 12. November 1897²³⁴ wird mit einer Fertigstellung der Kircheneinrichtung für das Jahr 1898 gerechnet.

Auch die finanzielle Seite der Ausgestaltung durch Hofstötter wird erwähnt: "*Herr Maler Hofstötter von Passau hat für Ausmalung nach Privatvertrag 3000 M zu beanspruchen. ... Die ganze Ausmalung kommt auf circa 8000 M zu stehen. Herr Expositus hat 2000 M bereits anbezahlt und wird im nächsten Jahre nach Vollendung der Ausmalung den Rest ausbezahlen; ...*".

Die vollständige Fertigstellung der Inneneinrichtung, allerdings mit Ausnahme der Farbglasfenster und der Kreuzwegbilder, erfolgte erst im Herbst/Winter 1900. Im selben Jahr beteiligte sich Hofstötter an der Weltausstellung 1900 in Paris mit Arbeiten (opus sectile, Kunstgläser u.a.), an denen er während seiner Zeit in Ludwigsthal gearbeitet hatte.

Am 14. Dezember 1900 beantragte dann Expositus Wolfgruber beim bayerischen Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten einen staatlichen Zuschuß zu vierzehn Kreuzwegbildern und zwölf farbigen Glasfenstern jeweils nach Entwürfen Franz Hofstötters. Die Regierung von Niederbayern und das Staatsministerium des Inneren lehnten aber einen Zuschuß zu den Glasfenstern ab und genehmigten nur die Anfertigung von Kreuzwegbildern.²³⁵

Bereits am 15. Juli 1901 konnte die Fertigstellung der Kreuzwegbilder an die Regierung von Niederbayern gemeldet werden,²³⁶ wonach die Auszahlung der 3000 Mark an Hofstötter mit Anweisung vom 24. Juli 1901 erfolgte.²³⁷

Die Glasfenster wurden schließlich auch ohne staatlichen Zuschuß in Auftrag gegeben, da sie von der Konzeption der Wandmalereien her notwendig waren. Letztere bezogen sich nämlich jeweils auf das in den Fenstern vorgegebene Hauptthema.

233 Rechnung im Pfarrarchiv Ludwigsthal.

234 Diözesanarchiv Passau, Ordinariatsakten Ludwigsthal.

235 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701; siehe auch Ordinariats-Akten im Diözesanarchiv Passau.

236 Bayer. Staatsarchiv Landshut, Rep. 168/1 Fasz. 2650 Nr. 601 5511k, Akt Nr. 3648.

237 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701.

Bei der Ausführung wurde auf die Belichtung des Kirchenschiffs geachtet, indem bei einigen Fenstern die ornamentale Rahmung der Szenen weggelassen und durch einfaches Glas ersetzt wurde.²³⁸

Im Herbst 1901 setzte man schließlich die von der Firma F. X. Zettler in München nach den Entwürfen Hofstötters angefertigten Glasfenster ein.²³⁹ Die Konsekration der nun vollständig fertiggestellten Kirche wurde man am 24. April 1902, fast zehn Jahre nach Baubeginn, gefeiert.

4.2.2. Programm und Beschreibung

Die Ausstattung geschah nach den Vorschlägen von Franz Hofstötter, der sich dabei auf die Programmvorgabe²⁴⁰ von Expositus Johann Baptist Wolfgruber stützte. Der Entwurf des Hauptaltars stammt von Johann Baptist Schott, der schon die Baupläne lieferte. In den Jahren 1896 bis 1901 erfolgte die Ausgestaltung durch den von Schott empfohlenen Künstler²⁴¹ Franz Hofstötter (zusammen mit Eugen Hasenfratz/Baden). Einige Bildhauerarbeiten sowie die Kanzel stammen von dem Passauer Künstler Franz Kruis.

Das Programm (siehe Schema zur Verteilung der wichtigsten Programmt Themen innerhalb des Kirchenraumes im Anhang, **Schema 1**) steht unter dem Gesamtthema "Herz Jesu".²⁴² Auf dieses Hauptmotiv, ausgedrückt in der etwas unterlebensgroßen Christusstatue am Hauptaltar, bei der das vergoldete Herz im Strahlenkranz vor der Brust erscheint, sind alle anderen Themenkreise bezogen. Die Darstellungen sind also stark auf Begebenheiten und Taten Jesu Christi, wie sie in der Bibel überliefert werden, ausgerichtet. Aufgeteilt in eine große Zahl von Unterthemen überziehen die Programmteile in einer Vielzahl von Bild- und Symboldarstellungen alle Architekturteile und viele Einrichtungsgegenstände des Innenraums. An den Eingängen greifen sie auch auf den Außenbereich über.

Die reiche Innenausgestaltung steht in starkem Kontrast zum relativ schmucklosen Außenbau. An Wänden und Decken der Kirche ist kaum eine Stelle im Inneren, die nicht von einer Darstellung bedeckt wäre. Das Spektrum reicht dabei von kleinen symbolischen Darstellungen bis riesigen, ganze Wandflächen bedeckenden Bildern. Die Umsetzung der Programmt Themen beschränkt sich

²³⁸ Trotz dieser Rücksichtnahme geriet das Innere der Kirche relativ dunkel. Die durchlichteten Farbglasfenster werden dadurch stark betont.

²³⁹ Akten im Pfarrarchiv Ludwigsthal; siehe auch: Schematismus der Geistlichkeit des Bisthums Passau für das Jahr 1902, Passau o.J., S. 213.

²⁴⁰ Handschriftliche anonyme Beschreibung der Malereien im Innern und Aufschlüsselung des Programms, das der Innenausstattung der Pfarrkirche von Ludwigsthal zugrunde liegt, im Pfarrarchiv Ludwigsthal; angefertigt von Expositus Kaplan Johann Baptist Wolfgruber (vgl. handschriftliche Briefe in den Ordinariats- Akten Ludwigsthal im Diözesanarchiv Passau) mit späteren Verbesserungen und Anfügungen von anderer Hand.

²⁴¹ Schott hatte in seinen Abschlüssen mit den Bauherrn einen Passus in den Vertrag einfügen lassen, der ihm erlaubte, die Inneneinrichtung der von ihm gebauten Kirchen durch Auswahl und Vorschlag von Künstlern mitzubestimmen. Näheres dazu in der Dissertation von Johannes Fahmüller, Bonn.

²⁴² Dieses Thema als Sinnbild der göttlichen Liebe war besonders ab dem Ende des 19. Jahrhunderts als Programm für Kirchen sehr beliebt. Der Feiertag des Herz-Jesu-Festes ist am ersten Freitag nach der Fronleichnams-Oktav; vgl. LCI Bd. 3, Sp. 250ff.

fast ausschließlich auf malerische zweidimensionale Gestaltungen in der Technik der Seccomalerei.²⁴³

Dreidimensionale Ausarbeitungen von Themen sind in Ludwigsthal selten. Dazu gehören neben der Kanzel die beiden Seitenaltäre im südlichen Joch des Kirchenschiffs, wo sich auch die Weihwassernische mit einem Relief befindet, zwei Reliefs mit dem Thema des Verlorenen Sohnes im mittleren Langhausjoch und die Orgelemporenbrüstung mit Heiligen- und Seligendarstellungen (s.u.).²⁴⁴

Die Rundplastik ist allein für den Hauptaltar mit der Christusstatue reserviert und zeichnet ihn so entsprechend aus.

Außer dem Relief der Kanzelrückwand, das in Holz geschnitzt ist, sind die anderen Reliefs und die Rundplastik in Stuck bzw. aus Gips geformt.

4.2.2.1. Chorraum

Die Bildthemen des Chorbereiches sind auf die die Kirche beherrschende, nicht ganz lebensgroße, vollplastische Christusstatue mit ausgebreiteten, segnenden Armen (L 379) bezogen. Die Statue bildet den Schnittpunkt zu den Darstellungen auf den Wandflächen der Kirche, indem sie, vom Kirchenschiff aus betrachtet, genau innerhalb des an die halbrunde Apsiswand gemalten Ornamentkreuzes (mit verschiedenen Symbolen und Inschriften; s.u.) erscheint und deren Kreuzform in der Gestalt des Körpers mit den ausgebreiteten Armen wieder aufnimmt.

(Abb. 2 und 4)

Das gemalte Ornamentkreuz hinter der plastischen Christusfigur des Hochaltars enthält wie der gesamte halbrunde Apsisschluß "*Darstellungen christlicher Symbole aus altchristlicher Zeit*", die zum überwiegenden Teil aus Abbildungswerken über frühchristliche Basiliken, Tauf- und Grabkirchen oder Katakomben übernommen wurden (L 5, L 15 - L 17, L 31).²⁴⁵

Im ornamental verzierten Mittelkreis um die Kreuzungspunkte der Balken sind um ein Christusmonogramm ("HIS") die Marterwerkzeuge Christi (Geißel, Dornenkrone, Essiggefäß und Schwamm, Nägel und Hammer) angeordnet. Die die Apsis quer durchschneidende Inschrift "DELICIAE MEAE ESSE CUM FILIIS HOMINUM" bezieht sich wieder auf das Gesamtmotto des "Herz Jesu". Sie begrenzt eine vergoldete Fläche und schließt eine mit helleren Sternen, Kristallen und symmetrischer Schmuckmarmorierung versehene blaue Fläche ein (L 31).

²⁴³ Bei der Seccotechnik werden die Farbpigmente in Kalkmilch gelöst auf den trockenen Putz aufgebracht, während bei der Frescotechnik die nur in Kalkwasser gelösten Farbpigmente auf den feuchten Putz aufgebracht werden (Mischtechniken möglich). Durch die Seccomalerei wird ein ähnliches Ergebnis wie beim Fresko erzielt, aber die Farbpigmente haben nur eine geringere feste Verbindung mit der Wand wie beim Fresko.

²⁴⁴ Kanzelkorbreiefs und Relief des östlichen Seitenaltars bleiben in der Beschreibung und Einordnung unberücksichtigt, da sie von Franz Krus und nicht von Franz Hofstötter stammen, wie auch Stil und Handschrift der Reliefs deutlich zeigen.

²⁴⁵ Zitat aus dem handschriftlichen Programm im Pfarramt Ludwigsthal.
Besonders anregend wirkten die Symbole an der Decke von S. Constanca in Rom und in den frühen Kirchen von Ravenna. Die Beliebtheit frühchristlicher Symbole in dieser Zeit zeigt auch der Mosaikfußboden von St. Benno in München (entworfen und gestaltet von der Firma Gebrüder Bernardon, um 1905).

Die übrigen Darstellungen des bemalten Apsisschlusses innerhalb eines teppichmusterartigen Ornamentfeldes beinhalten in mehreren Reihen unterschiedliche Symbole (L 1 - L 4, L 6 bis L 14, L 18 bis L 30).

Unterhalb der ganzen Darstellungen zieht sich bis zum Boden ein verschiedenfarbig angelegtes Glassteinchen-Mosaik aus architektonischen und ornamentalen Elementen.

Die Apsisbegrenzung bestand ursprünglich aus einem ornamentalen Fries aus sich überlagernden farbigen Wellen- und Zickzackbändern. Die Zwischenräume waren mit vegetabilem Ornament (akanthusähnlichen Blättern) gefüllt.

In der Mitte des Begrenzungsbogens befindet sich eine thronende Maria mit Kind, umgeben von zwei Engeln (L 32a, **Abb. 5**).

Kurz nach Fertigstellung der Apsisgestaltung übermalte Hofstötter die ornamentale Apsisbegrenzung (außer der Mariendarstellung) mit einem Engelsfries einer etwas späteren Stilstufe (L 32b; s.u.).²⁴⁶

Wie alle Fenster der Kirche enthalten auch die beiden Apsisfenster bildliche Darstellungen, die auf die plastische Christusfigur des Hauptaltars verweisen.

Im linken (östlichen) Fenster der Apsis ist ein Engel mit Weltkugel, die das Zeichen des Kreuzes beinhaltet, und mit Herrscherstab dargestellt. Bildüber- und -unterschriften lauten "REGEM ANGELORUM" und "VENITE ADOREMUS" (L 387, **Abb. 6**).

Der darauf Bezug nehmende Engel im rechten (westlichen) Fenster führt ein Spruchband: "PANEM ANGELORUM" und die Unterschrift "MANDUCAVIT HOMO" mit sich (L 388, **Abb. 7**).²⁴⁷

Der an die Apsis anschließende Chorraum ist in zwei Joche geteilt.

An den Wänden des ersten Jochs nach der Apsisrundung (südliches Chorjoch, **Abb. 8**) sind unterhalb der Fenster in jeweils sechs streifenartigen Ornamentfeldern Darstellungen aus dem AT wiedergegeben, die in Bezug auf das NT, auf Christus mit seinen Vorläufern im AT und im Hinblick auf die Handlungen und Geschehnisse, die der Priester stellvertretend für alle Gläubigen im Chorbereich während der Messe durchführt, gesehen werden müssen. Die beiden östlichen Wandteile enthalten in den Hauptthemen auf Maria und die Kirche bezogene Darstellungen, die westlichen Wandteile behandeln hauptsächlich Themen, die Christus und die Kirche betreffen (L 52 bis L 59).

Diesen acht Darstellungen entsprechen weitere acht Szenen an der Wand unterhalb des Fensters der Ostwand (L 62 bis L 69).

Der untere Wandteil wird durch ein kleines vorspringendes Gesims abgeschlossen, über dem direkt unterhalb der Fenster Ornamentbänder verlaufen (L 51).

Die obere Wandfläche wird von Darstellungen der vier Evangelisten und je einem figürlich gestaltetem Farbglasfenster an jeder Seite eingenommen (Westen: L 389, L 49 und L 50; Osten: L 390, L 60 und L 61; **Abb. 9 und 11**).

²⁴⁶ Durch einige Engelsfiguren haben inzwischen deutlich die Wellen- und Zickzackbänder der ersten ursprünglichen Bemalung durchgeschlagen.

²⁴⁷ Zitat nach Programm Wolfgrubers: "*Gleich den Seraphimen, die einst der Prophet Isaias schaute, sollen wir uns vor dem Altare niederwerfen und mit ihnen ... ausrufen: 'Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt.'*" (Jes. 6, 3).

Das zweite nördliche Chorjoch besitzt keine Fenster nach außen, dafür sind im unteren Teil die halbrund geschlossenen Zugänge zu Sakristei und Turm untergebracht. Die zweistöckige Sakristei öffnet sich im Obergeschoß mit zwei ebenfalls halbrund geschlossenen Fenstern in den Chorraum.

Die Ostwand (mit dem Eingang zur Sakristei) ist wie die anderen Wände des Chores durch ein leicht vorspringendes Gesims in eine obere und untere Hälfte geteilt.

Der obere Teil besteht aus einer Darstellung der Maria mit Kind, umgeben von anbetenden Engeln (L 71). Darüber vermitteln zu den Darstellungen an der Decke drei weitere Engel in einem abgesetzten Kreissegmentfeld (L 70).

Die Wandteile zwischen den Fenstern zum Obergeschoß der Sakristei sind mit Ornamentfeldern ausgefüllt. Unter die Fenster malte Hofstötter in der Art von Fensterschürzen auf Maria bezügliche Bildfelder, die mit einem erklärenden lateinischen Text versehen sind (L 72 bis L 74).

Der untere Teil der Ostwand ist fast ausschließlich ornamental geschmückt. Nur in der Supraporta sind die Seligen Brüder Hermann und Otto wegen ihres Bezugs zur Gegend um Zwiesel dargestellt (L 75).²⁴⁸

Da an der Westwand (**Abb. 12**) die Fenster fehlen, blieb im mittleren Wandteil Platz für ein großformatiges Bild "Jesus als Kinderfreund (Die Segnung der Kinder)" mit vielen Figuren, von denen einige porträthafte Züge tragen (s.u.). Jeweils über und unter der Darstellung werden Bibelstellen zitiert (L 78).

Die Darstellung von Gott-Vater mit segnend ausgebreiteten Armen im Wolkenkranz, umgeben von Engeln, schließt die Wand nach oben ab (L 76 und L 77).

Die Supraporta über der Tür zum Turm enthält Bilder der zwei Heiligen Willibald und Wunibald (L 79).²⁴⁹

Zu beiden Seiten der Türe sind in ornamentalen Umrahmungen die vier Kardinaltugenden (Klugheit L 80, Gerechtigkeit L 81, Mäßigkeit L 82, Starkmut L 83) wiedergegeben.

Die zwei Joche des Presbyteriums werden durch Kreuzgewölbe überdeckt. So entstehen insgesamt acht größere Felder, die Platz für bildliche Darstellungen bieten. Diese acht Hauptbilder enthalten Szenen aus dem AT und NT, die die "Acht Seligkeiten" näher erläutern sollen.

Die vier Bilder im südlichen Chorjoch sind durch eine ovale Einrahmung zusammengeschlossen, so daß die Eckzwickel der Kreuzgewölbe frei werden für weitere Bilder. Sie enthalten Bildnisse von Heiligen (**Abb. 13**).

Im westlichen Gewölbesegment sind die "Szene vom reichen Mann und vom armen Lazarus" (L 34) sowie die Heiligen Franz von Sales (L 42), und Franz von Assisi (L 43) dargestellt.²⁵⁰

248 Siehe: Johann Ev. Stadler/Franz Joseph Heim (Hrsg.), Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.

249 Vgl. dazu: Johann Ev. Stadler/Franz Joseph Heim (Hrsg.), Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.

250 Reicher Mann und armer Lazarus: Luk. 16, 19-31;

Franz von Sales: vgl. LCI Bd. 6, Sp. 322ff;

Franz von Assisi: Vita, Bedeutung usw. siehe LCI Bd. 6, Sp. 260ff.

Diese und die folgenden beigeordneten Heiligen sollen im Zusammenhang mit den Hauptbildern der Gewölbe die Illustrationen der "Acht Seligkeiten" zeigen, das vorbildhafte Leben in Bußfertigkeit, Missionierung, Predigt, Reformierung und gottgefälligem Tun und die Belohnung im Jenseits verdeutlichen.

Wolfgruber bemerkt dazu noch: "*Selig sind die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich, d.h. glücklich hier und dort sind jene, die ihr Herz nicht an vergängliche Güter dieser Welt hängen (Kor. I 7, 29-31) und die Armut*

---> nächste Seite

Im gegenüberliegenden östlichen Gewölbeteil malte Hofstötter die Szene aus dem AT "Vom frommen Dulder Ijob" (L 33). Zugeordnet sind die Heiligen Erzdiakon Benignus (L 46) und Emmeram, Bischof von Regensburg (L 47).²⁵¹

Im direkt nach der Apsis liegenden Gewölbesegment befindet sich die Szene der "Maria Magdalena, die Jesus mit ihren Haaren die Füße wäscht" (L 35). Als Heilige sind König David (L 41) und Johanna Franziska von Chantal (L 48) dargestellt.²⁵²

Das letzte Gewölbeteil des südlichen Chorjoches füllt die Darstellung von "Christus bei Martha und Maria" (L 36). In die Zwickel sind die Heiligen Papst Damasus (L 44) und Bischof Richard von Chichester (L 45) gemalt.²⁵³

Die vier zugehörigen Darstellungen des Kreuzgewölbes im nördlichen Chorjoch zeigen folgende Szenen aus dem AT und NT:

Im südlichen Gewölbeteil "Der barmherzige Samariter" (L 37);²⁵⁴ im nördlichen Teil: "Eleazar und die sieben machabäischen Brüder mit ihrer Mutter" (L 40);²⁵⁵ im östlichen Segment: "Himmelsleiter Jakobs" (L 38);²⁵⁶ im westlichen Teil: "Johannes und die anderen Apostel beim Letzten Abendmahl" (L 39).²⁵⁷

geduldig ertragen; denn sie haben einen Schatz im Himmel, dessen Hoffnung sie schon hier auf Erden schauen ...

- 251 Der fromme Dulder Ijob (oder Job): Buch Ijob 1ff; bes. Ijob 1, 21 und 42, 10-17; Benignus von Dijon: vgl. LCI Bd. 5, Sp. 306f; Emmeram: Vita, Bedeutung usw. siehe LCI Bd. 6, Sp. 146ff. Dazu wieder Wolfgruber: *"Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Erdreich besitzen, d.h. glücklich sind jene, welche bei erlittenen Unbilden liebevoll und geduldig sind und gegen Gottes weise Anordnungen nicht murren; denn sie werden auf Erden in Ruhe und Frieden leben und einstens das Land der Verheißung erben"*.
- 252 Die Büsserin Maria Magdalena: Luk. 7, 36-50; König David: siehe LCI Bd. 1, Sp. 477ff; Johanna Franziska Frémyot von Chantal: siehe LCI Bd. 7, Sp. 72f. Dazu Wolfgruber: *"Selig sind die Trauernden, denn sie werden getröstet werden; d.h. glücklich sind jene, die über ihre eigenen Sünden mit bußfertigerem Sinne trauern; denn sie werden den beseligenden Trost der Sündenvergebung und der ewigen Seligkeit erlangen"*.
- 253 Christus als Gast bei Martha und Maria: Luk. 10, 38-42; Damasus: siehe LCI Bd. 6, Sp. 28f; Richard von Chichester: siehe LCI Bd. 8, Sp. 267. Dazu Wolfgruber: *"Selig sind, die Hunger und Durst haben nach der Gerechtigkeit; denn sie werden gesättigt werden; d.h. glücklich sind jene, welche eine große Sehnsucht nach Erkenntnis der Wahrheit, Frömmigkeit und Gottseligkeit haben, (Ps. 41, 2-3) denn ihr heißes Verlangen nach Wahrheit wird im Glauben schon hier auf Erden gestillt und im Himmel im Genusse der göttlichen Anschauung vollkommen ersättigt werden"*.
- 254 Luk. 10, 25-37; vgl. LCI Bd. 4, Sp. 24ff. Dazu Wolfgruber: *"Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen, d.h. glücklich sind, die ihrem Nächsten um Christi willen ohne Unterschied der Person Werke der Barmherzigkeit erweisen; denn auch sie werden dann zur Zeit der Not Barmherzigkeit erlangen und einst bei dem Gerichte Gottes Erbarmung finden"*.
- 255 2 Makk. 6, 18-7, 42; Eleazar: siehe LCI Bd. 1, Sp. 598; machabäische Brüder: siehe LCI Bd. 3, Sp. 144f. Dazu Wolfgruber: *"Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen; denn ihrer ist das Himmelreich; d.h. selig sind, welche um des christlichen Glaubens oder der Tugend willen von den Menschen Unbilden in Wort und That aus Liebe zu Gott in christlichem Sinne ertragen, denn sie werden dafür die Ehre und Herrlichkeit Gottes erben"*.
- 256 Weish. 10, 10-12; Gen. 27-33; Himmelsleiter: siehe LCI Bd. 2, Sp. 283; Jakob: siehe LCI Bd. 2, Sp. 370ff, bes. 373. Dazu Wolfgruber: *"Selig sind die Friedsamten, denn sie werden Kinder Gottes genannt werden; d.h. glücklich sind die, welche mit ihren Mitmenschen Frieden halten und, so viel an ihnen liegt, Frieden stiften. Solche sind würdige Kinder des gemeinsamen Vaters aller Menschen auf Erden und berufen, das ihnen vom Vater bereitete Erbe anzutreten"*.
- 257 Joh. 13,1ff; bes. Joh. 13, 23;

Da in einer Art "horror vacui" jede kleinste Fläche des Kircheninneren ausgemalt wurde, enthalten sogar die Ornamentfelder, Wandpilaster und Transversalbögen teilweise fast im Ornament aufgehende gemalte Symbole, die wieder wie in der Apsisrundung aus frühchristlichen Darstellungen übernommen wurden. Sie sollen die Auferstehung und die ewige Seligkeit der in Gott verstorbenen Menschen verdeutlichen. Dazu geben zwei Inschriften am linken und rechten Ende des Bogens, der die beiden Joche trennt, die Bedingungen zur Erlangung der ewigen Seligkeit an (L 84 bis L 94).

4.2.2.2. Triumphbogen, Kanzel und Taufstein

Die zum Chor gerichtete Seite des Triumphbogens (**Abb. 17**) ist im wesentlichen nur mit floralen Ornamenten ausgeschmückt. Im linken und rechten unteren Teil erscheinen zwei kleinere Darstellungen mit "Adam und Eva und die Versuchung" (L 95) und "Engel mit Ungeheuer (L 96).²⁵⁸

Die Innenseite des Triumphbogens weist Rundbilder (Brustbilder) von Heiligen und Seligen auf, deren Wirkungsraum hauptsächlich in deutschem Gebiet lag (L 97 bis L 115).²⁵⁹

An der liturgisch und kirchlich wichtigen Seite des Triumphbogens, der Kirchenschiff und Presbyterium voneinander trennt, sind Vorläufer (Moses und die Eherne Schlange, AT; L 116) und Erfüller (Kreuzigung Christi, NT; L 118) des Heils neben einem Engel (L 117) dargestellt (**Abb 18**).²⁶⁰ Am Fuße des Kreuzes kniet die Allegorie der Kirche, dargestellt als Papst, und fängt das Blut Christi, das aus Fuß- und Seitenwunden läuft, in einer Schale auf. Zwischen dem Engel und der Kreuzigungsszene trinkt ein Hirsch das aus der Handwunde fließende Blut Christi.²⁶¹ Diese Szene ist ikonographisch nicht nachzuweisen. Direkte Vorbilder sind nicht bekannt. Sie scheint eine

Dazu Wolfgruber: "*Selig sind, die ein reines Herz haben, denn sie werden Gott anschauen, d.h. glücklich sind diejenigen, welche ihr Herz nicht mit irdischer Lust beflecken und von Sündenschuld frei sind; denn diese sind lebende Tempel Gottes und Auserwählte der einstigen ewigen Seligkeit*".

258 Hinweis u.a. auf die Offenbarung des Johannes; vgl. LCI Bd. 1, Sp. 41ff (Adam und Eva); LCI Bd. 1, Sp. 626ff (Engel); LCI Bd. 1, Sp. 516ff (Drache).

Die Darstellung am südöstlichen Wandteil (L 96) ist heute im unteren Teil durch einen späteren Eingriff beschädigt (Elektroinstallation) und übermalt worden.

259 Diese Betonung der "deutschen" Heiligen und Seligen unterstreicht die deutsch-nationale Gesinnung von Expositus Wolfgruber, der auch Hofstötter zuneigte. Die Heraushebung des Nationalen geschieht auch noch an anderen exponierten Stellen der Kirche (z.B.: an der Orgelempore, an den vorspringenden Zungenmauern im Kirchenschiff) und gehörte zum Programm.

260 Die Gleichsetzung der Szene mit der Aufstellung der Schlange durch Moses mit der Begebenheit der Kreuzigung Christi ist im NT vorgegeben: Joh. 3, 14-21 (Ziel der Sendung Jesu); bes. Joh. 3, 14; vgl. dazu Artikel über Kreuz, Kreuzallegorie, Kreuzigung Christi in LCI Bd. 2, Sp. 562ff, bes. Sp. 606ff.

261 Wolfgruber erklärt dazu: "*Die Kirche ist es, welche den Gläubigen die unendlichen Verdienste des Leidens und Sterbens Jesu Christi vermittelt, und gleich wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so soll die Seele des Gläubigen lechzen nach dem Labetrunk, den der Herr uns bereitet*" (nach Ps. 42, 2).

Papst als Symbol der Ecclesia: LCI Bd. 1, Sp. 562f.

Hirsch (u.a. als Symbol der Taufe): LCI Bd. 2, Sp. 286ff, bes. Hirsch als Symbol im Nachmittelalter (Sp. 288), wo bei P. P. Hugo, Pia Desideria (Köln 1741) ein Hirsch als Reittier der Psyche zu einer Quelle läuft, die aus den Wunden Amors, der mit Christus gleichgesetzt wird, gespeist wird. Der direkte Bezug des Hirschen, der das Blut Christi auffängt, scheint neu zu sein.

Blut Christi: LCI Bd. 1, Sp. 309ff; bes. Sp. 310 Auffangen des Erlöserblutes, wo zwar Adam (Stellvertreter der sündigen Menschheit), Ecclesia, Engel und der Kelch der Eucharistie als mögliche Empfänger genannt werden, der Hirsch aber fehlt; vgl dazu auch: Wunden Christi, in LCI Bd. 4, Sp. 540f, wo der Hirsch ebenfalls nicht erwähnt wird.

eigenständige Erfindung von Hofstötter, angeregt von der Interpretation des beratenden Expositus Wolfgruber, zu sein. Sie hat aber, möglicherweise auf Grund der abgelegenen Kirche, keine Nachahmung gefunden.

An der Ostseite des Triumphbogens steht die Kanzel.²⁶² (**Abb. 19**)

Über dem Schalldeckel an der Wand unterhalb der Moses-Szene des Triumphbogens ist "Christus, Gesetze verkündend", gezeigt (L 119). Ihm wachsen aus der Brust Rankenornamente, die die übrige Fläche füllen.

Die Kanzelrückwand enthält als Relief die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses (L 120).²⁶³

An der unteren Triumphbogenwand links neben der Kanzel schildert Hofstötter Weihe und Sendung des Propheten Jesaja, auf die sich der Priester während der Messe vor Verlesung des Evangeliums bezieht (L 121).²⁶⁴

Die Wandfläche unter der Kanzel ist wieder wie bei der Apsisrundung und dem Kirchenschiff mit Glassteinchen-Mosaik gefüllt.

Auf der anderen (westlichen) Seite des Triumphbogens steht das Taufbecken.

Die Darstellung an der Wandfläche des Bogens hinter dem Taufstein nimmt auf das Geschehen am Becken Bezug und zeigt die Taufe Christi im Jordan (L 122).²⁶⁵

Rankenornament, ähnlich der Szene über der Kanzel (L 119), umgibt das Bild. Die Wandfläche zum Boden füllt wieder Glassteinchen-Mosaik.

4.2.2.3. Darstellungen im Langhaus

Das gesamte Langhaus ist im unteren Teil der Wände von einem farbig gefelderten Grund, der mit Glasstückchen- und Kieselstein-Mosaik gefüllt ist, überzogen. Es wird durch unterschiedliche, aus den Steinen gebildete Blätter- und Blumenornamente aufgelockert. Darüber beginnen die bemalten Wand- und Deckenteile. (**Abb. 3**)

Die Darstellungen gehören einem Programm an, das in verschiedenen Ebenen Wände, Decken, Pfeiler und Fenster des Langhauses überzieht und deren Themen vielfach untereinander und mit den Bildern und Motiven von Chor und Triumphbogen in Beziehung stehen. Kein Bild, Symbol oder Thema kann für sich isoliert stehen. So beziehen sich etwa die Bildthemen der Fenster auf die umgebende Wandfläche, die ergänzende und ausführende Figuren bringt.

262 Der Kanzelkorb (mit zwei Reliefs) und der Schalldeckel sind nicht von Hofstötter; sie bleiben darum unberücksichtigt.

Die zwei Reliefs (von Franz Krus) sind: Jonas vom Fisch ans Land gespien (Jona 1ff; 2 Tim. 4, 1-5; 1 Kor. 15, 17) und Elias Aufnahme in den Himmel (2 Kön. 2, 1ff).

263 Ex. 19, 1ff. Holz-Relief, s.o.

264 Jes. 6, 1-8.

Wolfgruber schreibt in Beziehung auf diese Stelle als Gebet des Priesters in der Messe vor Verlesung des Evangeliums: "*Reinige, allmächtiger Gott, mein Herz und meine Lippen, der du die Lippen des Propheten Jesaja mit einer glühenden Kohle gereinigt hast. Auf diese Weise mache mich durch deine gütige Erbarmung würdig, daß ich dein hl. Evangelium in der rechten Weise verkünde.*";

vgl. dazu LCI Bd. 2, Sp. 354ff, bes. 358 (Berufung).

265 Mt. 3, 13-17.

Heute durch ein fest verschraubtes, großformatiges Bild der Maria mit Kind (Öl/Lw.) eines anderen Künstlers verdeckt; möglicherweise beschädigt oder nicht erhalten (?).

Expositus Wolfgruber mit seinem theologischen Programm und noch mehr der Künstler Hofstötter wollten innerhalb des Kirchenraums aus den theologisch-geistigen und dem künstlerisch-materiellen Voraussetzungen eine Einheit schaffen.

Hofstötter schwebte dabei das Ideal des Gesamtkunstwerkes, wie es gerade in der Zeit um die Jahrhundertwende von vielen bildenden Künstlern (auch von Musikern, Wissenschaftlern usw.) angestrebt wurde, die auf ihrem Gebiet eine Ganzheit und Vollkommenheit erreichen wollten, die mehr war als die Summe ihrer Teile.

4.2.2.3.1. Südliches Langhausjoch

In die unteren Wandteile des Triumphbogens ist links und rechts je eine halbrund geschlossene Nische eingetieft. Während die Nische der Südostwand, in die eine kleine Heiligenfigur gestellt ist, nur gröberes Glasmosaik aufweist, besitzt die Nische in der südwestlichen Wand neben einem Becken für Weihwasser ein Glassteinchen-Mosaik aus kleineren Teilen, das ein flaches Relief mit der Darstellung der "Heilung eines Gelähmten am Sabbat" (L 123) umgibt.²⁶⁶

Die Fenster und die zugehörigen Wandflächen des Kirchenschiffs enthalten Szenen aus dem Leben Jesu.

An der Westseite des südlichen Langhausjoches (**Abb. 21**) sind im Fenster "Maria, das segnende Kind auf dem Schoß, und Josef" (L 391) dargestellt. Die Bildunterschrift "ET VERBUM CARO FACTUM EST" weist darauf hin, daß die Geburt Christi und damit der Beginn der Erlösung der Menschheit gemeint ist.

Über dem Fenster schweben an der schmalen Wandfläche zwei Engel mit dem Spruchband "GLORIA IN EXCELSIS DEO" (L 127). Weitere Engel mit Spruchbändern schweben über schmalen, hohen Architekturteilen in der Fensternische (L 128).²⁶⁷

An den Wandflächen neben dem Fenster erfolgt die Verkündigung an die Hirten (L 125)²⁶⁸ und die Huldigung der drei Weisen (L 126).²⁶⁹

In den drei Tafeln des Kreuzwegs (Öl auf Holz) unterhalb des Fensters ist auf die Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod Christi verwiesen. Unter der "Geburt Christi" an Wand und Fenster zeigen die drei Stationen den "Tod Christi am Kreuz" (XII. Station; L 334), die "Kreuzabnahme" (XIII. Station; L 335) und die "Grablegung" (XIV. Station; L 336).

Die Eckpunkte des gemeinsamen Rahmens sind mit kleinen figürlichen Märtyrerdarstellungen verziert (L 369 bis L 376).

Auch das Relief des Seitenaltars mit der Darstellung "Christus im Grab" und darüber gezeigten allegorischen Figuren nimmt auf die Erlösung durch Christus Bezug (L 124).²⁷⁰

²⁶⁶ Heilung eines Gelähmten am Sabbat (Joh. 5, 1-5; bes. Joh. 5, 4).

Die für den Gelähmten heilende Wirkung des Wassers ist hier in Analogie zur Reinigung ("Heilung") der Seele von der Erbsünde (und leichteren Sünden) durch Weihwasser bei der Taufe gesetzt.

²⁶⁷ Joh. 1, 1-14, bes. Joh. 1, 14; Lk. 2, 1-20; Mt. 2, 1-12.

²⁶⁸ Lk. 2, 8-20.

²⁶⁹ Mt. 2, 1-12.

²⁷⁰ Beziehung auf die Erlösung der Menschheit durch Leiden, Sterben und Auferstehung Christi; Expositus Wolfgruber: "die Menschheit, gekettet in Bande des Satans und der Sünde, ward durch Christi kostbares Lösegeld aus der Gewalt des bösen Feindes befreit. Die Nacht des Todes muß dem anbrechenden Tag des Lebens weichen, den der Engel uns verkündet mit dem Jubelrufe: Alleluja, Christus ist erstanden! ... " (1 Kor. 15, 54f);

---> nächste Seite

Die schmalen, durch die Zungenmauern gebildeten Nischen sind mit Darstellungen der Apostel, Propheten sowie Heiligen, die im Bistum Passau wirkten, versehen und bilden so einen eigenen Programmkreis, der aber über die Apostel und Propheten mit den übrigen in Verbindung bleibt (L 129 bis L 132, L 136 bis L 141).

Die die Bogenwölbungen der Seitennischen vom Gewölbe des Hauptschiffs abtrennenden Gurtbögen illustrieren jeweils Teile der Bibel, die sich auf die "vier letzten Dinge des Menschen" (Tod, Gericht, Hölle, Himmel) beziehen (L 133 bis L 135).

Im Fenster und an der Wandfläche der Ostseite des südlichen Langhausjochs sind die Begebenheiten bei der Hochzeit von Kanaan den entsprechenden Vorbildern, wie sie im AT geschildert werden, gegenübergestellt (L 392, L 148 bis L 151).

In den drei Tafeln des Kreuzweges wird der Beginn der Passion Christi geschildert. Mit der "Verurteilung Christi" (I. Station; L 323, **Abb. 22 und 23**) sind die "Kreuztragung" (II. Station; L 324) und die dritte Station "Jesus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz" (L 325) durch einen gemeinsamen Rahmen mit Märtyrerdarstellungen (L 337 bis L 344) zusammengeschlossen.

Der Seitenaltar an der Ostwand unter den Kreuzwegstationen zeigt ein Relief mit der "Heiligen Familie".²⁷¹

Wie schon in der westlichen Seitennische, weist auch der Gewölbebogen der östlichen Seitennische Szenen aus dem Leben eines heiligen oder seligen Bischofs aus dem Bistum Passau (L 152 bis L 156) auf.

Während sich der die Seitennische vom Langhaus trennende Gurtbogen im Westen auf das "Gericht" als Bestandteil der "vier letzten Dinge" bezog, zeigt der Gurtbogen im Osten den "Tod" mit den "Gleichnissen von den zehn Jungfrauen" (L 157) und "vom anvertrauten Geld" (L 158).²⁷² Über den Durchgängen malte Hofstötter die Apostel Simon (L 159) und Judas Thaddäus (L 160) sowie die "kleinen Propheten" Obadja (L 161) und Amos (L 162).

Das Kirchenschiff mit drei Jochen und das Emporenjoch sind wie der Chor mit Kreuzgewölben gedeckt. Sie sind jeweils in vier Felder für Darstellungen geteilt. Die einzelnen Joche sind durch Transversal- und Längsurte (ebenfalls mit Symbolfeldern) voneinander getrennt und gegen die Gewölbebögen der sechs Seitennischen abgeschlossen. Die Seitennischen haben Durchgänge, von denen der Großteil auch mit figürlichen Darstellungen versehen wurde.

In den so entstandenen 16 Gewölbefeldern sind die "geistigen und leiblichen Werke der Barmherzigkeit" aus dem AT und NT und zwei Bilder mit "Christus als Linderer der geistigen und leiblichen Not der Menschen" gezeigt.

Der Tod ist darum für Christen nichts Schreckliches mehr: "SCIO ENIM, QUOD REDEMPTOR MEUS VIVIT ET IN NOVISSIMO DIE DE TERRA SURRECTURUS SUM" (Beischrift am Rande des Reliefs; Ijob 19, 23ff).

271 Als "*Vorbild für christliche Familien in Arbeitsamkeit und Frömmigkeit*". In den die Szene auf drei Seiten abschließenden Rankenleisten Symboldarstellungen: Weihrauchkessel, Rosenblüten und Vögel (siehe Beschreibung von Wolfgruber).

Da das Relief von Franz Kruis stammt, wird es hier nicht näher behandelt.

272 Inschrift: "ECCE SPONSUS" (Mt. 25, 1-13) bzw. "DOMINUS VENIT" (Mt. 25, 14-30).

Das südliche Joch des Langhauses bringt im unmittelbar an den Triumphbogen anschließenden Feld "Christus in der Ausübung geistiger Werke der Barmherzigkeit" (L 142, **Abb. 20**).

Diesen Szenen ist im nördlichen Feld die Hinrichtung von Petrus und Paulus in Rom unter dem Thema "Unrecht geduldig erleiden" (L 145) gegenübergestellt. Daran schließt das östliche Bild mit der Steinigung des Stephanus an, das unter das Motto "Denen, die uns beleidigen, gerne verzeihen" (L 143), gestellt wurde.²⁷³ Im westlichen Feld ist die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste ("Unwissende lehren"; L 144) dargestellt.²⁷⁴

Die schmalen Eckzwickel des östlichen und westlichen Feldes sind mit Bildern eines Engels (L 146), Darstellungen von Tauben und eines Opferfeuers, in dem das Lamm und das Namenszeichen Christi stehen (L 147), ausgefüllt.

4.2.2.3.2. Mittleres Langhausjoch

Fenster und obere Wandfläche der Außenwand des mittleren Langhausjoches zeigen wieder ein gemeinsames Thema, nämlich an der Westseite "Jesus und die Ehebrecherin" (L 393, L 192 und L 193).²⁷⁵

An der Wandfläche über dem Fenster befindet sich die Darstellung des "Goldenen Kalbs" bzw. der "Bruch des Bundes" aus dem AT (L 195).²⁷⁶ Die Bilder der Fensternische nehmen mit dem Thema "Über das Richten" (L 194) auf die benachbarten Bilder Bezug.²⁷⁷

Die drei Kreuzwegstationen "Jesus fällt das dritte Mal unter dem Kreuz" (Station IX; L 331), "Jesus wird entkleidet" (Station X; L 332) und "Jesus wird ans Kreuz geschlagen" (Station XI; L 333) unter dem Fenster sind ebenfalls wie im südlichen Langhausjoch durch einen gemeinsamen Rahmen mit Märtyrerdarstellungen (L 361 bis 368) zusammengeschlossen.

Das Relief in der Westwand unter den Kreuzwegtafeln stellt den ersten Teil des "Gleichnisses vom verlorenen Sohn", nämlich das "Verlassen des Vaterhauses" (L 191, **Abb. 28**) bildlich dar.²⁷⁸

Die durch die Zungenmauern und die daran gestellten Pfeiler gebildete westliche Seitennische ist ähnlich wie die anderen Nischen dekoriert. Über die Durchgänge malte Hofstötter die Apostel Bartholomäus (L 201) und Jakobus den Jüngeren (L 203).

An die Seite des Pfeilers daneben kamen die kleinen Propheten Habakuk (L 202) und Nahum (L 204).²⁷⁹

Im Durchgangsbogen erscheinen zwei weibliche Gestalten (**Abb. 31**), eine mit Ährenbüschel (außen; L 205), die andere mit Schale und Trauben (innen; L 206).²⁸⁰

²⁷³ Apg. 6, 1-15; 7, 1-54.

²⁷⁴ Mt. 3, 1-12.

²⁷⁵ Joh. 8, 1-11; Joh. 8, 3-5 (L 192) bzw. Joh. 8, 5 (L 193).

²⁷⁶ Ex. 31, 18 - 33, 6.

²⁷⁷ Mt. 7, 1-6.

²⁷⁸ Lk. 15, 11-13.

²⁷⁹ Siehe Buch Habakuk bzw. Buch Nahum im AT.

²⁸⁰ Ähre: Symbol des Werdens und Vergehens, Hinweis auf Eucharistie u.a.; siehe LCI Bd. 1, Sp. 82; Schale und Trauben: Symbol der Fruchtbarkeit und Symbol des Blutes Christi u.a.; vgl. LCI Bd. 8, Sp. 494.

Der die Seitennische überdeckende Gewölbebogen trägt Szenen aus dem Leben des Seligen Vivilo (L 196 bis L 200).²⁸¹

Über den Pfeilern am Fuß des Bogens, der Seitennische und Langhausgewölbe trennt, stehen die beiden lateinischen Kirchenlehrer Hl. Augustinus von Hippo (L 321)²⁸² und Hl. Hieronymus (L 322).²⁸³

Im Ostfenster des mittleren Langhausjochs ist die "Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers" (L 394, **Abb. 29**) dargestellt. Die zugehörige Wandfläche daneben zeigt Trauernde (L 164 und L 165).²⁸⁴

Eine "Totenerweckung" des AT (L 166) ist über dem Fenster²⁸⁵ der "Auferweckung am Jüngsten Tag" (L 167) in der Fensternische²⁸⁶ und dem Wunder Christi im Fenster gegenübergestellt.

Unter dem Fenster befinden sich wieder drei in einem gemeinsamen Rahmen mit Märtyrerdarstellungen (L 345 bis L 352) zusammengefaßte Kreuzwegstationen. Es sind dies "Jesus begegnet seiner Mutter" (IV. Station; L 326), "Simon hilft Jesus das Kreuz tragen" (V. Station; L 327) und das "Schweiß Tuch Veronikas" (VI. Station; L 328).

Das Ende des "Gleichnisses vom verlorenen Sohn", nämlich die "Heimkehr" (L 163), zeigt das Relief unterhalb der Kreuzwegstationen.²⁸⁷ Es antwortet auf das Relief an der Westwand des Mitteljoches.

Szenen aus dem Leben des Seligen Pilgrin malte Hofstötter nach den Vorgaben von Expositus Wolfgruber auf die Gewölbebögen der Seitennische (L 168 bis L 175).²⁸⁸

281 Vgl. Stadler/Heim, Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.
Inschriften:
"STOLAM GLORIAE INDUIT EUM ET AD PORTAS PARADISI CORONAVIT EUM" (Er legte ihm den Gürtel der Ehre um und krönte ihn an den Pforten des Paradieses; Eccl. 45, 9) (L 196).
"ECCE SACERDOS MAGNUS, QUI IN DIEBUS SUIS PLACUIT DEO, ET INVENTUS EST JUSTUS: ET IN TEMPORE IRACUNDIAE FACTUS EST RECONCILIATIO. NON EST INVENTUS SIMILIS ILLI QUI CONSERVIT LEGEM EXCELSI" (Sehet den hohen Priester, der in seinen Tagen dem Herrn gefallen hat und als gerecht befunden wurde: und in der Zeit des Zornes ist er zur Versöhnung geworden. Nicht ist gefunden ein Gleicher ihm an Ruhm, der das Gesetz des Herrn gehalten hat; Eccli. 44, 2) (L 198).
"TU ES SACERDOS IN AETERNUM SECUNDUM ORDINEM MELCHISEDECH" (Du bist Priester auf ewig nach der Ordnung Melchisedeks; Ps. 110, 4) (L 200).

282 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 277ff.

283 Vgl. LCI Bd. 6, Sp. 519ff.

284 Mt. 9, 18-19 und 9, 23-26.

285 Totenerweckung des AT: 2 Kön. 4, 32-37, 1 Kön. 17, 17-24; (L 166).

286 Auferweckung am Jüngsten Tage: Ijob 19, 25f; Ez. 37, 1-10; (L 167).

287 Rückkehr: Lk. 15, 14-32.

288 Vgl. Stadler/Heim, Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.
Inschriften:
"BEATUS HOMO, QUI INVENIT SAPIENTIAM, ET QUI AFFLUIT PRUDENTIA MELIOR EST ACQUISITIO EJUS NEGOTIATIONE ARGENTI, ET AURI PRIMI ET PURISSIMI FRUCTUS EJUS" (Wohl dem Mann, der Weisheit gefunden, dem Mann, der Einsicht gewonnen hat. Denn sie zu erwerben ist besser als Silber, sie zu gewinnen ist besser als Gold; Spr. 3, 13f) (L 168).
"DOMINE QUINQUE TALENTA TRADIDISTI MIHI, ECCE ALIA QUINQUE SUPERLUCRATUS SUM" (Fünf Talente hast du mir übergeben, siehe, ich habe noch fünf andere darüber gewonnen; Mt. 25, 20) (L 169).
"ISTE HOMO PERFECIT OMNIA" (bei Szene: Pflanzen eines Baumes; L 171); "QUAE LOCUTUS EST DEUS" (bei Szene: Gießen eines Baumes; L 172); (Dieser Mann vollbrachte alles, was der Herr gesagt hat).

Die Bilder der Apostel Thomas (L 176) und Jakobus Major (L 177) sind über dem Durchgang, die der kleinen Propheten Jona (L 179) und Micha (oder Michäus; L 178) auf der Seitenfläche des Pfeilers daneben.²⁸⁹

Am schmalen Bogen, der die Seitennische vom Langhaus trennt, befinden sich oberhalb der Pfeilerkapitelle die beiden lateinischen Kirchenschriftsteller Gregor I. (der Große; L 180)²⁹⁰ und Ambrosius von Mailand (L 181).²⁹¹

Innerhalb der Durchgangsbögen sind weitere Bildnisse von Heiligen und Seligen (Sel. Maria Margareta Alacoque²⁹²; L 221 und Hl. Papst Pius VI.²⁹³; L 222) angebracht.

Im Ausstattungsprogramm werden die zwölf Apostel, übertragen und sinnbildlich gesehen, durch ihre Platzierung an den seitlichen Zungemauern ebenso wie die vier griechischen und vier lateinischen Kirchenlehrer zusammen mit den zwölf kleinen und den vier großen Propheten, die alle um die vier Pfeiler des Mitteljoches gruppiert sind, zu den Grundmauern des Kirchengebäudes (und damit der Institution Kirche) und so mit den Stützpfeilern der Kirche gleichgesetzt.

Apostel, kleine Propheten und lateinische Kirchenlehrer befinden sich in den Seitennischen, die griechischen Kirchenschriftsteller und die großen Propheten sind an den Pfeilerflächen zur Langhausmitte hin angeordnet.

Oberhalb der Pfeilerkapitelle sind dies im Westen Kirchenlehrer Hl. Athanasius der Große von Alexandrien (L 185, **Abb. 30**)²⁹⁴ und Hl. Johannes Chrysostomus (L 228).²⁹⁵

Unterhalb der Pfeilerkapitelle stehen im Westen die großen Propheten Jeremias (L 229) und Daniel (L 231), im Osten Ezechiel (L 230) und Jesaja (Isaias; L 223).²⁹⁶

Die Kirchenväter, über die Kapitelle als Stützen der Gewölbe platziert, sind Basilius der Große (L 186)²⁹⁷ und Gregorius von Nazianz (L 224).²⁹⁸

In Fortsetzung des Hauptthemas der Gewölbe "der geistigen und leiblichen Werke der Barmherzigkeit" folgen Taten der Apostel und Johannes des Täufers im mittleren Joch. Die Joche werden durch schmale, mit Symbolfeldern verzierte Jochbögen getrennt, deren Darstellungen sich jeweils auf das Licht in seinen verschiedenen Bedeutungen beziehen.

"EUGE, SERVE BONE ET FIDELIS: INTRA IN GAUDIUM DOMINI TUI" (Sehr gut, du bist ein tüchtiger und treuer Diener: Komm, nimm teil an der Freude deines Herrn; Mt. 25, 23) (L 174).

"PRINCIPIUM SAPIENTIAE TIMOR DOMINI: ET SCIENTIA SANCTORUM PRUDENTIA. PER ME ENIM MULTIPLICABUNTUR DIES TUI, ET ADDENTUR TIBI ANNI VITAE" (Anfang der Weisheit ist die Gottesfurcht, die Kenntnis des Heiligen ist Einsicht. Ja, durch mich werden deine Tage zahlreich, nehmen die Jahre deines Lebens zu; Spr. 9, 10f) (L 175).

289 Siehe Buch Jona und Buch Micha im AT.

290 Vgl. LCI Bd. 6, Sp. 432ff.

291 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 115ff.

292 Vgl. LCI Bd. 7, Sp. 505.

293 Nach der Errettung Marseilles 1720 vor der Pest durch Anbetung des göttlichen Herzens Jesu und ähnlichen Vorkommnissen in Spanien und Portugal führte Papst Pius VI. ab 1775 ein offizielles Fest des Hl. Herzens Jesu ein; Leo XIII. erhebt 1856 den Herz-Jesu-Tag zum Fest für die ganze Kirche; zu "Herz Jesu" vgl. LCI Bd. 2, Sp. 250ff.

294 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 268ff.

295 Vgl. LCI Bd. 7, Sp. 93ff.

296 Siehe Buch Jeremia und Buch Daniel bzw. Buch Ezechiel und Buch Jeseja im AT.

297 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 337ff.

298 Vgl. LCI Bd. 6, Sp. 444ff.

Der Jochbogen zwischen südlichem und mittlerem Joch enthält in der Mitte "Gottvater als Erschaffer des Lichts", umgeben von Allegorien des Glaubens und der Wissenschaft (L 183, **Abb. 27**).²⁹⁹

Über dem Kirchenvater im Westen (L 186) befinden sich als Einleitung dazu Allegorien der Wissenschaft und der Tugend mit der Inschrift: "EN POPULUS SAPIENTIS" (L 184),³⁰⁰ im Osten des Langhauses Allegorien des Glaubens und der Wissenschaft (L 185) mit der Inschrift: "HAEC EST AUTEM VITA AETERNA" (L 182).³⁰¹

Das Kreuzgewölbe bildet wieder vier Bildfelder mit den Darstellungen "Zweifelnden recht raten" (Süden; L 189, **Abb. 27**) mit dem Wirken des Paulus in Philippi (Bekehrung des Kerkermeisters);³⁰² "Betrübte trösten" (Norden; L 187) mit dem Abschied des Paulus von den Ephesern und den Tröstungen von Petrus und Paulus in ihren Predigten;³⁰³ "Sünder bestrafen" (Osten; L 188) mit der Strafpredigt Johannes des Täufers vor Herodes/Enthauptung des Johannes³⁰⁴ und die "Bitte für die Lebenden und Toten" (Westen; L 190) mit der Gefangennahme und anschließenden Befreiung Petri auf die Gebete der Gemeinde hin.³⁰⁵

Der mittlere und nördliche Joch trennende Gurtbogen bezieht sich in seinen Darstellungen wieder auf das Feuer, hier in seiner Bedeutung beim jüdischen Gottesdienst (L 225 bis L 227).

4.2.2.3.3. Nördliches Langhausjoch

Das Fenster der Westseite zeigt die "Heilung eines Knechtes des Haupttempels von Kapharnaum" (L 395, **Abb. 33**), an der Wandfläche daneben Volk. Am Rand des Fensters steht die lateinische Inschrift: "DIC VERBO ET SANABITUR" (L 232 und L 233).³⁰⁶

Im rundbogigen Fensterabschluß erscheint die Signatur Hofstötters und der ausführenden Werkstatt: "F. HOFSTOETTER INVENT. ET DEL." und "F. X. ZETTLER EXECUD. MCMI" (letzteres bezeichnet das Jahr der Ausführung 1901, **Abb. 34**).

Über dem Fenster ist das "Gleichnis vom Pharisäer und vom Zöllner" (L 234), in der Fensternische die "Verkündigung an Maria" (L 235) dargestellt.³⁰⁷

Unter dem Fenster hängt die VIII. Kreuzwegstation "Jesus tröstet die Frauen" (L 330). An den vier Eckpunkten des Rahmens wieder Märtyrerdarstellungen (L 357 bis L 360).

299 Gen. 1, 3;
zu "Licht" siehe LCI Bd. 3, Sp. 95ff;
zu Allegorien des Glaubens und der Wissenschaft: siehe LCI Bd. 2, Sp. 31ff und Bd. 3, Sp. 394ff.

300 Deut. 4.

301 Joh. 17, 3.
Zu den Allegorien siehe LCI Bd. 3, Sp. 394ff.

302 Apg. 16, 11-40.

303 Abschied des Paulus: Apg. 20, 37f; Predigten: Röm. 12, 15; 1 Thess. 5, 14; Eph. 6, 20ff.

304 Mt. 14, 1-12.

305 Apg. 12, 1-18.

306 Mt. 8, 5-13; Lk. 7, 1-10; Joh. 4, 46-54.

307 Gleichnis: Lk. 18, 9-14.
Verkündigung: Lk. 1, 26-38; vgl. LCI Bd. 4, Sp. 422ff.

Im Gewölbebogen der Seitennische befinden sich Szenen aus dem Leben des Seligen Ulrich (L 236 bis L 240).³⁰⁸

Der das Langhaus von der Seitennische mit dem westlichen Eingang trennende Gurtbogen zeigt aus den "vier letzten Dingen" den "Himmel" mit der "Rückkehr nach Zion" (L 272), das "Himmlische Jerusalem mit dem Lamm als Leuchte" (L 273) in der Mitte und eine Illustration des Psalms 36, 9 aus dem AT (L 274).³⁰⁹

Über den Durchgängen befinden sich die Apostel Petrus (L 243) und Paulus (L 241); an den seitlichen Pfeilerflächen sind die kleinen Propheten Sacharja (bzw. Zacharias; L 242) und Maleachi (bzw. Malachias; L 244).³¹⁰

Im Durchgangsbogen des Pfeilers zum Raum unter Empore ist an der Außenwand der Hl. Aloisius Gonzaga (L 317)³¹¹ und der Hl. Stanislaus Kostka (L 318)³¹² innen dargestellt.

Das Fenster der Ostwand im nördlichen Langhausjoch bringt den "Einzug Jesu in Jerusalem" (L 396) mit dem dazugehörigen Volk an den Wandflächen daneben (L 207 und L 208). Am unteren Rand des Fensters steht dazu die lateinische Inschrift: "JERUSALEM NOLUISTI".³¹³

Über dem Fenster wird die "Zerstörung Jerusalems und des Tempels durch Titus" 70 n.Chr. (L 209) und das "Erdbeben unter Kaiser Julian" 361 n.Chr. (L 210) gezeigt. In der Fensternische erfolgt die "Mahnung zur Umkehr" (L 211).³¹⁴

Unter dem Fenster befindet sich über dem Osteingang die VII. Station des Kreuzweges ("Jesus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz"; L 329) mit Märtyrerdarstellungen am Rahmen (L 353 bis L 356).

Mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Altmann von Passau ist der Gewölbebogen der Seitennische geschmückt (L 212 bis L 214).³¹⁵

Der Gurtbogen zwischen Seitennische und Langhausjoch illustriert von den "vier letzten Dingen" die "Hölle" mit der "Verbannung der Sünder" (L 220) und "Sünder und Teufel in der Hölle" (L 219).³¹⁶

308 Vgl. Stadler/Heim, Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.

Inschriften:

"PASTOR BONE IN POPULO" (L 237), "ORA PRO NOBIS DOMINUM" (L 239); (Guter Hirte im Volk, bitte für uns den Herrn).

309 Jes. 35, 10 bzw. Offb. 21, 23.

Psalm 36, 9: "Sie werden trunken werden von dem Überflusse deines Hauses, und mit dem Strom Deiner Wonne wirst Du (o Gott) sie tränken".

310 Siehe Buch Sacharja und Buch Maleachi im AT.

311 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 100f.

312 Vgl. LCI Bd. 8, Sp. 389f.

313 Mt. 21, 1-11; Mk. 11, 1-11; Lk. 19, 28-44; Joh. 12, 12-19.

314 Lk. 13, 1-9; bes. 6-9.

315 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 103.

Inschriften:

"POSUI ADJUTORIUM SUPER POTENTEM ET EXALTAVI ELECTUM DE PLEBE MEA" (Ich habe ihn als Helfer über den Mächtigen gesetzt und den Auserwählten aus meinem Volk erhöht; Ps. 89, 20);

Rundbild mit Brustbild des Heiligen und Inschrift: "MANUS ENIM MEA AUXILIABITUR EI" (L 213);

"INVENI DAVID SERVUM MEUM, OLEO SANCTO MEO UNXI EUM" (Ich habe David, meinen Knecht, gefunden und ihn mit meinem heiligen Öl gesalbt; Ps. 89, 21).

316 Sünder: Offb. 20, 7-15; Gefallene Engel: 2 Petr. 2, 4.

Dazu zitiert Wolfgruber weitere Stellen aus dem AT:

"Ja schon längst ist eine Feuerstelle (Tophet) bereitet, auch für den König ist sie bestimmt; tief ist sie und weit; ein Holzstoß ist da, Feuer und Brennholz in Menge, der Atem des Herrn brennt darin wie ein Schwefelstrom" (Jes. 30, 33);

"Es regnet Schlingen über die Bösen, Feuer und Schwefel und Sturmwind ist der Anteil ihres Bechers."

---> nächste Seite

Über den Seitendurchgängen befinden sich die Abbildungen der Apostel Andreas (L 215) und Philippus (L 216); an den Seitenflächen der Pfeiler die kleinen Propheten Zefanja (bzw. Sophonias; L 218) und Haggai (bzw. Aggäus; L 217).³¹⁷

Den östlichen Durchgangsbogen zum Raum unter der Empore bemalte Hofstötter mit Bildern der Sel. Ida von Toggenburg (außen; L 315)³¹⁸ und der Hl. Theresia von Avila (innen; L 316).³¹⁹

Das Kreuzgratgewölbe des nördlichen Langhausjochs zerfällt wieder in vier Teile. Die Anordnung der Bilder nimmt aber auf die durch die Grate gezogenen Grenzen nicht überall Rücksicht. So ist am Kreuzungspunkt der Grate ebenso wie an den Endpunkten Raum für zusätzliche Darstellungen ausgespart.

Um die Kreuzungspunkte sind Könige des AT auf goldenem Hintergrund dargestellt: im südlichen Zwickel König Hiskija (bzw. Ezechias; L 246);³²⁰ im östlichen Zwickel König Joschija (bzw. Josias; L 248);³²¹ im westlichen Zwickel König Ahab (bzw. Achab; L 250)³²² und im nördlichen Zwickel König Manasse (L 252).³²³

Im südlichen Teil unter dem König Hiskija (Ezechias; L 246) erscheint "Christus in der Ausübung von leiblichen Werken der Barmherzigkeit" (L 245, **Abb. 32**) mit der "Speisung der Viertausend" (links), der "Heilung eines Blinden bei Betsaida" (Mitte) und den "Heilungen einer kranken Frau, eines Gelähmten und eines Aussätzigen" (rechts).³²⁴

Den Szenen aus dem NT sind in den anderen drei Gewölbeabschnitten Begebenheiten aus dem AT zugeordnet.

Der östliche Gewölbeteil illustriert unter der Darstellung des Königs Joschija (Josias, L 248) die "Beherbergung von Fremden" (L 247, **Abb. 35**).³²⁵

Im westlichen Bild wird unter "König Ahab" (L 250) die Barmherzigkeit "Durstige zu tränken" dargestellt (L 249).³²⁶

Das nördliche, zur Empore orientierte Viertel zeigt den "Besuch von Kranken" (Jakobs letzter Wille; L 251).³²⁷

("Auf die Frevler lasse er Feuer und Schwefel regnen; sengender Wind sei ihr Anteil"; Ps. 11, 6);

"Es gibt (böse) Geister, die zur Rache erschaffen sind und durch ihren Grimm die Marter (der Verdammten in der Hölle) vermehren." (Sir. 39, 28).

Vgl. dazu LCI Bd. 2, Sp. 313ff (Hölle).

317 Siehe Buch Zefanja und Buch Haggai im AT.

318 Vgl. LCI Bd. 6, Sp. 564ff.

319 Vgl. LCI Bd. 8, Sp. 463ff.

320 2 Chr. 32, 24-26.

Zu den biblischen Königen vgl. LCI Bd. 2, Sp. 542ff.

321 2 Kön. 22, 3-20.

322 1 Kön. 21, 1-29.

323 2 Chr. 33, 1-20.

324 Apg. 10, 38; Joh. 21, 25.

Speisung der Viertausend: Mk. 8, 1-21.

Die Heilung eines Blinden bei Betsaida: Mk. 8, 22-26.

Heilung einer kranken Frau: Mt. 8, 20-22).

Heilung eines Gelähmten: Lk. 5, 17-26.

Heilung eines Aussätzigen: Mt. 8, 1-4.

325 Gott zu Gast bei Abraham: Gen. 18, 1-33.

326 Isaak und Rebekka: Gen. 24, 1-67; bes. Szene am Brunnen: Gen. 24, 10-27.

327 Jakobs letzter Wille: Gen. 47, 27 - 48, 22); Segen Jakobs: Gen. 49, 1-27.

Neben den Hauptbildern (L 245 - L 252) befinden sich in kleineren Bildabschnitten des Gewölbes Darstellungen mit Symbolen der Kirche in Ausübung von Werken der Barmherzigkeit (in den Eckzwickeln und unter den Hauptbildern; L 253 bis L 260).³²⁸

4.2.2.3.4. Emporenjoch

Das vierte Langhausjoch (im Norden) wird vollständig von der Empore eingenommen und tritt darum nicht als direkt zum Langhaus zugehörig auf. Die Gliederung des Joches ist, durch die Empore mit der Orgel bedingt, anders gestaltet als im Langhaus (**Abb. 36**).

Der äußerst schlecht belichtete Raum unter der Empore ist hauptsächlich mit ornamentalen Malereien in der Art von Vorhängen oder Tapetenmustern ausgestattet. Gefelderte Ornamentbänder laufen die Decke und Wandvorlagen entlang. Sie sind durch Symboldarstellungen mit Vögeln unterbrochen.

Die beiden Bogenfelder der Emporenpfeiler unter der Empore tragen als Schmuck je einen Engel mit ausgebreiteten Armen (L 385 und L 386).³²⁹

Die äußeren, dem Langhaus zugewandten Bogenflächen der Empore über den Pfeilern tragen vier musizierende Engel mit Spruchbändern auf goldenem Grund (L 380 bis L 383, **Abb. 37**).

Auf der ganzen Breite des Kirchenschiffs ist die Emporenbrüstung (über den Bogenfeldern mit den Engeln) mit insgesamt 21 flachen Reliefs, die in drei Gruppen gegliedert sind, geschmückt. Dargestellt sind Heilige und Selige, die insbesondere im Gebiet um Ludwigsthal oder in der Nähe davon und in den Bistümern Passau, Regensburg, München/Freising und Augsburg (vorwiegend während der Gründungszeit der Kirche in Deutschland) gewirkt haben (**Abb. 38**). Jeweils sieben Heilige bzw. Selige sind zu einer Gruppe zusammengefaßt (L 294 bis L 314). Die einzige weibliche Dargestellte ist die Selige Alruna (L 309).

Die Außenwände über der Empore mit der Orgel sind fast ohne Figureschmuck gestaltet. Das die Wände vollständig ausfüllende, meist geometrisch geformte Ornament herrscht vor.

An der Westseite ist nur im Fenster mit "König David mit Kythara" und Schriftband "DAVID REX" (L 397) figürlicher Schmuck vorhanden.³³⁰ Die übrigen Wandteile der Westseite sind ornamental gestaltet.

Die Ostseite der Empore ist etwas reicher ausgestattet. Im Fenster befindet sich eine Darstellung der hl. Cäcilia (L 398),³³¹ an den Wänden und in der Fensternische umgeben von ornamentalen Rankenwerk mit Drachen.

Über dem Fenster sind zwei Szenen aus dem Leben des Hl. Pirminus von Reichenau dargestellt (L 275 und L 276).³³²

328 Pilger-Schiff in hochgehenden Wellen (in Kirche geborgen, führt zu ewiger Glückseligkeit) (L 253); rettendes Brett und Schiffbrüchiger (L 254); Missionare; Kirche stürzt den Götzendienst (L 256); Kirche streut segensbringenden Samen des Evangeliums in die Herzen der Menschen; Kirche als Quelle, aus der in sieben Bächen die Gnaden der sieben hl. Sakramente den Gläubigen zufließen, Fromme (Lamm) wie Böse (Ziegenbock) können sich daran stärken und Rettung finden (L 258); Anstalten der christlichen Caritas u.a.; vgl. LCI Bd. 3, Sp. 394ff (Personifikationen), Bd. 1, Sp. 562ff (Ecclesia), Bd. 4, Sp. 5ff (Sakramente) u.a.

329 Engel: vgl. LCI Bd. 1, Sp. 626.

330 Siehe 1 Sam. ff;

zu David siehe LCI Bd. 1, Sp. 477ff.

331 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 455ff;

zur Verbindung von David und Cäcilia mit Musik siehe ergänzend LCI Bd. 4, Sp. 597ff.

332 Vgl. LCI Bd. 8, Sp. 212f.

Die Nordwand der Empore hinter der Orgel zeigt die Gerichtsszene aus der Apokalypse mit der "Auferstehung der Gerechten" (L 288, **Abb. 39**)³³³ und der "Verdammung der Gottlosen" (L 289).³³⁴

Die Szenen des Kreuzgewölbes der Decke beziehen sich auf die Werke der Barmherzigkeit (L 261 bis L 267) in Episoden aus dem AT. In fünf Einzelfeldern werden die Schlüsselszenen vorgeführt.³³⁵

Die Bildfelder im östlichen Gewölbeteil zeigen die "Bekleidung der Nackten" (L 268 bis L 271) anhand der Geschichte um Josef in Ägypten aus dem AT in vier Einzeldarstellungen.³³⁶

Mit den Geschichten von "David und Absalom"³³⁷ und "David und Ziba" (L 277 bis L 280)³³⁸ aus dem AT wird die Tugend der "Speisung der Hungrigen" im westlichen Gewölbefeld veranschaulicht.

Im verbleibenden nördlichen Deckenfeld über dem "Jüngsten Gericht" der Nordwand wird die "Beerdigung der Toten" als letzte Barmherzigkeit durch Szenen aus dem AT (L 281 bis L 287) dargestellt.³³⁹ Mit ihrer Plazierung und dem Thema korrespondiert sie mit der Auferstehung am Jüngsten Tag direkt darunter.

333 Mt. 24, 30f; Mk. 13, 26f; Lk. 21, 25-28; Offb. 20, 1ff.

334 Joh. 5, 29; Mt. 16, 27; Offb. 14, 6ff.

335 Jdt. 4, 1 - 16, 20; bes. 9, 1 - 15, 7.

Einzelszenen: Jdt. 13, 1-10 (L 261); Jdt. 14, 11-12 (L 262); Judith (L 263); Jdt. 14, 13-19 (L 264); Jdt. 14, 6-10 (L 265).

336 Gen. 45, 1-3 (L 268); Gen. 45, 21-26 (L 269); Gen. 42, 35 (L 270); Gen. 42, 1-20 (L 271).

337 2 Sam. 18, 6-17 (L 277); 2 Sam. 17, 27-29 (L 278); 2 Sam. 18, 19-32 (L 279).

338 2 Sam. 16, 1-4 (L 280).

339 Tob. 2, 1ff.

Einzelszenen: Tob. 3, 10 (L 281); Tob. 2, 1-4 (L 283); Tob. 2, 4 (L 284); Tob. 2, 7 (L 285); Tob. 8, 1-21 (?) (L 286).

Gerade im Emporenbereich sind manche Bilder durch Besucher (Nordwand) bzw. Feuchtigkeit (nördlicher Gewölbeteil) zum Teil so stark zerstört, daß einzelne Szenen leider nicht mehr genau entschlüsselt werden können. Auch im Chorbereich haben einzelne Deckenabschnitte durch Feuchtigkeit gelitten.

4.3. Pfarrkirche in Weichering bei Neuburg a.d. Donau (1902-1903)

4.3.1. Kurze Baubeschreibung

Die Pläne zu der neuen Pfarrkirche von Weichering stammten wie die für Ludwigsthal von Johann Baptist Schott (**Abb. 85**).

Die einfache, kleine Kirche mit Turm besitzt eine Vorhalle an der Westseite. Das Langhaus enthält an den Längsseiten je fünf Fenster und an der Westseite eine hölzerne Empore. Der eingezogene zweijochige Chor endet mit halbkreisförmiger Apsis. Im ersten Chorjoch nach dem Triumphbogen befinden sich die Zugänge zu Turm und zweigeschossiger Sakristei, die wie das Turmtreppenhaus im oberen Geschoß durch ein zweiteiliges Fenster zum Chor geöffnet ist. In die Außenwände des zweiten Chorjoches sind je ein, in der Apsis drei Fenster eingesetzt. Das ursprünglich offene Mittelfenster der Apsis wurde später, anscheinend bei der Umgestaltung von 1956, geschlossen.

Bis Herbst 1902 waren die Bauarbeiten so weit fortgeschritten, daß mit den Planungen für die Innenausstattung begonnen werden konnte. Der architektonisch kaum gegliederte Innenraum forderte eine malerische Gestaltung der Wände heraus. Am 20. Oktober 1902 beschloß darum die Kirchenverwaltung Weichering, Pläne für die Inneneinrichtung der Kirche bei Regierung und Ordinariat vorzulegen (**Abb. 86**).³⁴⁰

Die das Kirchenschiff abschließende flache Holzdecke war bereits farbig gefaßt worden (graue Felderung der Füllungsbretter, Wellen- und Punktmuster auf den Balken, plastisch hervortretende vergoldete Nagelköpfe, Sterne und Medaillons mit Christusmonogramm, Engelsköpfen u.a.).

Für den Hauptaltar existierten Entwürfe von Bildhauer Sebastian Osterrieder aus München, für den Unterbau der zwei Seitenaltäre (der Oberbau war erst für später vorgesehen) von der Firma Fink, Marmorgeschäft in Nürnberg.

Die Orgel sollte auf der rückwärtigen Empore über dem Eingang Platz finden.³⁴¹

Als ausführenden Künstler für die Innenraumgestaltung verpflichteten Regierung und Gemeinde auf Vorschlag des Architekten Johann Baptist Schott Franz Hofstötter.

Planzeichnungen wurden am 5. November 1902 von der katholischen Kirchenverwaltung Weichering beim königlichen Bezirksamt Neuburg a. D. und beim zuständigen bischöflichen Ordinariat Augsburg mit der Bitte um Genehmigung und Gewährung eines staatlichen Zuschusses einge-

³⁴⁰ Dazu erstellte das kgl. Landbauamt Neuburg a.D. ein Gutachten, in dem es heißt, "*daß der innere stilistische Ausbau der neuen Pfarrkirche derart angelegt ist, daß eine schlicht gestaltete Bemalung hauptsächlich im Chor mit Figurendarstellung in Anlehnung an die alte Technik u. Formengebung der romanischen Kirchenmalerei sehr gut zur Wirkung kommen wird, daß zur Steigerung der Gesamtwirkung im Chor diese Bemalung notwendig erscheint, nachdem die Holzdecke im Kirchenschiff von der Gemeinde bereits dementsprechend farbig ausgeführt worden ist ... Die hierfür ausgearbeiteten 2 Farbenskizzen sind für den vorliegenden Fall als vollkommen zweckentsprechend zu erachten, ..., die von dem entwerfenden Künstler bereits an anderen Kirchenbauten zur Ausführung gebrachten Malereien bürgen für eine gute und stilgerechte Durchbildung.*" (Gutachten vom 16. November 1902, Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau, Akt Nr. 13502, Weichering, Pfarrkirche, Bauten).

³⁴¹ Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau, Akt BA Neuburg 6550, No. 1179.

reicht. Die Pläne, Farbskizzen und Kostenvoranschläge (über 3000 Mark) hatte Franz Hofstötter angefertigt.

Im Gutachten zu den vorgesehenen Maßnahmen vom 16. November 1902,³⁴² das das Kgl. Landbauamt Neuburg a. D. erstellte, heißt es, "*daß der innere stilistische Ausbau der neuen Pfarrkirche derart angelegt ist, daß eine schlicht gestaltete Bemalung hauptsächlich im Chor mit Figurendarstellung in Anlehnung an die alte Technik u. Formengebung der romanischen Kirchenmalerei sehr gut zur Wirkung kommen wird, daß zur Steigerung der Gesamtwirkung im Chor diese Bemalung notwendig erscheint, nachdem die Holzdecke im Kirchenschiff von der Gemeinde bereits dementsprechend farbig ausgeführt worden ist ...*

Die hierfür ausgearbeiteten 2 Farbskizzen sind für den vorliegenden Fall als vollkommen zweckentsprechend zu erachten, ..., die von dem entwerfenden Künstler bereits an anderen Kirchenbauten zur Ausführung gebrachten Malereien bürgen für eine gute und stilgerechte Durchbildung."

Bereits am 3. Dezember genehmigte das bischöfliche Ordinariat Augsburg die Pläne Hofstötters, wobei gleichzeitig das Gesuch um Gewährung von 3000 Mark Staatszuschuß aus dem Kunstfonds unterstützt wurde.³⁴³

Am 6. April 1903 stimmte dann auch das bayerische Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten dem Gesuch zu und erhöhte sogar die Summe auf 4500 Mark, die aus den budgetmäßigen Mitteln "zur Förderung und Pflege der Kunst" aufgebracht wurde, um "*es dem Künstler zu ermöglichen, etwas Gediegenes zu schaffen ... Mit der Ausführung der Malereien soll Maler Franz Hofstötter in München betraut werden, dessen vorgelegte Farbskizzen die Billigung der künstlerischen Sachverständigen-Kommission gefunden haben.*"³⁴⁴

Franz Hofstötter unterzeichnete den Vertrag³⁴⁵ am 12. Mai 1903. Er verpflichtete sich dabei zur Fertigstellung bis spätestens zum 1. Oktober 1903. Diesen Termin hielt er auch ein.

4.3.2. Programm der Ausstattung

Das Programm zu der Ausmalung der Weicheringer Kirche wird im Vertrag, den das Bayerische Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten (nach Zustimmung des Weicheringer Kirchenrats) mit Franz Hofstötter am 12. Mai 1903 vereinbarte, für Chorraum und Triumphbogen genau bezeichnet:

- "1. *In der Hochaltarapsis an den Decken: Ornament mit der Hand Gottes*
2. *im ersten Gewölbe des Presbyteriums*
an der Decke: Christus als Weltenrichter mit den 4 Engeln, die das Gericht verkünden,
an den Wänden: die vier Evangelisten mit ihren Symbolen;

³⁴² Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau, Akt Nr. 13502, Weichering, Pfarrkirche, Bauten.

³⁴³ Siehe Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau, Akt Nr. 13502, Weichering, Pfarrkirche, Bauten; ebenso im bischöflichen Ordinariat Augsburg, Registratur, Akt Dekanat Neuburg, Pfarrei Weichering.

³⁴⁴ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701; siehe auch Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau, Akt Nr. 13502, Weichering, Pfarrkirche, Bauten.

³⁴⁵ Siehe Vertrag im Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701; siehe auch Bayer. Staatsarchiv Neuburg/Donau, Akt Nr. 13502, Weichering, Pfarrkirche, Bauten.

3. *im zweiten Gewölbe:*
an der Decke: Maria, Mutter Christi mit ihren Vorfahren Joachim, Anna, David und Jakob, umgeben von Engeln mit Bezeichnungen der lauretanischen Litanei;
an den Wänden: die Heiligen Afra, Elisabeth, Johann-Baptist und Sebastian;
4. *beim Triumphbogen an der Abschlußwand des Hauptschiffes zwei Gruppen anbetender Engel und ornamentaler Hintergrund der Seitenaltäre.*
*Die Ausführung der Malereien erfolgt in Casein oder Tempera.*³⁴⁶

4.3.3. Beschreibung

Im Kirchenschiff selbst und der Vorhalle waren ursprünglich keine größeren figuralen Darstellungen vorgesehen. Da aber zusätzlich zu den beantragten 3000 Mark noch 1500 Mark genehmigt wurden, um *"etwas Gediegenes zu schaffen"*,³⁴⁷ wurde das Ausgestaltungsprogramm der Kirche erweitert.

In der Vorhalle kamen außer der vom Kirchenschiff übernommenen Schablonenmalerei figürliche Darstellungen, begleitet von Textzitataten aus der Bibel, zur Ausführung.

Die Innentympana der zwei kleineren Nebeneingänge zeigten den Hl. Petrus (W 35) und den Hl. Paulus (W 36, **Abb. 97**), das Rundbogenfeld über dem größeren Haupteingang Gottvater, der seinen Schutzmantel über vier Heilige deckt und dem ein Engel einen weiteren zuführt (W 37, **Abb. 98**). Die Bildunterschrift lautete: "VIELE SIND BERUFEN, WENIGE AUERWÄHLT."³⁴⁸ Ein darüberliegendes Schriftfeld und ein Rundbild mit Vögeln in Ornamentranken enthielt ein weiteres Zitat: "KRAFT UND HERRLICHKEIT WIRD GEBEN DER HERR. ES WIRD NICHT ENTZIEHEN ER DENEN, DIE DA WANDELN IN UNS."³⁴⁹

Über die beiden Weihwasserbecken neben dem Eingang zum Kirchenschiff setzte Hofstötter zwei kleine quadratische Glassteinchenmosaikfelder, auf deren Goldgrund ein vom Christuszeichen durchschnittener Fisch (W 38) und die segnende Hand Gottes (W 39) dargestellt sind.³⁵⁰

Im Langhaus versah Hofstötter die drei neben dem Triumphbogen verbleibenden Wände des Kirchenschiffs mit geometrisch geprägtem Muster in Schablonenmalerei. Balkenköpfe, Gesimse und Kapitelle wurden farbig hervorgehoben (W 27).

Als oberen Abschluß der Wände malte Hofstötter ein Schmuckband mit Flechtbandmuster und ornamentalen und symbolischen Darstellungen in den Zwischenfeldern (W 28, **Abb. 95**).³⁵¹

³⁴⁶ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 11537 vom 6. Juni 1903.

³⁴⁷ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 4720 vom 6. April 1903.

³⁴⁸ Mt. 22, 14.

³⁴⁹ Die Inschriften waren mit der gesamten Vorhalle inzwischen völlig übertüncht und mit anderen Darstellungen (seit 1956) versehen worden. Bei einer Freilegung im Zuge der Restaurierung 1987/88 wurde nur das Schriftband, nicht die figürliche Darstellung der Westseite freigelegt. Die Beschreibung mußte mit Hilfe eines alten Fotos erfolgen.

³⁵⁰ Vgl. Symboldarstellungen L 5 und L 11 in der Apsis der Kirche Herz Jesu in Ludwigsthal.

³⁵¹ Als symbolische und figürliche Darstellungen wurden z.B. ausgewählt: Vogel in Bäumen mit Früchten, Prophet, Drache, Widder, verschiedene stilisierte Pflanzen, Wellen, Fische, Lamm usw. (vgl. Symboldarstellungen der Kirche in Ludwigsthal, bes. in der Apsis).

Hinter den vor den seitlichen Wänden des Triumphbogens aufgestellten Seitenaltären befanden sich je ein Musterfeld.

Das linke Feld wies auf rotem Grund eine stilisierte Rosenhecke auf, die von Vögeln bevölkert wird (W 25).³⁵² Das rechte Feld war durch ockergelbe Ornamentbänder in Quadrate mit Blumenmuster auf rotem Grund mit blauem Rand und weißem Randstrich geteilt (W 26).

Der obere Teil des zum Kirchenschiff gewandten Triumphbogens war von einem gemalten, von sich abwechselnden Ovalen und Rechtecken durchzogenem Musterband gerahmt, so daß sich zwei einander spiegelbildlich entsprechende Wandfelder ergaben, die selbst noch einmal von einem beige getönten Streifen umgeben waren. Diese Wandfelder sind durch jeweils eine aus sechs Engeln bestehende Gruppe auf blauem Grund, die sich der Triumphbogenöffnung anbetend zuwenden, gefüllt. Teile ihrer Nimben sind als kreisrunde Vertiefungen halbkugelförmig in den Verputz eingeprägt und vergoldet (W 24, **Abb. 93**).

Am Scheitelpunkt des Triumphbogens erschien auf blauem Grund das Opferlamm mit der Fahne als Sinnbild Christi (W 24b).³⁵³

Die Brüstung der Orgelempore bekam neben ornamentalen Blätterranken auf der Verbretterung (W 29) zwei figürliche Darstellungen. Eine "junge Frau" (W 30) ist dem "Tod" (W 31) gegenübergestellt, der eine Sanduhr und ein Schriftband mit der Aufschrift "Zeit vergeht" hält (**Abb. 96**).

Auf der Unterseite des Treppenaufgangs zur Empore erschien ein Drache inmitten von Ornament (W 32) und zwei weitere von Ornament umgebene Felder mit jeweils der Darstellung von zwei aufrecht stehenden Pantheren oder Löwen (W 33). Die Löwen in einem der Felder hatten einen gemeinsamen, bekrönten menschlichen Kopf (W 34).

Der eingezogene Chorbereich gliedert sich in zwei Joche und die Chorapsis mit dem rundbogigen Schluß. Das erste Joch nach dem Triumphbogen enthält die Eingänge zu der zweistöckigen Sakristei und zum Turm. Die von einem Dreipaß umschlossenen Bogenfenster im Obergeschoß gehören zum Turmaufgang bzw. zum zweiten Geschoß der Sakristei. Neben den Eingängen steht das nicht von Hofstötter entworfene Chorgestühl.

Neben den Fenstern befindet sich je ein hochrechteckiges Flachrelief aus Gipsstuck, das an der Südwand die Heiligen Elisabeth von Thüringen (W 21) und Afra von Augsburg (W 20), an der Nordseite die Heiligen Sebastian (W 23) und Johannes d. Täufer (W 22) zeigt (**Abb. 92**).³⁵⁴

Sie erheben sich nun nach der Wiederherstellung, wieder farbig gefaßt und zum Teil vergoldet, leicht über den planen, gleichmäßig rot getönten Untergrund.³⁵⁵ Unter den Reliefs sind den Heili-

³⁵² Zu Rosen: siehe LCI Bd. 3, Sp. 563ff;
zu Vögeln/Tieren: siehe LCI Bd. 4, Sp. 315ff.

³⁵³ Vgl. LCI Bd. 4, Sp. 7ff.

³⁵⁴ Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 38ff (Afra), LCI Bd. 6, Sp. 133ff (Elisabeth), LCI Bd. 7, Sp. 164 (Johannes d. T.), LCI Bd. 8, Sp. 318ff (Sebastian).

³⁵⁵ Vergleicht man die farbliche Behandlung der früheren Reliefs in Ludwigsthal und die der späteren in Weiden und München mit ihrem in der Dichte der Farbschichten zurückhaltend angewendeten Farbanstrich, der immer den Untergrund noch ahnen ließ, muß man sich fragen, ob die sehr kompakte Farbigkeit der Rekonstruktion in Weichering völlig dem ursprünglichen Eindruck entspricht. Wie an den früheren Beispielen in Ludwigsthal und an den späteren in Weiden festzustellen ist, hatte Hofstötter die Farben mehr lasierend aufgetragen, so daß der durchscheinende Untergrund stärker zur Geltung kam und weniger der deckende Farbanstrich. Dies scheinen

gen ihre Namen beigegeben. Die beige getönte Wand neben den Reliefs ist mit grauen Strichen, zu einem Steinmuster angeordnet, versehen.

Über den Fenstern zeigt ein Vierpaß innerhalb eines bogenförmigen Schlingenbandes³⁵⁶ drei Engel (W 40) bzw. zwei Engel (W 41). Die gliedernden Architekturteile (Fenstergewände, Säulen usw.) sind von der Wand durch eine graue Bemalung abgehoben.

Ins Chorgewölbe des ersten Jochs nach dem Triumphbogen malte Hofstötter ein zentrales, großes Rundbild mit "thronender Maria und dem Jesuskind" (W 11), umgeben von acht kleineren Medallions mit Marias Eltern "Joachim" (W 12) und "Anna" (W 13) und den Vorfahren "David" (W 14) und "Jakob" (W 15) sowie mit "Engeln, die Symbole der lauretanischen Litanei tragen" (W 16 bis W 19, **Abb. 91**).³⁵⁷

An den Wänden des Chorjochs vor der Apsis sind jeweils neben den Fenstern die Gestalten der Evangelisten mit ihren Symbolen angebracht.

An der Südwand erscheinen innerhalb eines stilisierten Architekturgehäuses links vom Fenster Markus mit dem (hier ungeflügelten) Löwen (W 8), rechts davon Matthäus mit einem ihm einflüsternden Engel (W 7).

Zwischen beiden Evangelisten, unter dem Fenster, zeigt ein Schriftfeld den Spruch: "JEDER DER MEINE WORTE HÖRT UND SIE THUT IST MIT EINEM KLUGEN MANNE ZU VERGLEICHEN, DER SEIN HAUS AUF EINEN FELSEN GEBAUT HAT."³⁵⁸

An der gegenüberliegenden Nordwand erscheinen die Evangelisten Lukas mit dem Symbol des Stiers (W 9, **Abb. 90**) und Johannes mit dem des Adlers (W 10).

Das dazwischenliegende Schriftfeld lautet: "WIR LEHREN WEISHEIT UNTER DEN VOLLKOMMENEN. ABER NICHT WEISHEIT DIESER WELT NOCH VON AUSSEN, SONDERN WIR LEHREN GOTTES WEISHEIT."³⁵⁹

Den unteren Teil der Wände umzieht eine ähnlich geometrisierende Schablonenmalerei wie an den unteren Wandteilen des Hauptschiffes der Kirche.

An der Decke dieses Chorjoches ist, wieder wie die thronende Maria (W 11) innerhalb eines großen Rundbildes gestaltet, der "thronende Christus als Weltenrichter", umgeben von sechs Engeln ge-

auch Fotos der freigelegten Reliefs in Weichering zu bestätigen. Ein historisches Farbdia aus der Zeit vor 1956 (im Pfarrbüro Weichering) stützt ebenfalls diese Annahme.

Hätte man die anderen Reliefarbeiten Hofstötters als Anleitung benutzt, wäre die Rekonstruktion der ursprünglichen Intention Hofstötters gerechter geworden. So müssen nicht nur an der Wiederherstellung der Reliefs Zweifel angemeldet werden, auch die Rekonstruktion bzw. Restaurierung der Gemälde Hofstötters in Weichering scheint nicht vollständig gelungen. Bereits ein Vergleich mit der bisher vorliegenden (zugegebenermaßen spärlichen) Literatur über Werke Hofstötters (Kirchenführer Weiden und Au; siehe Lit.) hätte geholfen, Fehler zu vermeiden.

³⁵⁶ Das in obiger Anm. erwähnte Farbdia zeigt auch die obere bogenförmige Verzierung der Fenster. Es wird deutlich, daß zumindest über den beiden Heiligen Afra und Elisabeth die Füllung des Bogenfeldes falsch rekonstruiert wurde. Ursprünglich malte Hofstötter ein Ornament aus vegetabilem Rankengeschlinge.

³⁵⁷ Eine aus Ehrentiteln Mariens zusammengesetzte Litanei (Wechselgebet), die 1531 in Loreto (Wallfahrtsort in Italien) erstmals bezeugt ist. Sie entstand durch Verkürzung von Anrufungen Marias nach frühmittelalterlichen Vorbildern und wurde 1587 durch Papst Sixtus V. approbiert; siehe dazu: LCI Bd. 3, Sp. 27ff.

³⁵⁸ Mt. 7, 24.

³⁵⁹ 1 Kor. 2, 6.

malt (W 2). Die vier Gewölbezwickel füllen posaunenblasende Engel, die das Jüngste Gericht verkünden (W 3 bis W 6, **Abb. 87**).

Die Wandteile zwischen den drei Fenstern der Apsis sind von bandförmig gegliederten Ornamentfeldern mit verschiedenen Mustern überzogen (ähnlich der ersten, heute verlorenen Ausmalung in Weiden I von 1901).

Die Segmentkuppel des Apsisgewölbes zeigt das Symbol der Hand Gottes inmitten von Rankenwerk (W 1).

4.3.4. Spätere Veränderungen

Über fünfzig Jahre lang blieb die Kirche in ihrer Ausstattung unangetastet. 1956 wurde dann der Maler Michael P. Weingartner beauftragt, die Kirche neu zu gestalten. Die Gemälde Hofstötters wurden aber dabei nicht entfernt, sondern nur durch dicke Farbschichten zugestrichen.

Vorhalle und Kirchenschiff wurden nach den Vorschlägen Weingartners einfarbig übertüncht. Die Außentympana der Vorhalle bekamen Mosaikdarstellungen, in das Innentympanon des Haupteingangs kam ein Gemälde, in dem Christus den Sturm auf dem See beschwichtigt.³⁶⁰

Am Triumphbogen brachte Weingartner Darstellungen mit Maria, Märtyrern und Szenen nach Zitaten aus der Offenbarung des Johannes an. Im ansonsten einfarbig gestrichenen Chor gestaltete man nur die Gewölbe und die Stelle des zugesetzten Mittelfensters der Apsis. Die beiden Gewölbe trugen Darstellungen des "Pfungstereignisses" und des "Letzten Abendmahls". Die Chorapsis stellte die "Trinität" dar, Gottvater und die Taube des Hl. Geistes als Gemälde an der Apsisdecke, Christus als Triumphator als großflächiges Mosaik an der Stelle des Mittelfensters.

Bei einem Restaurierungsversuch 1985/86 wurde im Chor ein Teil der ursprünglichen Bilder Hofstötters wieder freigelegt und in den Farben (nicht ganz richtig) aufgefrischt (**Abb. 88**).

Bei der daraufhin beschlossenen Restaurierung der Jahre 1987/88 konnten im Chor die Malereien und Reliefs Hofstötters vollständig freigelegt werden. Sie mußten in Teilen allerdings retuschiert werden.

Das 1956 verschlossene Mittelfenster mit dem Christusmosaik Weingärtners wurde belassen, aber neutral überstrichen. Die Darstellungen am Triumphbogen mußten an Hand von Fotos und Spuren, die durch die späteren Bilder Weingartners durchschlugen, rekonstruiert werden, um die Malereien Weingartners wenigstens am Triumphbogen zu erhalten (**Abb. 94**).³⁶¹

³⁶⁰ Mt. 8, 23-27; Mk. 4, 35-41; Lk. 8, 22-25.

³⁶¹ In der räumlich gesteigerten Wiedergabe der Engel wurde allerdings bei der Rekonstruktion von der ursprünglichen Gestaltung Hofstötters abgewichen. Besonders im Vergleich mit der zeitlich früheren, deutlich flächigeren Gestaltung der Figuren in Ludwigsthal und den nach ähnlichen Prinzipien geformten, späteren Malereien in Au/Hallertau oder Weiden, bei denen allerdings die Linie nicht mehr so betont ist, wird dies deutlich. Auch Fotos der freigelegten, nur teilrestaurierten Posaunenengel an der Decke des Chores mit ihrer nur durch leichte Schattierung angedeuteten Körperlichkeit legen diese Vermutung nahe. Auch ist die deckende Farbigkeit zu dominierend geraten.

Diese und andere Fehler hätten sich vermeiden lassen, wenn die Darstellungen Hofstötters in Weichering in der Zusammenschau und im Vergleich mit den früheren Werken in Ludwigsthal und den unmittelbar anschließenden späteren Arbeiten im nahegelegenen Au/Hallertau oder in Weiden/Opf. rekonstruiert bzw. restauriert worden wären. Besonders die farbige Gestaltung der Reliefs hätte davon profitiert.

Auch die Schablonenmalerei des Kirchenschiffs (W 27) ist zum Großteil nach Freilegungsmustern rekonstruiert. Das die Wände des Kirchenschiffs abschließende Ornamentband mit den Symboldarstellungen (W 28) wurde ebenso freigelegt wie die ursprüngliche Bemalung der Emporenbrüstung (W 29, W 30, W 31), die wegen späterer Veränderungen in Teilen (unteres Brettviertel der figürlichen Darstellung) ergänzt werden mußte.

4.4. Pfarrkirche von Au/Hallertau

4.4.1. Kurze Baubeschreibung

Vom gotischen Vorgängerbau der Pfarrkirche von Au/Hallertau (frühes 15. Jahrhundert) hat sich nur das Erdgeschoß des Kirchturmes erhalten. Das heutige Kirchengebäude entstand 1688/89. 1707 wurde das einsturzgefährdete massive Gewölbe durch ein Schalgewölbe mit Stuckarbeiten ersetzt.

1765 kam ein eigener Raum für die Sakristei an der Ostseite des Turmes hinzu. 1830 wurde eine zweite Westempore eingebaut.

Unter Leitung des Architekten Johann Baptist Schott aus München erfolgte von 1903 bis 1906 eine durchgreifende Restaurierung und Erweiterung der Kirche.

Neben einer Erneuerung fast der gesamten Inneneinrichtung führte man auch größere Umbauten am Baukörper der Kirche aus. Der Turm wurde um sieben Meter erhöht. Vor die beiden Eingänge kam je eine kleine Vorhalle, zwei fast wie Querschiffe wirkende Seitenkapellen schlossen sich ans Schiff an. Im Innern der Kirche wurde an der Nordseite des Chores für die Gutsherrschaft und für die Schulschwestern ein Oratorium eingebaut. Neben einer Erweiterung des Chorbogens (um ca. zwei Meter) erfolgte eine Verlängerung des Chores um vier Meter nach Osten (**Abb. 99**).

Die Einreichung von Plänen für den Turmumbau durch den Architekten Johann Baptist Schott aus München geschah Ende 1902. Die Pläne wurden nach der Genehmigung 1903 ausgeführt.

Im alten Kirchenraum blieb der ursprüngliche barocke Stuck von Andreas Saxinger 1707 (aus Abensberg), wenn auch in geringerer Farbigkeit und in Teilen ergänzt, erhalten. Ovalmedaillons mit kräftig stuckierten, mehrfach profilierten Rahmen umgeben Akanthusranken, die mit Füllhörnern kombiniert sind. Die Medaillonrahmen werden an der Ober- und Unterseite von Engelsköpfchen oder Muschelformen begleitet. Den neuerrichteten Chorraum stuckierte Wilhelm Ludwig in Anlehnung an die Formen des Stucks von Saxinger Wände und Decke neu, wobei in Einzelformen (Verputz, Gesimse, Stukkaturen) Elemente des Jugendstils mit einfließen (**Abb. 100**).

Der in drei Joche unterteilte, eingezogene Chor mit dreiseitigem Schluß ist durch hintereinander gestellte, verdoppelte Pilaster mit korinthisierenden Kapitellen gegliedert. Den Chorraum überwölbt eine Tonne mit Stichkappen über den Fenstern.

4.4.2. Decken- und Wandgemälde im Presbyterium

4.4.2.1. Planung und Ausführung

Die am 1. April 1904 eingereichten Vorschläge zur Ausgestaltung der neuen Chorerweiterung beinhalteten neben den Skizzen der Kirchenmaler Boeckl und Hofmann (für die dekorative Ausgestaltung) mehrere Kartons von Hofstötter für die Bilder in den Feldern der Decke und an den Wänden.³⁶²

In einem Schreiben der kgl. Regierung von Niederbayern (Kammer des Innern) an das Regensburger Ordinariat wurde der Vorschlag Boeckls favorisiert, bei dem die Pilasterflächen nicht marmoriert werden sollten (Projekt a), während die Kirchenverwaltung die Marmorierung bevorzugte (Projekt b). Im gleichen Schreiben befinden sich die Genehmigungen des Ordinariats vom 25. April 1904 für das Projekt a) (ohne Marmorierung der Pilasterflächen) des Kirchenmalers Johann Boeckl und für die Ausmalung durch Hofstötter, wobei die *"sehr rohe"* Ausführung der Skizzen bemängelt wurde. Hofstötter erhielt dann den Auftrag, *"wenn diese Ausführung im sorgfältigeren u. würdigeren Sinn würde, als es die vorgelegte Skizze teilweise (vgl. z.B. die Darstellung der Heil. Maria Magdalena!) erkennen läßt."*³⁶³

Aus dem Brief geht auch hervor, daß ursprünglich statt dem ausgeführten Thema "Letztes Abendmahl" die "Austreibung der Händler aus dem Tempel" vorgesehen war.

Im Genehmigungsschreiben der Regierung (Reg.-EntschlieÙung Nr. 12686) vom 4. Mai 1904 werden die Bedingungen des Ordinariats beinahe wörtlich wiederholt und mit dem Zusatz versehen, daß die *"Weglassung oder Vereinfachung mancher Nebenbilder ..., sparsamere Anwendung der roten Farbe etc. ... den etwas überladenen Charakter der Deckenausschmückung etwas mildern"* würde.³⁶⁴

Nachdem am 19. April die Regierung von Niederbayern (Kammer des Innern) bzw. am 25. April das Bischöfliche Ordinariat Regensburg die Vorschläge Hofstötters zur Deckenausmalung (mit den Themen *"Fußwaschung beim letzten Abendmahl, u. Austreibung der Händler aus dem Tempel ... und 16 kleinere Darstellungen in den Gewölbezwickeln u. als Umrahmung der größeren Bilder ... Propheten, u. verschiedene Szenen aus dem Leben des göttl. Heilands"*) trotz einiger Bedenken gegen die Ausführung der Skizzen vorläufig genehmigt hatten,³⁶⁵ kam die endgültige Zustimmung wegen der nicht vollständig gesicherten Finanzierung erst im Mai bzw. August 1904 zustande. Empfohlen wurde dabei eine *"Weglassung oder Vereinfachung mancher Nebenbilder ..., sparsamere Anwendung der roten Farbe etc. ... [um] den etwas überladenen Charakter der Deckenausschmückung etwas [zu] mildern."*³⁶⁶

Im Frühsommer 1904 bat Hofstötter um die genauen Maße der Deckenfelder, da er die Absicht hatte, die endgültigen Kartons dafür zu zeichnen. Gleichzeitig teilte er mit, daß seine Entwürfe die

362 Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II Fasz. 31 Nr. 760, Akt Nr. 67.

363 Ordinariatsakten Au/Hallertau im Diözesanarchiv Regensburg, Num.Exh. 3532.

364 Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II Fasz. 31 Nr. 760, , Nr. 71.

365 *"Die Skizzen teilweise sehr roh! .. Ausführung im sorgfältigeren u. würdigeren Sinn ..., als es die vorgelegte Skizze teilweise .. erkennen läßt"*.

Siehe Ordinariatsakten Au/Hallertau im Bischöfliches Zentralarchiv (BZA) Regensburg, Num.Exh. 3532.

366 Siehe Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II Fasz. 31 Nr. 760, Akt Nr. 71 und Nr. 23440.

volle Zustimmung des Generalkonservatoriums in München gefunden hätten. In Bezug auf die Maltechnik empfahl er die Kaseinmalerei "*als wirklich haltbarste und im Ton schönste*".³⁶⁷
Die Kosten für die Anfertigung der Deckenmalereien bezifferte Hofstötter auf 2000 Mark.³⁶⁸

Hofstötter begann im Juli 1904 mit den Arbeiten in der Kirche und war wegen dringender Aufträge in Passau bereits kurze Zeit später mit den Decken- und Wandbildern fertig, mußte dann aber im Frühjahr 1905 noch einige Ausbesserungen vornehmen.³⁶⁹

Einen förmlichen, schriftlichen Kostenvoranschlag lieferte er nach. Dabei ging er auch auf die anzufertigenden acht Kirchenväter und Bistumsheiligen ein, über die er schrieb, daß sie "*zu einer Zeit gelebt wo in liturgischen Costümen große Verschiedenheiten herrschten [;] auch haben einige zuletzt als Einsiedler etz. gelebt u. werden auch so dargestellt.*" Zum wiederholten Male äußerte er die Bitte um Beschleunigung der nötigen Vorarbeiten an der Decke.³⁷⁰

Da die Finanzierung der Arbeiten nicht gesichert war - vor allem der Anteil der Kirchengemeinde Au war noch nicht endgültig fixiert -, setzte die Regierung die noch ausstehenden Arbeiten der inneren Gestaltung im Mai 1904 aus.³⁷¹ Erst Ende August gab die Regierung von Niederbayern nach erfolgter Sicherung der Finanzierung die Genehmigung zum Beginn der Arbeiten an der Innenausstattung.³⁷²

4.4.2.2. Programm und Beschreibung der Decken- und Wandbilder

Ein schriftlich festgelegtes Programm-Motto oder ein Vertrag konnten nicht gefunden werden. Die dargestellten Bildthemen (**Abb. 101**) nehmen Bezug auf das Geschehen in Chor bzw. Altarbereich der Kirche (z.B. "Abendmahl"), auf bedeutende Ereignisse aus dem Leben Christi (z.B. "Geburt", "Ölberg" u.a.) sowie auf wichtige Persönlichkeiten der frühen christlichen Kirche (Kirchenväter) und auf Bistumsheilige (Bonifatius, Emmeram, Rupert, Erhard).

Hofstötter malte zwei größere Hauptbilder in der Mitte der Decke, nämlich die "Fußwaschung beim letzten Abendmahl" (A 21) und das "Letzte Abendmahl" (A 20, **Abb. 102**), das die im ersten Entwurf vorgesehene "Austreibung der Händler aus dem Tempel" (Skizze bzw. Entwurf nicht erhalten) ersetzte. Sie befinden sich innerhalb hochovaler Stuckumrahmungen. In die Bildfläche schneidet oben und unten kreissegmentförmig je ein geflügelter Engelskopf in teilweise vergoldetem Stuck ein. Die Umrahmungen der übrigen Bildfelder sind ähnlich gestaltet.

Die eindrucksvolle Abendmahlsszene (A 20) zeigt einen durch Treppen erhöhten Raum mit angelegter Bogenarchitektur und einem baldachinartig gestalteten Deckenabschluß. Christus steht, mit einem tiefroten Mantel über hellem Untergewand bekleidet und einer nimbusähnlichen Aura um den gesenkten Kopf, vor einigen zu ihm aufblickenden knieenden Aposteln. Er reicht ihnen

³⁶⁷ Pfarramt Au i.d. Hallertau, Briefe.

³⁶⁸ Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II Fasz. 31 Nr. 760, , Nr. 74.

³⁶⁹ Siehe Postkarten vom 23. Juni 1904 (und später), Briefe vom Herbst 1904 bzw. Winter/Frühjahr 1905 im Pfarramt Au/Hallertau.

³⁷⁰ Siehe Pfarramt Au i.d. Hallertau, Briefe.

³⁷¹ Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II Fasz. 31 Nr. 760, , Nr. 86ff.

³⁷² Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II Fasz. 31 Nr. 760, , Nr. 23440.

gerade den Kelch. Hinter der Mittelgruppe mit Christus und den Aposteln vor einem Tisch bildet eine bis auf dunkle Schattenpartien undefinierte blaue Fläche zwischen der Bogenarchitektur den Hintergrund. Die dreiecksartig gestaltete Figurenkomposition wird durch dunkel gekleidete, halb von hinten gezeigte Apostel auf der Treppe zum linken und rechten Bildrand hin abgeschlossen. Eine gewisse Bildtiefe ergibt sich durch die auf der Treppe angeordneten, gestaffelten Krüge und Kranzgebilde.

Ähnlich aufwendig und z.T. figurenreicher als bei seinen bisherigen, früheren Bildkompositionen in Ludwigsthal und Weichering sind das zweite große Mittelfeld mit der "Fußwaschung" (A 21) und die vier wappenschildähnlich von Stuckrahmen umgebenen Darstellungen aus dem Leben Christi zwischen den Stichkappen ("Geburt Jesu"³⁷³, A 14, **Abb. 105**; "Anbetung der Könige", A 6; "Jesus und die Schriftgelehrten im Tempel", A 4, **Abb. 106**; "Christus am Ölberg", A 16) gestaltet.

In langgezogenen Wappenschilden in den Ecken des Presbyteriums sind die vier großen Propheten Jesaja (Isaias), Jeremias, Ezechiel und Daniel (annähernd als Ganzfiguren; A 2, A 8, **Abb. 103**, A 12, **Abb. 104**, A 18) dargestellt.

Da Hofstötter die Propheten völlig ohne Attribute gemalt hat, sind sie auf Grund der Darstellung allein nicht unterscheidbar. Darauf kam es Hofstötter auch nicht an, er wollte das Sinnbild eines Propheten und damit das Symbol für den festen Grund des Glaubens und die lange Tradition der Kirche zeigen. Dies ist ihm in den ausdrucksstarken, visionär wirkenden Gestalten gut gelungen.

Das Gleiche gilt auch für die in acht hochovalen Medaillonbildern in den Zwickeln der Stichkappen gezeigten vier Kirchenvätern Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Johannes Chrysostomus (A 3, A 9, A 11, A 17) und den Regensburger Bistumsheiligen Bonifatius, Emmeram, Erhard und Rupert (A 5, A 7, A 13, A 15).³⁷⁴

Über den Altar malte Hofstötter in ein vom Altaraufbau beinahe halb verdecktes Deckenfeld einen Engel (A 10).

Dies ist das einzige Deckenbild in Au, bei der er die auf die plane Fläche bezogene Darstellungsweise verließ und eine Tiefenperspektive durch starke Untersicht des Engels in Rücksichtnahme auf den stark erhöhten Anbringungsort andeutete. Der Engel hat die Aufgabe auf das Geschehen im aufwendiger gestalteten Altarhauptbild mit dem Patron der Kirche überzuleiten.

An die Wand über das Oratorium setzte Hofstötter die Darstellung des "Hl. Petrus" mit seinen Schlüsseln als Attributen (A 1) und über dem Eingang zum Turm den "Hl. Paulus" mit dem Schwert als Kennzeichen (A 19) in je ein rundes Medaillon mit Stuckumrahmung.

Nach dem Einsetzen der farbigen Glasfenster im Herbst/Winter 1904 stellte sich heraus, daß wegen des nun fehlenden Lichts und der Tendenz zum Nachdunkeln und Verlaufen der Farben auf Grund des Tränkens mit Wachs die Deckenbilder zu dunkel und undeutlich wirkten. Hofstötter erklärte sich darum bereit, die entsprechenden Bilder zu verbessern und aufzuhellen.

³⁷³ In die Krippe auf diesem Bild setzte Hofstötter seine Signatur "Franz Hofstötter München 1904".

³⁷⁴ Die lange Tradition der Kirche deutete Hofstötter durch die verschieden gestalteten liturgischen Gewandungen an. Eine weitere Spezifizierung der Heiligen und Propheten wollte er nicht (vgl. dazu undatierten Brief von 1904 im Pfarrarchiv Au: "*Die 8 Brustbilder verschieden zu gestalten hat keine Schwierigkeiten, sie haben zu einer Zeit gelebt wo in liturgischen Costümen große Verschiedenheiten herrschten ...*").

Dies geschah gleichzeitig mit der Anlieferung der beiden Hauptaltarbilder im späteren Frühjahr 1905 (in der Zeit um Ostern).³⁷⁵

4.4.3. Die Hauptaltarbilder

4.4.3.1. Planung und Ausführung

Zeitgleich mit den Vorschlägen für die Ausgestaltung der Chorverweiterung reichte Pfarrer Wimmer beim bischöflichen Ordinariat Regensburg die erste Skizze für das Hauptbild des Hochaltars (**Abb. 107**), das den hl. Vitus³⁷⁶ sowie seine Eltern Crescentia und Modestus als Fürbitter der Gemeinde darstellen sollte, ein. Darüber schwebte die Darstellung der Dreieinigkeit, deren drei Personen insgesamt der gewöhnlich nur Gott-Vater vorbehaltene dreieckige Nimbus zugeordnet war. Im Begleitbrief wies Pfarrer Wimmer bereits darauf hin, daß *"der unten linksseitig sichtbare weibliche Kopf ... als ungeeignet auf dem Hauptbilde wegbleiben"* werde.³⁷⁷

Trotz dieser Einschränkungen wurde die Skizze nicht genehmigt. Das bischöfliche Ordinariat bemängelte mit Datum vom 12. April 1904 die fehlende *"künstlerische Auffassung"* ebenso wie das mangelhafte *"technische Können"* und verwies dabei *"auf die zusammengekauerte Gestalt des göttlichen Heilands u. die gänzlich unzulänglich ausgedrückte Überreichung des Siegerkranzes; auf die verzeichneten Arme und Hände an den Gestalten Gottes des Vaters, des Heil. Vitus, u. der Heil. Crescentia; auf die durch die breit ausgeführte rote Toga allzu schwerfällig geratene Gestalt des Titularheiligen, u.s.w."*.

Daneben wurden formale Dinge kritisiert, wie die unmittelbare Verbindung einer Engelsgestalt mit der Darstellung der drei göttlichen Personen und die Verwendung des dreieckigen Nimbus, der traditionell nur bei der Darstellung Gott-Vaters verwendet wird, für die Personen der Dreieinigkeit gemeinsam. Das Ordinariat kam zu folgendem Schluß: *"Auf Grund der vorliegenden Skizze läßt sich deshalb die Herstellung eines würdigen und erbaulichen Altargemäldes nicht erwarten u. müßten an derselben die gerügten Mängel zuerst noch durchgängig verbessert werden."*³⁷⁸

Zu der Ablehnung des Vorschlags für das Hochaltarbild hatte mit Sicherheit die Hofstötter eigene Nachlässigkeit bei der Anfertigung von Skizzen beigetragen, die er fast immer nur sehr summarisch und ungenau ausführte.

Nachdem Hofstötter von Schott die Ablehnung der Hochaltar-Skizze erfahren hatte, versicherte er Pfarrer Wimmer in einem Brief seine Bereitwilligkeit, die Mängel zu beseitigen, allerdings nicht

³⁷⁵ Briefe Hofstötters vom Winter 1904/05 und Frühjahr 1905 im Pfarramt Au/Hallertau.

³⁷⁶ St. Vitus (oder Veit, Quido), geb. in Sizilien; 303 mit 12 Jahren (daher als Kind dargestellt) als Märtyrer mit seiner Amme Crescentia oder seinem Lehrer Modestus hingerichtet. Als Attribute wurden ihm eine Schale mit brennendem Öl (Tod in Kessel mit heißem Öl) oder ein auf einem Buch sitzender Hahn (oder Rabe) zugewiesen. Die Tiere als Attribute (manchmal auch Wolf oder Löwe) stammen aus einer Übertragung der heidnischen Gottheit Swantowit in Böhmen auf St. Vitus (Veitsdom in Prag). Vitus gilt als Patron gegen bestimmte Arten von Krankheiten, die im Volksgebrauch seinen Namen erhielten (Veitstanz); vgl. LCI Bd. 8; vgl. Stadler/Heim, Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.

³⁷⁷ Siehe Ordinariatsakten Au/Hallertau im Diözesanarchiv Regensburg, Num.Exh. 2998. die betreffende Skizze hat sich leider nicht erhalten.

³⁷⁸ Siehe Ordinariatsakten Au/Hallertau im Diözesanarchiv Regensburg, Num.Exh. 2998.

ohne am Ordinariat Kritik zu üben. Er glaubte nämlich, daß das Regensburger Ordinariat "*etwas weit gegangen*" sei, da das Münchner Generalkonservatorium, deren Kommission er Skizzen der ausgeführten Projekte in Ludwigsthal und Weichering zur Begutachtung vorgelegt hatte, "*ihren vollen Beifall für die Ausführung der Skizze geäußert*" hatte. Auch der Bischof von Passau und Prinz Ludwig hätten die jeweiligen Projekte gelobt. Er fügte noch hinzu: "*Sie dürfen über mich Herr Pfarrer ganz beruhigt sein, mit mir sind sie nicht angeführt.*" Außerdem plante er, das (ausgeführte) Bild innerhalb der von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst im Rahmen des Katholikentages in Regensburg vorgesehenen Kunstaussstellung im Domkreuzgang zu präsentieren. Da aber das Bild zu diesem Zeitpunkt (August/September 1904) noch nicht sehr weit gediehen war, nahm Hofstötter an der Ausstellung in Regensburg nicht teil.³⁷⁹

Noch im April 1904 bekam Pfarrer Wimmer von Hofstötter einen zweiten, neuen Vorschlag, da dies für Hofstötter, wie er schrieb, einfacher gewesen sei, als die erste Skizze zu überarbeiten. Außerdem hatte ihm anscheinend niemand die Kritikpunkte des Ordinariats genau angegeben. Seine Intentionen werden aus einigen Sätzen des Briefes über seine neue Skizze für das Hochaltarbild ersichtlich: "*Kirchlich ist es jedenfalls in jeder Beziehung und selbst der Gedanke, des Hinweises der Hlgen daß 'Christus ja selbst das beste Beispiel gegeben hat' wird wohl kaum irgendwelchen Anstand finden können, denn ich glaube es wird als Hochaltarbild, als auch am meisten in die Augen springender Punkt, einen erzieherischen Wert haben.*"

Im Hinblick auf die häufig gerügte Nachlässigkeit seiner Skizzen fügte er noch hinzu: "*Für eine tadellose, absolut korrekte Zeichnung leiste ich jede Garantie, eine Verzeichnung ist bei der Ausführung nicht möglich, bei der Skizze kann ja etwas vielleicht etwas flüchtig sein d.h. weniger klar, dafür ist es auch nur eine Skizze, ein Vorschlag, so ähnlich könnte die gesammte Wirkung sein.*"³⁸⁰

Pfarrer Wimmer brachte dann am 30. April 1904 die neue Skizze, die sich nicht erhalten hat, beim Ordinariat zur Vorlage. Dieses bemerkte bei der Weiterleitung an die Regierung von Niederbayern, daß, um eine Verwechslung mit der Heiligen Familie auszuschließen, der hl. Vitus eine Märtyrerpalmel tragen und die zu massig geratene Gestalt des hl. Modestus noch schlanker gebildet werden müsse.³⁸¹

In einem nicht erhaltenen Brief scheint das Thema des Hl. Vitus als Fürbitters überhaupt kritisiert worden zu sein, denn im Schreiben zur dritten Skizze (abgeänderte 2. Skizze, A 22a, **Abb. 108**) zum neuen Hochaltarbild ging Hofstötter darauf ein, daß im alten Bild der Tod des hl. Vitus dargestellt war, der aber nun innerhalb der Fensterbilder behandelt werden sollte und so für den Altar ein neues Thema erforderlich machen würde.³⁸²

Dazu kam noch, daß "*das alte Altarbild ... nicht mehr verwendet werden [kann], einmal weil es schon ziemlich defekt ist, und dann weil es in ganz unwürdiger Weise ausgeführt ist*".³⁸³

379 Siehe Pfarramt Au i.d. Hallertau, Briefe.

Im "Fest-Blatt der 51. General-Versammlung der Katholiken Deutschlands zu Regensburg", das im J. Habel-Verlag 1904 in Regensburg erschien, wird in der Nr. 10 vom 24. August 1904 ein Katalog der Ausstellung erwähnt, in dem aber Hofstötter nicht aufgeführt wird. Auch im Bericht über die Ausstellung in der "Christlichen Kunst" (1. Jg. 1904/05) wird weder ein Bild von Hofstötter noch er selbst erwähnt. So kann davon ausgegangen werden, daß sich Hofstötter an der Regensburger Ausstellung nicht beteiligt hat.

380 Siehe Pfarramt Au i.d. Hallertau, Briefe.

381 Siehe Ordinariatsakten Au/Hallertau im Diözesanarchiv Regensburg, Num.Exh. 3866.

382 Siehe Pfarramt Au i.d. Hallertau, Briefe.

383 Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II Fasz. 31 Nr. 760, Nr. 83. Pfarrer Wimmer führt bei der Vorlage der endgültigen Skizze am 14. Mai 1904 ein Gutachten von Konservator Doettl an, das aber in den Akten nicht erhalten ist.

Im Mai 1904 genehmigte daraufhin die Regierung von Niederbayern zusammen mit der übrigen Innenausgestaltung der Kirche die Altargemälde unter der Voraussetzung der gesicherten Finanzierung und gab schließlich die Ausführung der Arbeiten im August 1904 frei.³⁸⁴

Nach Abschluß der Arbeiten an den Wand- und Deckengemälden im Herbst 1904 erledigte Hofstötter den Auftrag der Dekoration des Redoutensaales in Passau. Darum ließ er die Fertigstellung der beiden Altarbilder, St. Vitus als Haupt- und St. Michael als Auszugsbild, liegen. Er hatte vor, die Bilder vor der Ablieferung in Au noch in München, wahrscheinlich in den Ausstellungsräumen der "Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst" in der Karlstraße 6 in München auszustellen.

Wegen der Verzögerung ließ deshalb Pfarrer Wimmer Hofstötter mehrmals durch J.B. Schott mahnen, worauf sich Hofstötter für die Verzögerung entschuldigte und versicherte, die Arbeit vorantreiben zu wollen.³⁸⁵

Mit Brief vom 5. Januar 1905 reichte Pfarrer Wimmer Skizzen für die Seitenaltarbilder, angefertigt von Josef Wittmann aus München, mit einer Bemerkung ein, in der seine Unzufriedenheit mit der Arbeitsweise und dem Stil Hofstötters deutlich wird. Er habe einen anderen Künstler gewählt, da sich bei Hochaltarbildern und Ausmalung der Chorerverweiterung gezeigt habe, daß Hofstötter "*zu sehr von der kirchlichen Tradition abweicht*".³⁸⁶

Im Frühjahr 1905, kurz vor Ostern, meldete Hofstötter Pfarrer Wimmer in Au die vollständige Fertigstellung des Auszugsbildes St. Michael. Zur Beendigung des Hauptbildes erbat er sich "*im Interesse des Bildes selbst ... noch acht Tage Zeit*", denn er "*glaube bestimmt daß die Bilder nicht bloß sehr schön werden sondern auch von vorzüglicher Wirkung sein werden*".³⁸⁷

Hofstötter bot an, nach Ostern 1905 die Bilder nach Au zu bringen und bei dieser Gelegenheit auch gleich die beanstandeten Wand- und Deckengemälde auszubessern, was dann auch geschah.³⁸⁸

4.4.3.2. Kurze Beschreibung der Hauptaltarbilder

Die beiden Hauptaltarbilder sind im Gegensatz zu den Decken- und Wandbildern in ölhaltiger Technik auf Leinwand ausgeführt.

Das ausgeführte Hochaltarbild mit dem Schutzpatron der Kirche, St. Vitus (A 22, **Abb. 109**), stimmt in den Grundzügen mit der Skizze (A 22a, **Abb. 108**) überein, nur mehr oder weniger große Details bei Haltung, Gestik, Ausdruck oder Kleidung der Figuren sind verändert worden.

In der Skizze (**Abb. 108**) schweben der hl. Vitus mit dem Palmzweig als Kennzeichen des Märtyrers in der linken Hand zwischen seinen Pflegeeltern Crescentia (links von ihm) und Modestus (rechts) über der Ortschaft Au am unteren Bildrand. Während Crescentia das Attribut des Vitus,

³⁸⁴ Siehe Akten im Staatsarchiv Landshut, Rep. 164 Verz. II Fasz. 31, Nr. 760, Nr. 86ff und Rep. 164 Verz. II Fasz. 31 Nr. 760, Nr. 23440.

³⁸⁵ Siehe Pfarramt Au i.d. Hallertau, Briefe.

³⁸⁶ Siehe Ordinariatsakten Au/Hallertau im Diözesanarchiv Regensburg.

³⁸⁷ Siehe Pfarramt Au i.d. Hallertau, Briefe.

³⁸⁸ Siehe Pfarramt Au i.d. Hallertau, Briefe.

eine brennende Öllampe, hält, weist Modestus mit seiner linken Hand auf Vitus, mit der rechten, erhobenen auf den über ihnen schwebenden Christus, der seine Wunden zeigt. Die Gruppe der Dreieinigkeit aus der ersten Skizze war durch die Halbfigur Christi ersetzt worden. Um den oberen halbkreisförmigen Bildabschluß sind Engel gruppiert. Unter der Skizze stehen, neben der Datierung auf das Jahr 1904, die Bezeichnung und die Signatur Hofstötters sowie das Motto "*Christus selbst ist unser bestes Beispiel*".

Im Hauptbild (**Abb. 109**) trägt die seine Wundmale vorzeigende Halbfigur Christi im Gegensatz zur Darstellung der Skizze eine Dornenkrone. Die ganze Szene ist umgeben von anbetenden Engeln, deren Gruppe nun im Altarbild weiter nach unten ausgreift als auf der Skizze. Vitus bekam im Altarbild ein römisches Senatorenkleid mit Goldrand und einen an der rechten Schulter mit einer Spange geschlossenen roten Mantel. Haltung, Gesichtsausdruck und Gestik der Heiligen wurden gegenüber der Skizze so weit verändert, daß sie nun auf dem ausgeführten Bild eindringlicher, dabei aber fast zu pathetisch wirken.

Im Auszugsbild des Hochaltars (**Abb. 107**) erscheint der Erzengel St. Michael, mit dem Flammenschwert in der einen Hand, im Kostüm eines römischen Offiziers (A 23) dargestellt. In der anderen Hand hält er die Waage, auf deren Waagschalen am Jüngsten Tag die als nackter, kleiner Mensch wiedergegebene Seele gewogen wird. Hinter ihm, gerade noch am unteren Bildrand zu erkennen, sind weitere Engel, als einfache Legionärssoldaten mit behelmteten Köpfen dargestellt, sichtbar.

Die Wiedergabe Michaels in leichter Untersicht nimmt Rücksicht auf den hohen Aufstellungsort und leitet gleichzeitig über den stark in Untersicht gezeigten Engel (A 10) an der Decke (direkt über dem obersten Altaraufbau) auf die weiteren Darstellungen an Decke und Wände des Chores über.

4.5. Pfarrkirche St. Josef in Weiden

4.5.1. Kurze Baubeschreibung

Die Kirche St. Josef, deren Chor aus städtebaulichen Gründen im Norden liegt, entstand nach den Bauplänen Johann Baptist Schotts (Baubeginn Mai 1899, **Abb. 43**). Leitender Baumeister war Jakob Cormeau aus Landshut, als örtlicher Bauführer war der Baumeister Lorenz Kubizek, der diese Funktion auch beim Bau der Weidener Herz-Jesu-Kirche innehatte, tätig. Die Zimmererarbeiten führte die Firma Roscher aus Weiden durch.

Bereits ein gutes Jahr später war die Kirche mit Ausnahme der Inneneinrichtung soweit fertiggestellt, daß am 11. November 1900 die Benediktion des Kirchenbaus stattfinden konnte. Schon ab September verkleidete man die unteren Wandteile des Presbyteriums und andere Teile der Kirche mit geschliffenen Marmormosaikplatten. Außerdem wurden die Marmorstufen zu Hochaltar und Presbyterium verlegt.³⁸⁹

Der Regensburger Bischof Ignatius von Senestréy konsekrierte am 29. September 1901 die Kirche, nachdem der Hochaltar Entwurf: Johann Baptist Schott; Ausführung: Fa. Harrach, München),³⁹⁰ die Seitenaltäre (Entwürfe: J. B. Schott; Ausführung: Bildhauer Huber, München) und die Kanzel (Entwurf: J. B. Schott) errichtet worden waren.

Der Bildhauer Ferdinand Göschl aus Nürnberg gestaltete die Figur Christi im Tympanon des südlichen Hauptportals, die Marienfigur über dem Westportal und die Figur des St. Josef über dem Ostportal.

Die Kreuzwegstationen sowie einige der Glasfenster fertigte man z.T. nach Entwürfen von Moritz von Schwind an. Die Fenster-Rosette mit der Darstellung der "Sieben Gaben des Hl. Geistes" stammt von Fa. Zettler in München. Vier Beichtstühle und das (heute teilweise entfernte) Speisegitter lieferte Hochwart aus Waidhaus. Die 76 Kirchenstühle (mit 1300 Sitzplätzen; bei der letzten Renovierung teilweise erneuert) sind von Fa. Bauernfeind, Nürnberg.

Die dreischiffige Basilika mit zwei Fronttürmen (Länge 64 m, Querschifflänge 35 m, Breite 25 m, Mittelschiffshöhe 18 m, Höhe der zwei Türme bis zur Kreuzspitze 64 m) besitzt ein Langhaus mit fünf Jochen und ein auskragendes Querhaus mit halbkreisförmigem Abschluß an West- und Ostseite. An den ebenfalls halbkreisförmig endenden zweijochigen Chor schließen an den Längsseiten Sakristei- und Kapellenräume an, die von außen gesehen, einen Chorschluß mit drei Apsiden bilden, der aber im Innenraum nicht in Erscheinung tritt.

³⁸⁹ Pläne des Presbyteriums u.a. Teile der Kirche mit Einzeichnungen der Marmorverkleidung der unteren Wände (von Schott) sowie dazu Kostenvoranschläge und Rechnungen der Firma Aktien-Gesellschaft für Marmorindustrie Kiefer, Kiefersfelden von September und Oktober 1900 im Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

Schott hatte mit der Firma Kiefer AG eine Art Exklusivvertrag geschlossen, der beinhaltete, daß in allen Kirchen, die Schott baute, Wandverkleidung und Fußbodenplatten, wenn nötig, nach gemeinsamen Entwürfen Schotts und der Firma Kiefer von dieser geliefert werden sollten.

³⁹⁰ Siehe Artikel mit Abb. von Hans Karlinger über Rudolf Harrach, in: Christl. Kunst 9. Jg. 1912/13, S. 273ff.

Kreuzrippengewölbe überdecken Langhaus und Presbyterium. Im Langhaus trennen runde Arkadenbögen die niedrigeren Seitenschiffe vom Mittelschiff mit Obergadenfenstern. Außer wenigen Architekturgliedern (Halbsäulen, Würfelkapitelle, Gewölberippen u.a.) treten kaum die Wandgliedernde Elemente auf, so daß Hofstötter in der Ausführung seiner Ausstattung und der Verteilung der Bilder sehr frei entscheiden konnte.³⁹¹

4.5.2. Erste Ausgestaltung der Apsis (1901)

Ursprünglich war vorgesehen, die malerische Ausgestaltung der Kirche später, ohne zeitlichen Zwang, durchführen zu lassen. Kurz vor der Konsekration der Kirche aber "*drängte sich auf einmal die Überzeugung auf, es sei, wenn die Glas Gemälde der Mittelschiffsapside und insbesondere der Hochaltar zu Geltung kommen sollen, unbedingt notwendig, daß die Konche der Mittelschiffsapside malerisch behandelt werde. Auch das Urteil Schotts lautete so.*" Ohne Genehmigung der zuständigen Stellen wurde darum "*der von Schott empfohlene Kunstmaler Hofstötter*" damit beauftragt, die entsprechenden Arbeiten in kürzester Zeit vorzunehmen.³⁹²

Es entstand in der Wölbung eine monumentale Darstellung des Gnadenstuhls innerhalb eines Kreises, der eine Inschrift in lateinischer Sprache im doppelt umrandeten Außenkreis trug, die sich auf die Rettung der Menschheit durch den Opfertod Christi bezog. In den Zwickeln der Apsis wurde die Darstellung umgeben von anbetenden Engeln (We 1, **Abb. 44**).³⁹³

Zwischen die Apsisfenster der Firma Zettler stellte Hofstötter Ganzfiguren einiger Apostel. Wahrscheinlich waren dies in der Mitte Petrus (We 2) und Paulus (We 3); links von Petrus Andreas (We 4) und Johannes (We 5); rechts von Paulus Jakobus d. Ä. (We 6) und Thomas (We 7).

Unter den Bildern der Apostel befanden sich lateinische Inschriften, die sich wieder auf den Opfertod Christi bezogen und Zitate aus der Bibel darstellten.³⁹⁴

391 Zur Baugeschichte und genaueren Baubeschreibung siehe Hubel, Schnell & Steiner Führer Nr. 56 (neu) und die in Arbeit befindliche Dissertation über J. B. Schott von Johannes Fahmüller (Bonn).

392 Noch am 24. September 1901, also fünf Tage vor Konsekration der Kirche, war Hofstötter mit den Arbeiten am Chor beschäftigt; siehe Brief des Geistl. Rates Max Joseph Söllner vom 24. September 1901 an das zuständige Bezirksamt (daraus auch obige Zitate) im Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg.-Akten Nr. 5716a.

Da diese Ausmalung von 1901 heute nicht mehr erhalten ist, mußte die folgende Beschreibung an Hand eines historischen Fotos, das anlässlich der Konsekration angefertigt wurde, versucht werden und ist dementsprechend ungenau.

393 Darstellungen des Gnadenstuhls, also des thronenden Gottvaters, der vor sich Christus am Kreuz (oder den toten Christus im Schoß) hält und über denen die Taube als Sinnbild des Heiligen Geistes schwebt, sind seit dem 12. Jahrhundert bekannt (franz. Miniatur, um 1120, Bibl. municipale Cambrai 234, fol. 2).

Siehe dazu: Wolfgang Braunfels, Die heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954.

Das erst 1899 fertiggestellte monumentale Allerheiligenbild am Chorbogen der Pfarrkirche von Wangen im Allgäu des Künstlers Gebhard Fugel könnte mit der Mittelgruppe der Trinität, umgeben von Engelsgruppen, für die Gestaltung in Teilen Vorbild gewesen sein (Abb. in Christl. Kunst 6. Jg. 1909/10 S. 141).

In der Einteilung des Raumes und der Verteilung der Figuren wird die einflußreiche und damals vorbildhafte Apsisgestaltung Rudolf von Seitz' in der Kirche St. Anna im Lehel/München deutlich spürbar.

394 Anzunehmen ist, daß Hofstötter eine ähnliche Zusammenstellung der Apostel verwendete, wie er es dann bei der Umgestaltung ab 1905 tat. Auch das dargestellte Thema des Gnadenstuhls wurde nicht geändert. Wie das historische Foto nahelegt, sind die Stellungen der Apostel in der Neugestaltung gegenüber der Erstausmalung kaum verändert.

---> nächste Seite

Unter die Fenster kamen kleinere Rechteckbilder mit Szenen aus dem Alten Testament (AT), z.B.: "Die Rückkehr der Kundschafter aus dem Lande Kanaan" (We 8); "Die Eherne Schlange" (We 9); "Opferung Isaaks" (We 10); "Abraham und Melchisedech" (We 11) und wahrscheinlich fünf weitere (We 12, We 13, We 14, We 15, We 16), die aber heute nicht mehr zu identifizieren sind. Auch ein Programm dafür fehlt.³⁹⁵

Ausgehend von seinen Erfahrungen in Ludwigsthal setzte sich Hofstötter mit den um vieles größeren Dimensionen der Kirche in Weiden auseinander. Bedingt durch die zwangsläufig davon erzwungene Monumentalität der Bilder, gelang es ihm in den Hauptszenen (Gnadenstuhl, Apostelfiguren) nicht, eine akzeptable Lösung zu erreichen. Auch in der Gestaltung der Figuren zeigten sich einige Unsicherheiten. So wirkte besonders das breite Standmotiv von Gottvater in diesem Zusammenhang als fehl am Platz.³⁹⁶

Erst nach fast vollständiger Beendigung der Ausmalung im Chor (We 1 bis We 16) ersuchte die Kirchenverwaltung St. Josef in Weiden, nachdem die Regierung nachgefragt hatte, um Genehmigung der Arbeiten.³⁹⁷

Sie reichte am 15. Dezember 1901 von Franz Hofstötter gefertigte Skizzen eines erweiterten, aber noch nicht vollständig ausgeführten Projektes bei der Regierung der Oberpfalz und von Regensburg ein "für d. Ausmalung der Apsis des Hauptschiffes (3 Alth., 8 symb. Darstell., 8 Apostl. & Hlst. Dreifaltigk.) dafür 3000 M (darin inbegriffen auch zwei Gemälde an d. Deckenwand)".³⁹⁸

Von der zuständigen Kammer des Innern wurden in einem Schreiben an das bischöfliche Ordinariat Regensburg vom 3. Januar 1902 die Nachlässigkeit in der Anfertigung der Skizzen sowie die "Modernität" in Gesichtsausdruck, Faltenwurf der Gewänder usw. beanstandet. "... *Es macht den Eindruck als ob der Künstler das Naiv-Fromme der altchristl. Darstellungsweise hätte parodieren wollen. Das gilt insbesondere von den anbetenden Engeln u. der ... fratzenartigen Dreifaltigkeitsgruppe. Da die Ausmalung bereits erfolgt ist - natürlich ohne Genehmigung - und die neue Kirche in Weiden ohnehin dem modern-romanischen Stile angehört, will ... kein Einw. erhoben werden.*"³⁹⁹

Das Ordinariat Regensburg, aufgeschreckt durch die Kritik der Regierungsstelle, verlangte am 17. Januar 1902 vom Weidener Stadtpfarrer Söllner einen Bericht, in dem deutlich werden sollte, "*ob wirklich diese Ausmalung der Apsis und Sakristei vollendet, u. wenn dies der Fall ist, ob dieselbe in der Ausführung nicht doch besser entspreche als in der vom Künstler eingereichten Farbenskizze. Bemerkt aber muß werden, daß es ungebührig sei, wenn ein Künstler für eine Arbeit von solchem Belange eine derartige oberflächliche Zeichnung vorlegt, statt sie sorgfältig und selbst miniaturmäßig als Kunstblatt auszuführen.*"⁴⁰⁰

Aber nicht nur von Regierung und Ordinariat wurde die erste Ausmalung der Apsis abgelehnt. Auch Weidener Gläubige und der Stadtpfarrer selbst waren unzufrieden. Im eiligst gefertigten

Verschiedene Teile der Inschrift und andere Teile der Erstbemalung kamen bei der Restaurierung der Jahre 1975ff wieder zum Vorschein. Leider konnten nicht alle vollständig dokumentiert werden, so daß ein lückenloses Programm nicht mehr zu erhalten ist (Fotodokumentation der Firma Preis/Regensburg und Parsberg).

³⁹⁵ Vgl. Hubel, Weiden St. Josef, Schnell & Steiner Kunstführer Nr. 56 (neu), 19792. Aufl., S. 8.

³⁹⁶ Ebenso deplaziert waren die unverhältnismäßig groß ausgefallenen Füße von Christus und Gottvater, so weit man dem Foto folgen kann.

³⁹⁷ Antwortbrief Pfarrer Söllners im Staatsarchiv Amberg, Reg.-Akten Nr. 5716a.

³⁹⁸ Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef, Num. Exh. 225.

³⁹⁹ Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef, Num. Exh. 225.

⁴⁰⁰ Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

Antwortschreiben vom 21. Januar 1902 auf das Schreiben des Ordinariats, in dem Pfarrer Söllner seine Entscheidungen verteidigte, werden Kritikpunkte an Maler und Werk deutlich: *"Kunstmaler Hofstötter ist erst 30 Jahre alt, stammt aus guter Familie in Passau und wurde mir vom Architekten Schott empfohlen u. zwar als ein talentvoller Maler, der gerade für den romanischen Stil viel Verständnis besitze. Was mir außerdem Vertrauen einflößte, war der Umstand, daß Hofstötter die romanische Kirche in Ludwigsthal malerisch ausgestaltet hat und aus dem staatlichen Kunstfond für diese Arbeit ein Zuschuß von 3000 M bewilligt wurde. Wäre die Zeit nicht gar kurz bemessen gewesen und hätte ich zudem über reichliche Mittel verfügt, dann hätte ich freilich nicht unterlassen, auch an andere Maler mich zu wenden.*

Daß Hofstötter auf die Skizze wenig Mühe verwandt hat, konnte mich bei dem ihm eigenen hastigem Wesen, das er viel zu wenig zügelt, nicht überraschen; doch dürfte es ihm mit Rücksicht darauf, daß die Ausführung der Skizze nachträglich erfolgt ist, nicht allzu sehr zu verargen sein.

Was die Arbeit in der Kirche betrifft, so findet sie meinen eigenen vollen Beifall aus dem Grunde nicht, weil ich wünschte, daß sie bei aller Rücksichtnahme auf den Stil doch weniger archaisch u. antik ausgefallen und namentlich der Ausführung der Figuren im einzelnen mehr Sorgfalt zugewandt worden wäre. Das Kolorit im allgemeinen ist zweifellos sehr gut gelungen und findet allgemeine Anerkennung. Auch die Aufgabe der Verteilung des Stoffes über den zu Gebote stehenden Raum hat Hofstötter gut gelöst.

Im übrigen erlaube ich mir noch zu bemerken, daß ich die malerische Ausstattung der romanischen Kirche von St. Benno und St. Anna [in München] schon wiederholt betrachtet und auch nicht an Allem Gefallen gefunden habe, obwohl die Bilder aus der Hand hervorragender Künstler stammen und sehr viel Geld gekostet haben."⁴⁰¹

In den Schreiben von Regierung und Geistlichem Rat Söllner (der auch die Gläubigen seiner Pfarrei vertrat) wird neben der nicht eingeholten Genehmigung, wofür Hofstötter nicht verantwortlich war, die Nachlässigkeit in der Anfertigung der Skizzen für die Ausmalung des Chores, vor allem aber die "Modernität" in Gesichtsausdruck, Faltenwurf der Gewänder usw. sowie die angebliche Parodie des "Naiv-Frommen *der altchristl. Darstellungsweise*"⁴⁰² hervorgehoben.

Gerade nicht das angeblich "Parodistische" und "Moderne" der Ausmalung rügte der direkt betroffene Weidener Stadtpfarrer Söllner, sondern das "Archaistische" und "Antike", was also dem Gegenteil der Auffassung der Regierung entspricht! Außerdem sei bei der Ausführung der Figuren im einzelnen zu wenig Sorgfalt aufgewandt worden, woran wiederum Hofstötter wegen des Termindrucks (bevorstehende Konsekrierung der Kirche) keine Schuld trug. Trotzdem ist nicht abzuleugnen, daß Hofstötter dazu neigte, bei seinen oft längere Zeit dauernden Arbeiten die Geduld zu verlieren und seine Bildausführungen zu vernachlässigen. Beispiele lassen sich dafür in Ludwigsthal und bei späteren Arbeiten finden.⁴⁰³

⁴⁰¹ Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef, Num. Exh. 701.

St. Anna wurde von Gabriel von Seidl, Rudolf von Seitz (Apsisgestaltung) u.a. ("Münchner Vereinigte Werkstätten") ausgestattet; bei St. Benno wirkte die Ausstattung von St. Anna als Vorbild, beteiligte Künstler waren Karl Wahler (Chordekoration ausgeführt in Mosaik durch Firma Rauecker/Solln), Karl Rickelt (Freskomalereien im Beuroner Stil), Mosaikfußboden (mit frühchristlichen Symbolen) von den Gebrüdern Bernadon, u.a.

⁴⁰² Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef, Num.Exh. 225 vom 3. Januar 1902.

⁴⁰³ Besonders einige Arbeiten aus der ersten Stilstufe in Ludwigsthal an den Fensterwänden des Kirchenschiffs können dazu gerechnet werden. Auch die extrem verlängerten Anfertigungszeiten mit dadurch bedingten Anmahnungen späterer Aufträge wie in Au/Hallertau (mit freiwilligen, kostenlosen Nachbesserungen), Weiden (nicht gelieferte David-Goliath-Gruppe), München (Kreuzweg, Kanzel; Drohung mit Vertragsauflösung) und Landau/Pfalz sprechen für eine Arbeitsweise Hofstötters, die "schöpferische Pausen", aber auch Schwierigkeiten in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Materie, dem Thema oder der Technik vermuten läßt.

Geistlicher Rat Söllner lobte aber das "*Kolorit im allgemeinen*" als "*zweifellos sehr gut gelungen*". Es finde allgemeine Anerkennung. "*Auch die Aufgabe der Verteilung des Stoffes über den zu Gebote stehenden Raum hat Hofstötter gut gelöst.*"⁴⁰⁴

Da man sich aber allgemein einig war, daß die Ausmalung doch viele nicht tragbare Mängel aufwies, beschloß man eine Neuausmalung, diesmal im Zusammenhang mit der Gestaltung des ganzen Presbyteriums und später auch des Kirchenschiffs mit dem Querhaus. Hofstötter bekam die Chance zu einem weiteren Vorschlag dazu (s.u.).

404 Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef, Num.Exh. 701 vom 21. Januar 1902.

4.5.3. Das Programm Weiden II (1905-1910/12)

Nach der Ablehnung der ersten Ausmalung Hofstötters im Presbyterium der Pfarrkirche St. Josef in Weiden durch Klerus, Gläubige und Regierung wurde eine Umgestaltung der Chorapsisausmalung beschlossen. Gleichzeitig sollte die Fertigstellung der Innenausgestaltung vorangetrieben werden.

Berater (wahrscheinlich auch alleiniger Urheber) beim ikonographischen Programm war wie schon in Ludwigsthal Expositus Johann Wolfgruber aus Ludwigsthal bei Zwiesel. Vom vollständigen Konvolut mit "*Programm samt 1 Mappe, Skizzen und 1 besonderen Skizze für die apokalyptischen Reiter*" in der Vierung sowie "*Erklärungen zum Thema*" hat sich nur die Programmbeschreibung (innerhalb des Vertrags vom 10. Juni 1905) erhalten.⁴⁰⁵ Aus den Quellen können dazu Einzelpunkte erschlossen werden. Im Vergleich mit der nicht wesentlich veränderten Ausstattung der Kirche, ist es möglich, einige Abänderungen von Darstellungen und Auslassungen von Programmpunkten festzustellen (**Abb. 45 und 46**; zur Verteilung der wichtigsten Bildthemen innerhalb des Kirchenraumes siehe **Schema 2** im Anhang).

Schon mindestens ab dem Jahr 1904 erfolgten die neuen Planungen für die Um- und Ausgestaltung der Weidener Kirche. Laut Vertrag hatte die Oberaufsicht mit beratender Funktion die künstlerische Sachverständigenkommission an der Kunstakademie München unter dem Vorsitz von Akademieprofessor Rudolf von Seitz, der auch die entsprechenden Gutachten erstellte.

Wie schon in Ludwigsthal und Weichering blieb der Außenbau in seinen neuromanischen Formen beinahe unbeeinträchtigt bestehen. Nur vor das vermauerte Mittelfenster der Apsis in Weiden setzte Hofstötter ein großes Kruzifix, begleitet von zwei Engeln, aus Kunststein, das in der Zeit der zweiten Ausstattungsphase entstand. Hier drang das für den Innenraum konzipierte Gesamtprogramm mit ihrer Quintessenz an die äußere Chorwand der Kirche, indem das Kruzifix als Zeichen der Erlösung der Menschheit im Kreuzestod Christi isoliert, als Botschaft an alle, dargestellt wurde.

Entsprechend der Gestaltung der Wandflächen im Innenraum bekamen auch die übrigen innenliegenden Architekturteile künstlerische Behandlung. Auf diese Weise wurde der Eindruck des gesamten Innenraums der Kirche verändert. Alle tragenden Teile der Architektur (einschließlich der Dienste, Gurtbögen, Kreuzrippen u.a.) wurden mit einer grobkörnigen Putzschicht überzogen und wie gemauerte Quader aus Tuffstein oder Nagelfluh gestaltet. In den noch feuchten Putz prägte Hofstötter an verschiedenen Stellen, mit Vorliebe um die vorgesehenen Bilder herum, Relieffelder mit ungewöhnlichen, zum Teil aus der römischen, griechischen und ägyptischen Kunst entlehnten Ornamentformen, Pflanzen, Tieren, Symbolen usw. ein. Oft tauchen auch Inschriften in vom Jugendstil (Alfons Maria Mucha, Otto Eckmann, Peter Behrens u.a.)⁴⁰⁶ beeinflussten Ma-

⁴⁰⁵ Die Zitate stammen aus Briefen des K. Bayer. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten vom 19. Februar 1905 (Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No 27383) und des Bischöfl. Ordinariats Regensburg (undatiert) von ca. 1904 (Bischöfliches Zentralarchiv BZA Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef, N. 8502).

⁴⁰⁶ Die von Hofstötter verwendeten Schrifttypen weisen Ähnlichkeiten mit Schriften auf Plakaten Muchas (1860-1939) auf. Eine stärkere Verwandtschaft scheint aber zu der von Otto Eckmann (1866-1902) entwickelten sog. "Eckmann-Schrift" von 1901 zu bestehen. Diese Schrift stellte für den damaligen Schriftenvorrat eine Revolution

juskeln auf, die sich auf die Bilder in der Nähe beziehen.⁴⁰⁷ Die flachen Stuckreliefs oder Stuckfiguren sind meist einfarbig in Ockertönen bemalt. Zwischen die Reliefs sind immer wieder geometrisierende Schmuckfelder aus goldenem und farbigem Glassteinchenmosaik eingestreut, die die Verteilung innerhalb der Wände abwechslungsreich gestalten.

Hofstötter entwarf damit eine Ausgestaltung der Kirche in Weiden, die wieder wie in Ludwigsthal auf die Gesamtheit des Kirchenraums abzielte und an den Wänden ein Programm verwirklichte, das alles einheitlich zusammenschloß.

Die gesamte Ausstattung wurde unter dem Motto "*Das Bild Christi, unseres Gottes*",⁴⁰⁸ das mit den Worten "O HERR PRAEGE MEINER SEELE DEIN BILDNIS DAUERND EIN" als Relief am inneren Hauptportal erscheint, konzipiert.

Nach der Einreichung von Programmen und Skizzen (Apsis, Presbyterium, Querhaus und Vierungsgewölbe, Seitenschiffe, Obergadenwände) beim bischöflichen Ordinariat und im Dezember 1904 bei der Regierung sowie der Genehmigung der Entwürfe durch die Künstlerische Kommission der kgl. Akademie München unter Leitung von Prof. Rudolf von Seitz wurde bezüglich der Aufteilung der veranschlagten Kosten von 20000 Mark beschlossen, daß der Staat die Hälfte davon aufbringen sollte, während die Kirchenverwaltung Weiden den Rest zu tragen hätte.⁴⁰⁹

Bei dieser Gelegenheit wurden bereits erste Korrekturen am Programm und an der Ausführung gefordert. Das bischöfliche Ordinariat Regensburg schrieb an den Weidener Stadtpfarrer Söllner: "*... Das Projekt selbst ist äußerst umfangreich, schwierig und trotz des beigefügten Programmes und der Erklärungen zum Thema nicht leicht verständlich.*

*Es ist notwendig, bei der Ausführung beständig den Beirat des Stadtpfarrers und g. Rates Söllner noch zu haben, der über einzelne Punkte auch Aufschluß erhalten kann und wird. So z.B. sind Vitalis und Wolflet nicht Gefährten des hl. Emmeram, sondern des hl. Rupert gewesen. Das gläubige Volk soll trotz der Größe des Themas und seiner Erhabenheit in der neuen Kirche durch die Gemälde Belehrung und Erbauung erhalten. ..."*⁴¹⁰

Das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten stellte mit Schreiben vom 19. Februar 1905 die Bedingung, daß nach Zustimmung der Kirchenverwaltung Weiden St. Josef "*das Projekt des Malers Hofstötter seinem ganzen Umfange nach, einschließlich des Entwurfs für die apokalyptischen Reiter, welcher den allgemeinen Beifall der künstlerischen Sachverständigen-Kommission gefunden hat, zur Ausführung gelangt; die Reiter sollen jedoch weniger farbig, nicht als einzelne bunte Bilder ausgeführt, sondern mehr in der Stimmung der Herkules-Gobelins*

dar. Sie war dem Schreiben mit dem Pinsel nachempfunden und wurde sofort allgemein aufgenommen und verbreitet (z.B.: "Steglitzer Werkstatt", Pamphlet für eine neue Gestaltung von Druckwerken, Steglitz 1901).

Verglichen werden kann auch die von Peter Behrens (1868-1940) erfundene sog. "Behrens-Schrift" aus dem Jahr 1902. Sie ist dem Schreiben mit der Rohrfeder nachempfunden und ebenso wie die Eckmann-Schrift weit verbreitet worden (z.B. im Buch von Rudolf Kautzsch, Die neue Buchkunst, Weimar 1902).

⁴⁰⁷ Die dunklen, z.T. goldenen Hintergründe, von denen heute die Schrift deutlich lesbar absticht, sind eine spätere, von Hofstötter genehmigte Veränderung von 1928 (siehe Kap. Chronologie).

⁴⁰⁸ Zitat nach dem alten Kirchenführer (Nr. 56) von F. X. Fleischmann und H. Schnell im Dreifaltigkeitsverlag München 1934, S. 3.

⁴⁰⁹ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 27383.

⁴¹⁰ Vgl. Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef. Trotz dieser Kritik wurde dann später bei der Ausführung an der Zusammenstellung der Personen nichts geändert.

in der Residenz gehalten werden; über weitere Details in dieser Richtung hätte sich der Künstler mit dem Akademieprofessor Maler Rudolf von Seitz ins Benehmen zu setzen."⁴¹¹

Anscheinend war die Ausmalung der Vierungskuppel mit dem Thema der Apokalyptischen Reiter umstritten, denn Stadtpfarrer Söllner von Weiden ging mit Brief vom 24. März 1905, in dem er auch die Weiterleitung von zusätzlichen Skizzen Hofstötters ankündigte, noch einmal darauf ein. Er äußerte die Bitte an das Ordinariat, "*die Entwürfe möglichst unbeanstandet passieren*" zu lassen. "*Der Teil des Programms, welcher überschrieben ist: 'Thema für das Vierungsgewölbe', würde besser die Aufschrift tragen: Variante zu Z. II des Programmes. Gerade diese Variante ist es, auf deren Ausführung das k. Staatsministerium besteht.*" Der Alternativvorschlag hat sich leider in den Akten nicht erhalten.

Stadtpfarrer Söllner schrieb weiter: "*Zur Sache selber erlaube ich mir noch folgendes gehorsamst zu bemerken:*

Weil dies von Hofstötter im Jahr 1901 bei Bemalung der Mittelschiffapside angewandte archaische Verfahren sehr wenig Anklang gefunden, wird Hofstötter die neuen Partien nicht mehr im strengen altromanischen Stil ausführen, sondern in einer dem dermaligen Geschmack entsprechenden Weise; die im Jahr 1901 ausgeführte Malerei aber wird er teils abändern, teils beseitigen u. soweit letzteres geschieht, durch einen Stoffvorhang bzw. durch Reliefs ersetzen."⁴¹²

Die Ausgestaltung der Kirche begann mit der Umgestaltung des bereits 1901 von Hofstötter ausgemalten Chores (We 1 bis We 16, **Abb. 44**). Hofstötter mußte dann ab 1910 die Arbeiten wegen Überlastung (weitere Aufträge für München, Königshütte, Landau/Pfalz) an seinen Helfer Wilhelm Vierling⁴¹³ übertragen, der ab dieser Zeit selbständig bis 1912 nach den Entwürfen Hofstötters weiterarbeitete.

Darum sind nicht alle Weidener Arbeiten während der persönlichen Anwesenheit Hofstötters und von seiner Hand entstanden. Die Ausführung verschiedener Werke in St. Josef in Weiden können mit einiger Sicherheit Wilhelm Vierling zugeschrieben werden, wenn auch die Entwürfe alle von Hofstötter stammen.

Dem Vertrag vom 10. Juni 1905, den Hofstötter mit dem K. bayerischen Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten abschloß, lag das schriftliche Programm, das die "*Künstlerische Ausgestaltung der katholischen Pfarrkirche Weiden. Presbyterium und Querschiff*" betraf, bei (**Abb. 45 und 47**):⁴¹⁴

⁴¹¹ Siehe Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 27383.

⁴¹² Siehe Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef.

⁴¹³ Geb. 1885, gest. 1974; Kirchenmaler, Restaurator, Vergolder; tätig u.a. in vielen Kirchen des 20. Jh. in Weiden, z.B.: Altötting-Kapelle in der Konradskirche, Unterkirche der Herz-Jesu-Kirche, ehemalige Kirche Maria-Waldrast; Ausstattung der St.-Josef-Kirche nach Entwürfen Hofstötters: 1907-1910 Mithilfe bei der Ausführung der Arbeiten; Schnitzen und Vergolden der Rahmen für die großen zwei- bis dreiteiligen Tafel-Gemälde; nach 1910 Ausführung der Entwürfe allein durch Vierling; die Skizzen Hofstötters waren oft so knapp, daß Vierling öfter zu Hofstötter nach München fahren mußte, um ihm seine Vorstellungen zur Ausführung zu unterbreiten; die künstlerische Gestaltung der Gemälde blieb Vierling allein überlassen; 1912 Fertigstellung der Ausstattung (bis auf die David-Goliath-Gruppe) durch Vierling; nach Winter 1914: Anfertigung einer David-Goliath-Gruppe aus Stuck durch Vierling.

⁴¹⁴ Siehe Vertrag im Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau ... Nr. 5716a; Rechtschreibung und Grammatik des Programms wurden unverändert übernommen.
Weitere zusätzliche Hinweise in den folgenden Schreiben:

---> nächste Seite

"Im Anschluß an die im Jahre 1901 ausgeführte Hochaltarapsis darstellend: Gott Vater, Christus und hl. Geist umgeben von Engeln und sechs Aposteln auf der Wand zwischen den Fenstern, - werden ausgeführt.

I. Presbyterium.

- a.) *Zwei Deckengewölbe, 8 Felder.*
'acht Relief' symbolische Tiergestalten gipsaufgetragen, leicht bemalt, Decke einfacher lichtblauer Grund mit symmetrisch geordneten verschieden gestalteten 'Rosetten' (Gips), und Schlußsteinen." (We 32, We 33)
- "b.) *Wände des ersten Gewölbefeldes auf beiden gegenüberliegenden, je 'drei Apostelgestalten' gemalt mit teilweise plastischen teilw. vergoldeten Baldachinen und Heiligenscheinen."* (We 34 bis We 36, We 53 bis We 55)
- "c.) *Wände des zweiten Gewölbefeldes links: 'Wandgemälde, Maria Königin der Engel' mit plastisch aufgetragenen vergoldeten Heiligenscheinen und Ornamenten, rechts 'Wandgemälde, Allegorie der Kirche' mit plastischer Ornamentation."* (We 38)
- "d.) *unter den Fenstern des Oratoriums*
'Rundplastische Gruppe, Christus segnet ein Kind', mit Consol und Baldachin. (Gips.)" (We 37)
- "e.) *über der Sakristei 'Vier Kirchenväter' Medaillonreliefs und die Wandfläche überdeckendes plast. Ornament."* (We 56 bis We 59).

"II. Vierungsgewölbe.

Vier Gewölbefelder, je eine

'Darstellung der apokalypt. Reiter und der Evangelistensymbolen' gemalt, mit teilweise plastischer, teilweise vergoldeter Ornamentation, gemaltes Zwickelornament (8 Zwickel) und Schlußstein. (Gips)." (We 84 bis We 95).

"III. Querschiff.

Zwei Gewölbeabteilungen acht Felder 'acht Relief' Symbole

- a.) *der 8 Seligkeiten (Gips) auf lichtblauem einfachen Grunde mit verschieden, symmetrisch angeordneten Rosetten.*
- b.) *Vier Wände, je ein Tafelbild in vergoldeter Holzumrahmung,*
 - 1.) *dreiteiliges Bild: 'der hl. Emeram' und seine Gefährten 'Vitalis und Wolflet'."* (We 45 bis We 47)
 - "2.) *zweiteiliges Bild: 'der hl. Rupert und hl. Korbinian'."* (We 51, We 52)
 - "3.) *dreiteiliges Bild: 'der hl. Wolfgang' im Volke und 'der hl. Bruno und Kaiser Heinrich'."* (We 76 bis We 78)
 - "4.) *Bild: 'der hl. Bonifazius' fällt die Donarseiche."* (We 70)
- "c.) *Ornamentale Behandlung der zwei anschließenden kapellenartigen Altarabteilungen.*

IV. Die zwei das Querschiff abschließenden Apsiden. Ostseite:

- a.) *Halbkuppel, gemalte Darstellung 'das Lamm auf dem Stuhl' und die Gruppe 'derer, die um des Lammes willen getötet' wurden, dann 'Engel die weißen Kleider bringen', Stuhl, Heiligenscheine und Ornamente teilweise plastisch und vergoldet."* (We 71)

Bild des "Hl. Emmeram mit Begleitern" (We 45 bis We 47): Akt Nr. 8502 (undatiert) im BZA Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef;

Das "Thema für das Vierungsgewölbe", die "Apokalyptischen Reiter" (We 84 bis We 95), wird in zwei Briefen angesprochen: Num.Exh. 2662 vom 24. März 1905 im BZA Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef; sowie Akt Nr. 27383 vom 19. Februar 1905 im Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701.

- "b.) Wandflächen zwischen den Fenstern, gemalte Darstellungen: 'Christus als guter Hirt', 'hl. Magdalena', und 'verlorner Sohn'. Abschließendes Gipsfries.
- c.) zwei Relief in Architekturumrahmung 'Jesus heilt einen Gelähmten', und 'Jesus beim Zöllner zu Tisch'. (Gips) leicht bemalt." (We 49, We 50)
- "d.) zwei Tafelbilder 'Engel mit den Leidenswerkzeugen' und 'Engel mit dem Schweiß-tuch'.

Westseite.

- a.) Halbkuppel, gemalte Darstellung 'das Lamm im Glorienschein und Thron' und zu den Seiten des Thrones 'die Gruppe derjenigen, deren Kleider gewaschen im Blute des Lammes' an beiden Enden je einen 'Engel' (Off. Joh. f. Siegel.) Glorienschein, Thron und Heiligenschein teilweise plastisch und vergoldet." (We 48)
- "b.) Wandflächen zwischen den Fenstern gemalte Darstellungen: 'der Engel Gabriel', der 'hl. Cyrillus und der hl. Dominikus'. Abschließender Gipsfries.
- c.) auf getönter einfach ornamentierter Fläche eingesetzte Ornamentplatten, Stuckfries leicht getönt.
- d.) dreiteiliges Tafelbild: 'Maria Heimsuchung' und Tafelbild 'Maria Vermählung'.

Außer diesem, noch die überall dazu gehörige verbindende 'Ornamentik'."

Die Themen für die Glasfenster waren die Heiligen "St. Michael" (We 24) und "St. Sebastian" (We 20), die Schutzpatrone älterer Kirchen in Weiden.⁴¹⁵

Der Vergleich mit der ausgeführten Ausstattung macht deutlich, daß das Programm in verschiedenen Punkten gekürzt bzw. geändert wurde. Die Ausmalung von 1901 in der Hauptchorapsis (**Abb. 44**) wurde vollständig verändert und umgestaltet, da sie den Anforderungen und dem Geschmack der Kirchengemeinde St. Josef in keiner Weise entsprach. Auch hatte sich inzwischen der Stil Franz Hofstötters grundlegend geändert, so daß auch von der künstlerischen Seite her eine Umänderung notwendig wurde.

In der Apsis des Presbyteriums (**Abb. 45**) zog Hofstötter die untere Grenze der Malerei im Vergleich zu der ersten Ausführung tiefer, indem er die Fenster verkürzte. Die Apostelfiguren der ersten Ausführung zwischen den Fenstern wurden vollständig übermalt, die Szenen aus dem Alten Testament unterhalb der Apostel abgeschlagen.

In die Segmentkuppel der Apsis malte Hofstötter die Darstellung eines sogenannten Gnadenstuhls mit plastisch in Gipsstuck geformtem Thron Gottvaters und Nimben.

Die Wand wurde mit Marmorplatten (nach den Entwürfen Schotts und der Firma Kiefer/Kiefersfelden), Mosaiken, Stuckreliefs und in den Verputz eingepprägten Inschriften verkleidet.

Am 11. Juni 1906 stellten Stadtpfarrer Söllner und Franz Hofstötter den Antrag, statt dem vorgesehenen Bild der "Allegorie der Kirche" im zweiten Joch des Presbyteriums gegenüber der Darstellung "Maria als Himmelskönigin" (W 38, **Abb. 53**) die "Taufe Jesu im Jordan" (**Abb. 55**) auszuführen. Zur Qualität der bisherigen Arbeiten bemerkte Söllner: "... Ich füge noch gehorsamst an, daß Maler Hofstötter sämtliche Bilder mit außerordentlichem Fleiß und großem Geschick in

⁴¹⁵ Brief der Glasmaler-Firma F. X. Zettler, München, vom 24. August 1907 im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

Cartons ausgeführt und die Kunstkommission vor kurzem nach vierstündiger eingehender Prüfung ihre Anerkennung ausgesprochen hat. ..."⁴¹⁶

Regierung wie Ordinariat genehmigten das neue Thema nach einem Gutachten von Akademieprofessor Rudolf von Seitz; jedoch wurden einige Änderungen bei der Ausführung gefordert, die das Ordinariatsschreiben vom 21. September 1906 zusammenfaßt, nämlich *"daß wir zur bildlichen Darstellung der Taufe Christi zwar gerne unsere Zustimmung geben, daß aber die vorliegende Farbenskizze mehrfacher Aenderungen und Verbesserungen bedarf.*

Vor allem ist die Gestalt des göttlichen Heilandes etwas tiefer in das Wasser zu stellen. Die 3 Gestalten nebeneinander in gleicher Höhe stehend wirken nicht günstig. Der hoch erhobene steife Arm des heiligen Johannes bietet keinen schönen Anblick. Dann sollen die Taube als Symbol des heiligen Geistes und die Hand Gott Vaters, welche auf Jesus hinweist, noch innerhalb des Rahmens angebracht werden, weil sie wesentlich zum Bild selbst gehören, nicht oberhalb des Rahmens als eine wenig verständliche Zierrathe. Als selbstverständlich muß angenommen werden, daß die Gestaltung des ganzen Bildes eine idealere und die Ausführung eine in jeder Hinsicht sorgfältige und künstlerische werden wird."⁴¹⁷

Rudolf von Seitz, der diese Änderungen genehmigte, fügte in seinem Gutachten vom 13. Oktober 1906 noch hinzu: *"Im ganzen ist übrigens die Skizze des Herrn Maler Hofstötter sehr hübsch und zum übrigen Kirchenschmuck recht einheitlich gedacht.*"⁴¹⁸

Bis zum April 1907 waren dann alle künstlerischen Arbeiten Hofstötters im Presbyterium fertig; die Fondsverwaltung "zur Pflege und Förderung der Kunst" bezahlte Hofstötter gemäß des Vertrages vom 10. Juni 1905 die dritte Rate in Höhe von 3000 Mark aus.⁴¹⁹

Am 24. August 1907 meldete schließlich die Firma F. X. Zettler aus München die Fertigstellung der zwei für den Chor vorgesehenen Glasfenster mit den Darstellungen von St. Michael und St. Sebastian nach den Entwürfen Hofstötters.⁴²⁰

Völlig beendet wurden die Arbeiten an der Apsis erst im Jahr 1909, als die 20 mm starken Platten *"aus Bois Jourdan, Bleu belge, Portoro, Deutschrot, Cipolino rubané"* für die Auskleidung der unteren Apsiswand nach den Entwürfen J. B. Schotts und der Firma Kiefer/Kiefersfelden geliefert worden waren.⁴²¹

Die zwei "kapellenartigen Altarabteilungen" im Anschluß an das Presbyterium wurden wesentlich reicher ausgestattet, als die knappe Erwähnung vermuten läßt (s.u.).

Größere Abänderungen erfolgten auch in den Querhäusern. Auffällig ist die Weglassung einiger Programmpunkte wie der Gemälde zwischen den Fenstern u.a., die Vertauschung einiger Themen (Reliefs "Jesus heilt einen Gelähmten" We 49, "Jesus speist bei den Zöllnern" We 50 kamen von der Ostapsis des Querhauses in die Querhaus-Westapsis) und die Hinzufügung von Einzelpunkten (s.u.). Insgesamt hat Hofstötter mit der Verminderung der Themen eine Überforderung des Betrachters, wie sie noch in Ludwigsthal vorherrscht, vermieden, den Raum überschaubarer gemacht und den positiven Gesamteindruck des inneren Kirchenraums verstärkt.

⁴¹⁶ Siehe Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef; ebenfalls im Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

⁴¹⁷ Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

⁴¹⁸ Siehe Pfarrarchiv Weiden, Regal V und Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau ... Nr. 5716a.

⁴¹⁹ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 7528 und Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau ... Nr. 5716a.

⁴²⁰ Siehe Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

⁴²¹ Siehe Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

Schon im Laufe des Jahres 1906 arbeitete Hofstötter ein Anschlußprogramm zur weiteren Ausstattung der Mittel- und Seitenschiffe der Kirche St. Josef in Weiden aus. Eingereicht wurden diese Vorschläge am 8. Januar 1907. Sie beinhalteten die Themenaufzählung und Skizzen sowie einen Kostenvoranschlag über 20000 Mark. Die Kammer des Innern der Regierung der Oberpfalz und von Regensburg genehmigte am 12. Juni 1907 für die Ausführung der Arbeiten einen Zuschuß von 10000 Mark aus dem Fonds "zur Förderung und Pflege der Kunst durch den Staat". Die andere Hälfte der Gesamtsumme hatte die Kirchenverwaltung Weiden zu tragen. Die Ausführung sollte Franz Hofstötter leiten.⁴²²

Für diese zweite Phase, der Ausstattung von Mittel- und Seitenschiffen (Winter 1906/07 bis 1910 unter Hofstötter, 1910 bis ca. 1914/15 Weiterarbeit durch Vierling, **Abb. 46**), hat sich der Vertrag ebenfalls in den Akten erhalten. Er enthält folgende Punkte (Auszug aus dem im Januar 1907 eingereichten vorläufigen und später im Oktober 1907 persönlich von Hofstötter im bischöflichen Ordinariat abgegebenen endgültigen Programm):⁴²³

"Im Anschluß an die künstlerische und dekorative Ausstattung des Presbyteriums und Querschiffes werden folgende Arbeiten ausgeführt:

I. Die Wände des Hauptschiffes erhalten acht Darstellungen:

1. *Melchisedech bringt ein Dankopfer von Brot und Wein für den durch Abraham erlangenen Sieg" (We 106).*
- "2. *Abraham opfert seinen Sohn Isaak" (We 98).*
- "3. *Joseph wird von seinen Brüdern an fremde Kaufleute verkauft" (We 107).*
- "4. *Moses befreit die Israeliten aus der Knechtschaft Pharaos. Durchgang durchs rote Meer" (We 99).*
- "5. *Moses und die eherne Schlange" (We 108).*
- "6. *Davids Kampf mit Goliath" (We 100).*
- "7. *Jonas: a) Jonas wird vom Fische ans Land gespien" (We 102)*
 "b) Jonas unter der Kürbislauge" (We 101).
- "8. *Judith mit dem Haupte des Holofernes" (We 109).*

"Die Wandgemälde werden in Casein ausgeführt in architektonischer Umrahmung aus Stuck mit ornamentalen Zutaten.

Die ornamentale, dekorative Behandlung von Deckengewölben, Rippen, Bögen und Säulen.

Die Darstellung Nr. 6: 'David und Goliath' ist als Gruppe auf einer Konsole stehend gedacht und wird in Masse ausgeführt.

II. Dekorativ werden behandelt im künstlerischen Anschluß an die übrigen vorhandenen Arbeiten die zwei Seitenschiffe, mit Ausnahme der Taufkapelle.

Auf die Wandflächen über den beiden Türen der Seitenschiffe kommt je ein Tafelbild:

- a) *Flucht nach Ägypten" (We 115)*
- "b) *Hl. Joseph als Patron mit den Stiftern der Kirche" (We 114).*

⁴²² Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 570; verschiedene Akten im Diözesan-Archiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef.

⁴²³ No. 27067 vom 2. Dezember 1907 im Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701.

"Auch die Chorbrüstung wird dekorativ behandelt, sodaß die Kirche in ihrer ganzen Ausdehnung ihre künstlerische Ausschmückung erhält."

Hofstötter verpflichtete sich zur Fertigstellung bis zum 1. April 1910. Sollte ihm dies nicht eigenhändig möglich sein, dann wären auf seine Kosten andere Künstler damit zu beauftragen. Mit dem Ersatz müßten allerdings Stadtpfarrer und Kirchenverwaltung von St. Josef einverstanden sein. Er habe sich auch mit Akademieprofessor Rudolf von Seitz in München und mit Stadtpfarrer Söllner in Weiden bei Ausführung der Details abzusprechen.⁴²⁴

Da sich Franz Hofstötter inzwischen stark bei der Ausgestaltung der Kirche St. Maximilian in München (s.u.) engagiert hatte, nahm er zur Fertigstellung der Weidener Kirche den einheimischen Maler Wilhelm Vierling als Hilfe hinzu. Dieser war neben den Arbeiten an den Wandbildern für das Schnitzen und Vergolden der hölzernen Rahmen für die großen, mehrteiligen Tafelgemälde in Querhäusern und Seitenschiffen zuständig.

Auch die Anpassung der von J. B. Schott entworfenen Seitenaltäre mit den von dem Bildhauer Huber geschnitzten Holzfiguren der Heiligen Franz von Sales und Bernhard am linken Seitenaltar und der Heiligen Anna und Joachim am rechten Seitenaltar sowie der Altarreliefs an die neue andersartige Ausstattung gehörten zur Aufgabe Vierlings. Die vorher farbig gefaßten Figuren wurden durch Einfügung eines etwa zehn Zentimeter hohen Holzstückes in den unteren Teil der Statuen verlängert und zusammen mit den Altarreliefs vergoldet.⁴²⁵

Auf Grund der Münchener Arbeiten konnte Hofstötter die Kartons für die Bemalung des Mittelschiffes erst im November 1908 endgültig fertigstellen. Die Hauptarbeit bei der Ausführung leistete Wilhelm Vierling.⁴²⁶

Nach langer Verzögerung war im Mai 1910 die erste Hälfte der vorgesehenen Ausmalung und plastischen Ausgestaltung von Mittel- und Seitenschiffen durchgeführt worden. Hofstötter bekam die dritte Rate in Höhe von 3000 Mark gemäß dem Vertrag vom 20. Oktober 1907 ausbezahlt. Für *"Ausmalen der Kirche"* erhielt er auch von der Kirchenverwaltung Weiden noch verschiedene Beträge während des Jahres 1910.

Ab 1911 erhielt dann nur mehr Wilhelm Vierling Zahlungen für Ausmalen (Fertigstellung der Malereien im Mittelschiff; 1911), Vergolden (von geschnitzten Bilderrahmen von Tafelgemälden u.a. in den Seitenschiffen; 1911) und Mosaiкарbeiten (um Reliefs, an Halbsäulen und in der Taufkapelle; 1912).⁴²⁷

Noch 1914 war die Gesamtausstattung der Kirche nicht vollendet. Nach verschiedenen Mahnungen Stadtpfarrer Söllners wegen der noch fehlenden David-Goliath-Gruppe schrieb Hofstötter am 7.

⁴²⁴ Siehe Akten im Diözesanarchiv Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef; Vertragsabschrift im Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 27067 und Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau ... Nr. 5716a, Vertragsabschrift und Schreiben des Ordinariats im Akt Nr. 29300.

⁴²⁵ Siehe dazu den ausführlichen Bericht: Voruntersuchung und Dokumentation - Seitenaltäre. Nachtrag zum Bericht vom Dezember 1975 der Restauratoren- und Kirchenmaler-Firma Hugo Preis GmbH Parsberg vom Dezember 1979 in den Archiven der Fa. Gebr. Preis Parsberg/Regensburg, BLfD München, Stadtpfarramt St. Josef Weiden.

⁴²⁶ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 27680.

⁴²⁷ Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 11545; siehe Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

Januar 1914 zwar einen Entschuldigungsbrief⁴²⁸, fertigte die fehlende Gruppe trotz seiner Beteuerungen aber nicht an.

Die David-Goliath-Gruppe fertigte schließlich Wilhelm Vierling in Gipsstuck-Technik an, nachdem festgestanden hatte, daß Hofstötter nicht mehr liefern würde.⁴²⁹

Im Jahr 1920 fragte das Pfarramt Weiden bei Pfarrer Wolfgruber, der von Ludwigsthal nach Tegernbach bei Pfaffenhofen/Ilm gewechselt war, nach, was dieser über Hofstötter und dessen Verbleib wüßte. Die Antwort Pfarrer Wolfgrubers fiel relativ kurz, aber für Hofstötter recht positiv aus: *"Erlaube mir Ihnen mitzuteilen, dass Hofstötter als Robinson und Wilder auf der Insel Wörth in einem verfallenen Lustschlösschen des Grafen Törring hausen soll. Ich habe den Herrn seit der Kriegszeit, wo man auch ihn den Pazifisten und Idealisten eingezogen und zum Menschenhasser gemacht hat, nicht mehr getroffen. Ich habe auch keine Beziehungen mehr zu ihm, würde sie aber in keiner Weise scheuen, denn Hofstötter ist trotz verschiedener Sonderlichkeiten kein schlechter Mensch gewesen, im Gegenteil!"*

*Mit Ihrer Kirche in Weiden habe ich mich allerdings insoferne befasst, als ich dem Hofstötter das biblische Material usw. lieferte. Ich wüsste aber nicht mehr, was davon angenommen und behalten und was nicht ausgeführt worden ist. Ich kam vor einigen Jahren nach Weiden und habe mir die dortige Kirche angesehen. Ein echter Hofstötter!"*⁴³⁰

Bereits 1928 fand die erste größere Reinigung und Entstaubung der Kirche (mit Hilfe von damals durch ihre Neuigkeit attraktiven elektrischen Staubsaugern) statt. Im Antrag dazu wurde auch *"der Gedanke erwogen, die an dem Mauer(werk) angebrachten Schriften mit farbigem Untergrund zu versehen, um die Flächen zu beleben und die Schrift lesbarer zu machen"*.⁴³¹

Der von der Regierung daraufhin eingeschaltete *"Generalkonservator der Kunstdenkmale & Altertümer Bayerns"*, Dr. Georg Hager, schrieb in seinem Gutachten u.a.:⁴³²

"Was die Absicht betrifft, an den Malereien (Inschriften) farbig manches zu ändern, so machen wir aufmerksam, daß die ganze Ausmalung ein hochinteressantes Werk moderner Kunst ist, an dem ohne Benehmen mit dem Künstler Hofstötter, Meister auch des großen Kreuzweges in der Maximilianskirche in München, nichts geändert werden dürfte, auch nicht einmal eine andere Tünchung des Untergrundes der Inschriften. Es wird ratsam sein, auch bei etwaigen Änderungsversuchen an der Fassung der Altäre Hofstötter beizuziehen, weil das ganze Innere einheitlich in der Farbe von diesem sehr tüchtigen und eigenartigen Künstler zusammengestimmt ist. Man kann da nicht nach Gutdünken ändern und das eine oder andere besser hervorheben wollen."

Die Maßnahme der Änderung bzw. Einfärbung des vertieften Hintergrundes der reliefierten Inschriften wurde von der Regierung unter der Auflage der Zustimmung Franz Hofstötters genehmigt. Die Arbeiten waren schließlich am 21. Februar 1929 abgeschlossen.⁴³³

428 Brief im Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

429 Siehe den Analysenbericht des Doerner-Instituts München vom 16.12.1975 und den Restaurierungsbericht mit Fotodokumentation der Fa. Preis Regensburg/Parsberg für den Abschnitt II und III (Querschiff und Chorraum) vom Januar 1979 in den Archiven der Fa. Preis Parsberg/Regensburg und BLfD München.

430 Siehe Pfarrarchiv Weiden, Regal V.

431 Schreiben Nr. 8351 vom 3. März 1928 im Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau ... Nr. 5716a.

432 Gutachten Nr. 600 vom 21. März 1928 im Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau ... Nr. 5716a.

433 Siehe Akten im Bayer. Staatsarchiv Amberg, Reg. d. Opf., Abgabe 1988, K.d.I., Akt Neubau ... Nr. 5716a.

4.5.4. Beschreibung und Ergänzung des Programms WeidenII⁴³⁴

4.5.4.1. Apsis und Presbyterium

Im Presbyterium konzentrieren sich die Darstellungen auf Christus und die auf ihn gegründete Kirche. Die 1901 erfolgte Ausmalung der Apsis mit ähnlichem Thema (We 1 bis We 16, **Abb. 44**) wurde vollständig umgestaltet. Die sechs Apostelfiguren der ersten Ausführung zwischen den Fenstern wurden übermalt, die Szenen aus dem AT unterhalb der Apostel abgeschlagen. Die drei bereits eingesetzten Glasfenster der Firma Zettler ließ Hofstötter entfernen. Die mittlere Fensteröffnung wurde geschlossen, die beiden flankierenden Fenster im oberen Teil verkürzt und der Rundbogenabschluß durch einen geraden Schluß ersetzt (**Abb. 45**). Auf diese Weise wurde in der Apsiskuppel mehr Raum für die Darstellung des "Gnadenstuhls", der von einer großen Schar Engeln umgeben ist (We 17, **Abb. 47**), geschaffen. Gegenüber der ersten Ausmalung blieb die Untergrenze der Malerei im allgemeinen zwar etwa gleich, die Figur Christi am Kreuz wurde aber so weit tiefer gesetzt, daß sie bis unmittelbar über die Oberkante der Fenster reicht. Der links und rechts davon verbleibende Raum zwischen Fensteroberkante und Unterkante der Apsismalerei ist durch Engelsreliefs und reliefierte Inschriften gefüllt.

4.5.4.1.1. Apsis

Das Programm mit Themen aus dem NT ist in drei Ebenen unterteilt, die in der Einteilung der Apsis wieder aufgegriffen werden (**Abb. 45**).

Die Wand des unteren, zur realen Welt des Menschen überleitenden Bereich ist hinter dem Altar mit verschiedenfarbigen Marmorplatten⁴³⁵ verkleidet. Sie verdecken zum Teil die Gestaltungen am unteren Wandteil mit der ersten Ausstattung von 1901.

Sie umschließen getönte Stuckreliefs mit Darstellungen von Engeln, Tieren- und Pflanzenfriesen (We 27 bis We 31).⁴³⁶

⁴³⁴ Auf schon vorhandene, nicht von Hofstötter stammende Ausstattungen wird nur dann eingegangen werden, wenn sie für die Neuausstattung verändert wurden. Die Beschreibung wird sich auf das Nötigste (der Einrichtung der Kirche von Nord nach Süd fortschreitend chronologisch folgend) beschränken, da eine solche in ausführlicherer Weise mit Hinweisen auf die entsprechenden Quellen schon durch Achim Hubel im Kirchenführer "Weiden - St. Josef" (Nr. 56, Schnell & Steiner Verlag München/Zürich 1979², völlig neue Aufl.) erfolgte. Sie diente im folgenden als Vorbild.

⁴³⁵ Von der Firma Aktien-Gesellschaft für Marmorindustrie Kiefer, Kiefersfelden: Platten aus Bois Jourdan, Bleu belge, Portoro, Deutschrot, Cipolino rubané (je 20 mm stark); siehe Rechnung vom 16. September 1909 im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

⁴³⁶ Die Reliefs bestehen aus Gips, der eingefärbt wurde. Schichtenabfolge der Bemalung: Bienenwachs oder Bienenwachs-Paraffinschicht auf dem Gips, dann braune Malschicht (brauner Ocker, Pflanzenschwarz, synth. Ultramarin, Chromoxidgrün, Zinkweiß, Schwerspat); die abschließende Rußschicht dürfte sich erst im Laufe der Zeit gebildet haben; siehe Analysenbericht des Doerner-Instituts München vom 16.12.1975 im Restaurierungsbericht der Firma H. Preis/Parsberg und Regensburg.

Der mittlere Apsisstreifen, den Übergang zwischen dem weltlichen und dem himmlischen Bereich bezeichnend, zeigt Apostel, Heilige und auf sie und die darüberliegende dritte Zone bezügliche Inschriften.

Der Patron der Gemeinde, St. Josef (We 22, **Abb. 48**), steht mit segnender Geste als vollplastische Stuckfigur an der Stelle des vermauerten Mittelfensters vor von Glassteinchenmosaik gebildetem Goldgrund unter einem von zwei Säulen getragenen bogenförmigen Baldachin. Die Akrotäre, Kapitelle und die Stirnfläche des Bogens sind mit Palmetten verziert.

Links und rechts von St. Josef erscheinen in durch leicht aus der Wand hervortretende Stuckpfeiler rechteckig abgrenzten Feldern je drei gemalte Apostel,⁴³⁷ nämlich Andreas, Johannes und Petrus (links; We 18 bis We 21) sowie Thomas, Jacobus d.Ä. und Paulus (rechts; We 23, We 25 und We 26, **Abb. 48**).

Deren Namen erscheinen jeweils in plastischen Buchstaben vor dunklem Hintergrund zwischen den als Engelsköpfe aus Stuck gebildeten Pfeilerbasen. Ihre vergoldeten Nimben erheben sich im oberen Teil leicht aus der Wand. Den Abschluß der Pfeilerkapitelle bilden hochrechteckige Stuckplatten mit ganzfigurigen Engelsfiguren, die die Arme über der Brust verschränkt haben.

Zwischen den Aposteln Johannes (We 19) und Petrus (We 21) bzw. Paulus (We 23) und Jakobus d. Ä. (We 25) auf der anderen Seite leuchtet jeweils ein starkfarbenes Glasfenster mit Hl. Sebastian (Patron der alten Weidener Sebastianskirche; We 20, **Abb. 49**) links und St. Michael (Patron der ehemaligen Simultankirche; We 24) rechts.

Die Fenster werden von plastischen Säulen flankiert, deren Basen von stark stilisierten Pavian- oder Löwenfiguren gebildet werden. Die ornamental gestalteten Fensterstürze tragen Fratzenmasken.

Die von farbigem Glassteinchenmosaik eingefasste Mittelzone der Apsis zeigt unter den Apostel- und Heiligenfiguren die Inschrift: "WER ALSO WIRD UNS SCHEIDEN VON DER LIEBE CHRISTI, TRUEBSAL ODER BEDRAENGNISS" als Frage der gläubigen Menschheit (vermittelt von den Aposteln und Heiligen). Über den figürlichen Darstellungen erscheint als Antwort darauf und als Überleitung zur dritten Zone mit dem sog. Gnadenstuhl die ebenfalls leicht in den Putz eingeprägte Inschrift: "UND DAS WORT WARD FLEISCH" und "WOHNT UNTER UNS IN HERRLICHKEIT".

In der Apsiswölbung ist der "Gnadenstuhl" (We 17, **Abb. 47**) in monumentaler Größe dargestellt. Vor dem auf einem reich mit Edelsteinen verzierten und vergoldeten Thron (Glassteinchenmosaik) sitzenden Gottvater, der segnend die Arme erhebt, schwebt der gekreuzigte Christus. Gottvater mit dem dreieckigen Nimbus und der Thron fußen auf einem Regenbogensegment. Das goldene Kreuz Christi (aus Flammenzungen gebildet), umgeben von einem Flammennimbus, reicht bis in die Mittelzone der Apsis herab. Es endet über der Figur des St. Josef und ist in diesem Bereich von goldenem Glassteinchenmosaik hinterfangen, das sich über den gemalten Aposteln Petrus und Paulus fortsetzt. Am Fuß des Kreuzbalkens stehen die Christus bezeichnenden Buchstaben "INRI". Die Dornenkrone Christi ist als goldene Krone ausgebildet, die von einem kleinen Goldkreuz überhöht wird. Zusammen mit der Taube des Heiligen Geistes innerhalb eines kreisrunden Goldnimbus' bildet diese Darstellung der Dreifaltigkeit eine Einheit, die von einer großen Zahl verehrender Engel (mit Pfauenfederflügeln) umgeben ist. Die Nimben der göttlichen Personen und

⁴³⁷ Die Apostelreihe wird an den Wänden des Chorraums noch fortgesetzt.

der Engel sind plastisch aus Stuck gebildet und ragen ebenso wie der Thron Gottes und das Kreuz Christi leicht über die Wandfläche hinaus. Jeweils zu den Rändern der Apsiswölbung hin leuchtet zwischen den Engelsfiguren ein starkfarbenedes Blau als Hintergrund, das gegenüber dem strahlenden Gold der Hauptszene zurücktritt und den Anschein von Immaterialität erweckt.

4.5.4.1.2. Erstes Chorjoch

Im ersten (nördlichen) Joch des Presbyteriums wird die Apostelreihe, die in der Apsiswölbung begann, auf der gleichen Höhe wie in der Apsis fortgesetzt. Es sind dies, innerhalb der gleichen Stuckumrahmung (Pfeiler mit Engelsköpfen als Basis, ganzfigurigen Engeln über den Kapitellen; dazwischen goldenes Glassteinchenmosaik) die Apostel Simon, Judas Thaddäus und Matthäus auf der linken (westlichen) Seite (We 34 bis We 36, **Abb. 51**) und die Apostel Philipus, Jakobus d. Jüngere und Bartholomäus auf der rechten (östlichen) Wandseite (We 53 bis We 55).

Unterhalb der Bogenfenster, die zu Räumen dahinter gehören, ist auf einer Palmettenkonsole die Gruppe "Jesus als Kinderfreund" in Stuck ausgeführt. Daneben ist die zugehörige Inschrift "LASSET DIE KINDLEIN ZU MIR KOMMEN" in den Putz eingeprägt (We 37, **Abb. 52**).⁴³⁸

An der gegenüberliegenden Wand sind auf vier Maskenkonsolen die Stuckbüsten von einigen der Kirchenväter gestellt, wobei keine Trennung zwischen lateinischen und griechischen Kirchenvätern erfolgte. Die vier einheitlich ockerfarben getönten Büsten stellen Hieronymus, Augustinus, Ambrosius und Johannes Chrysostomus dar (We 56 bis We 59).

Zwischen der Unterkante des dreiteiligen Fensters und den Köpfen der Kirchenväter zieht sich die eingeprägte Inschrift "DER GLAUBE DER VAETER IST DER GLAUBE DER APOSTEL" an der Wand entlang.

4.5.4.1.3. Zweites Chorjoch

Im zweiten (südlichen) Joch des Presbyteriums vor der Vierung sind Themen dargestellt, die sich auf die Kirche Christi beziehen und, insgesamt gesehen, zwischen Chor, Presbyterium und Vierung sowie Langhaus mit Mittel- und Seitenschiffen vermitteln.

An der Westwand des südlichen Presbyteriumsjoches ist in Fortsetzung des gemalten Apostelfrieses eine großformatige Darstellung mit "Maria als Himmelskönigin" (**Abb. 53**), die Jesus auf den Knien hält und ist umgeben von musizierenden und huldigenden Engeln mit Blumen. Über ihr schweben zwei Engel, die die Krone über sie halten.

Die Inschrift unter dem Bild "O KOENIGIN DES HIMMELS SEI GEGRUESST" und die zugehörigen zwei kleinen Relieffelder links und rechts darunter mit Maria (links) und dem Engel der

⁴³⁸ Mk. 10, 14; weitere Bibelstellen: Mk. 10, 13-16; Mt. 18, 1-5; Mt. 19, 13-15.

Das damals sehr beliebte und oft bearbeitete Thema hatte Hofstötter schon in Ludwigsthal als Wandgemälde gestaltet (Abb. 12 und 16).

"Verkündigung" (rechts) bezeichnen sie näher und verweisen gleichzeitig auf den Beginn der Erlösung der Menschheit in Christus (We 38).⁴³⁹

An der gegenüberliegenden Nordwand ist die "Taufe Jesu im Jordan" (**Abb. 55**), also der Beginn des öffentlichen Wirkens Christi wiedergegeben. Über dem Bild ist als Relief in den Putz eingeprägt die zugehörige Taube des Heiligen Geistes dargestellt. Links und rechts davon erläutert die Inschrift "DIES IST MEIN GELIEBTER SOHN" "AN DEM ICH MEIN WOHLGEGEFALLEN HAB" das Bild genauer (We 60).⁴⁴⁰

Weitere sechs Flachreliefs unter dem Gemälde zeigen neben zwei ins Gebet versunkenen kauernenden Gestalten in den Zwickeln der Bogenfelder in einem schmalen Streifen unter der Bildkante einen Frauen- oder Engelskopf, den Kopf des Lamms Christi und neben einem Hahn als Symbol der christlichen Wachsamkeit (We 61 und We 62) zwei einander zugewandte Profilköpfe mit ernsten, fast grimmigen Mienen (We 62, **Abb. 56**). Hofstötter stellte sich damit selber dar (rechts), wie er gerade von seinem Auftraggeber, Stadtpfarrer und Geistlicher Rat Söllner (links), seine Anweisungen erhält. Die Einfügung an so ausgezeichnete Stelle zeugt von großem Selbstvertrauen des Künstlers, denn die Darstellung hat keinen Zusammenhang mit christlicher Ikonographie.⁴⁴¹

Die das Presbyterium überdeckenden Gewölbefelder sind in das Gesamtkunstwerk des Kircheninnenraums miteinbezogen. Vor blaugrauem Hintergrund, in den verschiedene stern- oder blumenförmige Stuckapplikationen in unterschiedlichen Größen eingestreut sind, werden in den Kreuzungszwickeln Tiere dargestellt, die sich entweder auf das Paradies (nördliches Gewölbe) oder auf Christus (südliches Gewölbe) beziehen (We 32 und We 33).⁴⁴²

4.5.4.2. Vierung und Querschiff

Die Gestaltung von Vierung und Querschiff, einschließlich der beiden Nebenchöre gehörte noch zu den Programmpunkten des Vertrags vom 10. Juni 1905. Die Kartons für Presbyterium und Querschiff waren bis April 1906 vollständig fertig. Bis zu dieser Zeit vollendete Hofstötter auch die Gestaltung der Apsis, des ersten Jochs im Presbyterium und eines Teils des zweiten Jochs. Im Anschluß daran ging Hofstötter an die Ausmalung der Vierung und des Querhauses mit den Nebenchören. Innerhalb eines Jahres waren auch diese Arbeiten beendet.

⁴³⁹ In diesem Typus gezeigt, stellt Maria gleichzeitig die Kirche (Ecclesia) als Braut Christi dar, die mit ihm den Thron im Himmel bestiegen hat. Vgl. dazu auch die Darstellungen L 32a, L 390 und besonders Bild L 70/71, das in den Grundzügen in Weiden wiederholt wird; vgl. LCI Bd. 3, Sp. 154ff.

⁴⁴⁰ Mt. 3, 17; Mk. 1, 11; Lk. 3, 22; Mt. 3, 13-17; Mk. 1, 9-11; Lk. 3, 21-22; Joh. 1, 29-34.
Zum Austausch der Gemäldethemen und zu der Kritik an den Skizzen zur "Taufe Jesu" und deren Berücksichtigung durch Hofstötter siehe Seite 146.

⁴⁴¹ Stadtpfarrer Söllner war auf Weisung der Regierung und des Ordinariats Regensburg ausdrücklich dazu ermächtigt, Hofstötter in der Auswahl und Ausführung von Themen vor Ort zu beraten und zu leiten (siehe Brief N. 8502 von ca. 1904 im BZA Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef). Mit Sicherheit hat es dabei heftigste Dispute über die unterschiedlichsten Auffassungen gegeben. Vergleicht man einige schriftlich niedergelegte Kritikpunkte mit der Ausführung, scheint sich öfter Hofstötter durchgesetzt zu haben (s.u.).

⁴⁴² Eine Auswahl der Tiere nach Jes. 11, 6-8: "Dann wohnt der Wolf beim Lamm, der Panther liegt beim Böcklein. Kalb und Löwe weiden zusammen, ein kleiner Knabe kann sie hüten. Kuh und Bärin freunden sich an, ihre Jungen liegen beieinander. Der Löwe frißt Stroh wie das Rind. Der Säugling spielt vor dem Schlupfloch der Natter, das Kind streckt seine Hand in die Höhle der Schlange".

4.5.4.2.1. Westlicher Nebenchor

Im westlichen und östlichen Nebenchor stehen Altäre aus der ersten Phase der Ausstattung nach Entwürfen Johann Baptist Schotts (Ausführung Johann Huber, München). Die Figuren waren ursprünglich farbig gefaßt, die anderen Teile marmoriert. Zur Anpassung an die einheitliche neue Ausschmückung der Kirche ließ Franz Hofstötter (durch Vierling) die geschnitzten Altarblätter und einen Teil der Altararchitektur vergolden.

Im westlichen Nebenchor (**Abb. 57**) nahm Hofstötter ikonographisch keinen Bezug auf die Widmung des Altars an den hl. Michael. Hofstötters Themen folgen dem großen Entwurf, der den ganzen Kircheninnenraum umfaßt. In beiden Nebenchören sind daher programmatische Szenen aus dem AT dargestellt.

Links vom St. Michaels-Altar ist über der Türe zur Sakramentskapelle als eine Art Supraporta die "Erschaffung Adams" als Stuckrelief eingesetzt (We 43). Die Wand darüber ist vollständig mit Goldmosaik (aus Glassteinchen) verkleidet.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Altars ist der "Sündenfall Adam und Evas"⁴⁴³ als Tafelgemälde zwischen zwei überlängten Engeln auf je einem Stuckrelief mit dem "Flammenschwert der Vertreibung" bzw. der "Schale der Bitternis" gezeigt (We 44, **Abb. 58**).

Das Thema "Adam und Eva" wird durch den über dem Altar hängenden Bildteppich mit der Darstellung von "Engeln im Himmel, über den ersten Sündenfall trauernd" abgeschlossen (We 42).

Ähnlich den Gestaltungsprinzipien in Ludwigsthal sind an den Wänden der Kirche viele Symbole aus frühchristlicher Zeit eingestreut. So etwa taucht ein flaches Stuckrelief mit zwei Vögeln und einem Kranz dazwischen auf der einen Seite des Transversalbogens über dem Bildteppich auf. Aber auch das Gewölbe über dem Nebenchor zeigt frühchristliche Symbole (We 40).

Auch die Schlußsteine der zu den Nebenchören führenden Bögen sind durch figurale Gestaltung ausgezeichnet. Am Schlußstein auf der Presbyteriumsseite sind verschlungene Akanthusblätter, an dem auf der Querhausseite kämpfende Drachen (oder Echsen) innerhalb von Laubwerk zu erkennen (We 39 und We 41).

4.5.4.2.2. Östlicher Nebenchor

Analog dem westlichen Nebenchor ist auch der östliche gestaltet (**Abb. 59**). Der nachträglich vergoldete Altar mit der Hl. Familie wird von zwei Gemälden eingerahmt, die die zwei Propheten Jeremias und Elias zeigen (We 68 und We 69, **Abb. 60 und 61**).⁴⁴⁴

⁴⁴³ Im Adam hat sich sehr wahrscheinlich Franz Hofstötter selbst dargestellt. Auffallend ist jedenfalls die genauere Ausarbeitung des Gesichts gegenüber der idealisierten Eva und die Ähnlichkeit mit den Zügen auf dem Gesicht des Flachreliefs We 62.

⁴⁴⁴ Da sie nicht näher bezeichnet sind, kann nicht entschieden werden, wer Elias und wer Jeremias ist. Anscheinend hat Hofstötter die Entwürfe für Propheten in Au/Hallertau (A 8, A 12) auch in Weiden verwendet (s.u.).

Über dem Altar zieht sich ein großes Stuckrelief mit dem Symbol des Alten Bundes quer über die ganze Wand. Es zeigt den "Einzug der Bundeslade" (We 67).⁴⁴⁵

Der obere Abschluß der Wand wird durch Goldmosaik gefüllt, in das ein Flachrelief mit der Inschrift "HEILIG HEILIG HEILIG DER HERR DEIN GOTT" eingeprägt ist.⁴⁴⁶

Die Schlußsteine der Bögen, die in den Nebenchor führen, sind wieder figürlich gestaltet (We 64 und We 66, **Abb. 62**).

Das Gewölbe ist durch Farbflächen und goldenes Glassteinchenmosaik in drei konzentrische Vielecke aufgeteilt. Der äußere Ring ist in hellem Graublau, der mittlere in gelblichem Ocker gehalten. In der inneren rotbraunen Fläche befinden sich rechteckige Flachrelieffelder mit christlicher Symbolik (We 65).

4.5.4.2.3. Vierung

Das zentrale Thema von Vierung und Querhaus bilden die Visionen, wie sie in der Offenbarung des Johannes geschildert werden. Nach den Darstellungen des Alten Bundes in den Nebenchören und des Neuen Bundes in Presbyterium und Hauptchor erfolgt in diesem Bereich eine Illustration der letzten Tage der Welt in der Apokalypse.

Das Hauptthema der Vierung sind die "Vier Apokalyptischen Reiter", die in den durch goldene Flammenbüschel entlang den Graten des Kreuzgratgewölbes⁴⁴⁷ in vier Abschnitte geteilten Feldern dargestellt werden. In der Mitte schweben die Wächter des Thrones Gottes, die als die vier Evangelistensymbole dargestellt sind (vgl. Programm), aber mit je sechs Flügeln versehen wurden (We 84, We 87, We 90, We 93, **Abb. 63**).⁴⁴⁸

Die Apokalyptischen Reiter sind äußerst sorgfältig durchkomponiert. Ihre Bewegung scheint im sog. "fruchtbaren Moment" eingefroren und ist voller vorwärtstreibender Dynamik und Spannung. Hofstötters intensive Beschäftigung mit dieser Endzeitthematik ist deutlich erkennbar.⁴⁴⁹

Die einzelnen Reiter werden von auf die Erde als Feuerzungen fallenden Sternen, vom als rote Blutstropfen regnenden Mond (als rote Punkte auf dem Gewölbe) und von den Hufen der Pferde

445 1 Chr. 15, 25 - 16, 42.

446 Nach Offb. 4, 8. Zugleich ein Verweis auf die Darstellungen in Vierung und Querhaus, wo die Apokalypse nach der Offenbarung des Johannes illustriert wird.

447 Hofstötter veränderte das von Johann Baptist Schott eingebaute ursprüngliche Kreuzrippengewölbe durch Abschlagen der Rippen zu einem Kreuzgratgewölbe (vgl. dazu die Fotografie Abb. 44, die die erste Ausmalung von 1901 zeigt).

448 Offb. 4, 6-8.

449 Hofstötter war, wie an seinen früheren Werken, besonders in Ludwigsthal und Au, zu bemerken ist, immer an Visionärem, Prophetischem interessiert. Möglicherweise konnte sich Hofstötter auch mit seinem spontanen, überaktivem Wesen, das sich kaum unterordnete, am tiefsten in solche Situationen und Personen einfühlen.

ausgehenden Funken begleitet. Illustriert sind also die in der Offenbarung geschilderten Eröffnungen der ersten bis vierten Siegel⁴⁵⁰ sowie die Öffnung des sechsten Siegels.⁴⁵¹

Jeweils in die zweigeteilten Eckzwickeln sind Gestalten gesetzt, die sich auf die Reiter der Apokalypse beziehen (**Abb. 64**).

Im Feld des "Siegere" (We 84) kniet links eine in weströmischer Tracht gekleidete Frau mit goldenem Lorbeerzweig und Siegerkranz (We 86).

In der rechten Ecke versinkt gerade der "falsche Prophet" in der See aus brennendem Schwefel (We 88).⁴⁵²

Zum Reiter des "Todes" (We 87) gehört in der linken Ecke die Darstellung des von einer Riesenschlange erdrückten Menschen, was die Macht des Reiters zeigen soll, auch durch die "Tiere der Erde" zu töten (We 89).⁴⁵³

Dem bärtigen Mann auf der rechten Seite hilft auch sein ganzer Reichtum (Sack mit Gold?) nichts gegen den Tod (We 91).

Zwei verzweifelte Gestalten (We 92 und We 94) kauern in den Ecken der Darstellung des Reiters mit der Waage (We 90).

Zusammenbrechende Architekturteile als Anspielung auf die dem Letzten Gericht vorausgehenden Erdbeben (We 95) und eine sitzende Frauengestalt in (ost)römischer Kleidung⁴⁵⁴ (We 85) füllen die Eckzwickel unter dem Reiter mit dem Schwert (We 93).

Die Vierungspfeiler, die das Gewölbe tragen, hat Hofstötter ebenfalls verändert und seinem Gesamtprogramm untergeordnet. Die Teile des Gewölbeansatzes oberhalb des Gebälks bekamen eine reiche, dunkel getönte Stuckverzierung, die zum Teil Antikes und Renaissanceformen in der Verarbeitung von Masken, Grottesken, Bandwerk, Akanthus und anderen pflanzlichen Vorbildern zitiert.

Jeder mittlere Dienst eines Vierungspfeilers wurde gegenüber den beiden äußeren durch figuralen Schmuck unterhalb des Gebälks ausgezeichnet, während die äußeren nur mit Ornamentformen in Flachrelief und Mosaik in geometrischen Mustern aus goldenen Glassteinchen verziert wurden.

Das romanisierende einfache Würfelkapitell wurde mitsamt dem oberen Teil des mittleren Dienstes durch Stuckfiguren, die auf Tier-, Masken- und pflanzlichen Ornamentbasen stehen und das Gewölbe im Sinne von Atlanten zu tragen scheinen, ersetzt.

450 Reiter mit Bogen und Kranz als Zeichen des Sieges auf weißem Pferd (We 84): Offb. 6, 2;
 Reiter mit Sense als Zeichen des Todes auf fahlem Pferd (We 87): Offb. 6, 8;
 Reiter mit Waage als Zeichen des Hungers (Lebensmittelrationen) auf schwarzem Pferd (We 90): Offb. 6, 5;
 Reiter mit Schwert als Zeichen für das Ende des Friedens unter den Menschen auf rotem Pferd (We 93): Offb. 6, 4.
 Die vier Reiter sind bildhafte Hinweise auf die sog. messianischen Wehen: Völkerkrieg, Bürgerkrieg, Teuerung und Hungersnot, Pest und Massensterben.

451 Offb. 6, 12-13.

452 Einfluß der pompejanischen Wandmalerei auf die Darstellung der Frauen-Tracht.
 Falscher Prophet: Offb. 19, 20. Die Darstellung wurde bei der Restaurierung nicht ganz richtig ergänzt.

453 Offb. 6, 8.

454 Erdbeben: Offb. 8, 5; 11, 13; 11, 19; 16, 18-21.
 Frau in römischer Kleidung: vielleicht eine Anspielung auf die "Hure Babylon" als Synonym für das weltliche Rom und Italien, das 1871 dem Papst die Herrschaft über die Stadt Rom und zugehörige Gebiete genommen hatte. Gerade in der Zeit, als die Ausstattung in Weiden entstand, erinnerten Papst und Bischöfe in mehreren Rundschreiben an die katholischen Christen an diese Tatsache, da die finanzielle Lage im Vatikan dadurch sehr stark eingeschränkt wurde (vgl. Oberhirtliches Verordnungsblatt für das Bistum Regensburg Jg. 1900ff mit Abdrucken der Schreiben).

Die vier Engelsfiguren (We 80 im Nordwesten auf Maskenbasis, We 81 im Nordosten mit Schale auf Löwen stehend, **Abb. 65**, We 82 im Südwesten mit Schriftrolle auf Tier und Pflanzenornamenten als Basis, We 83 auf ägyptisierendem Lotoskapitell) sind nicht näher bestimmbar, wie auch oft bei Propheten- und Heiligengestalten Hofstötters, mit denen er nur bestimmte Typen als Symbole für die ganze Gruppe darstellen wollte. Hier wird mit Bestimmtheit auf die verschiedenen Engelstypen, die in der Offenbarung des Johannes erwähnt werden verwiesen, also auf die Windengel, die Ankündigungengel, die Racheengel und andere.⁴⁵⁵

Hofstötter schloß damit verschiedene Raumeinheiten der Kirche zusammen, indem er an zentralen Stellen Bezugspunkte für die unterschiedlichen Programmteile schuf, die damit die einzelnen Themen zu einem Gesamtkunstwerk verbanden. Über die Vierung sind somit nicht nur architektonisch die einzelnen Bauteile und Räumlichkeiten der Kirche miteinander verbunden, auch die dargestellten Themen aus AT und NT haben Querbezüge und Verweise auf unterschiedlichste Art und Weise innerhalb des gesamten Innenraums von St. Josef.

4.5.4.2.4. Östliches Querhaus

Die Gestaltung der oberen Wandteile mit den Segmentkuppeln der Querhäuser entnahm die Themen wie in der Vierung aus der Apokalypse. Illustriert wurde in der Segmentkuppel des Ostquerhauses (**Abb. 66**) die "Öffnung des fünften Siegels" (We 71), also das den "Vier Apokalyptischen Reitern" folgende Ereignis.⁴⁵⁶

Im Zentrum der Darstellung steht der in Flachrelief geformte und vergoldete Altar, zwischen dessen Wangen das Kreuz Christi steht. Hinter dem Altar schwebt eine aus drei Scheiben, die mit Rosetten gefüllt sind, gebildete Formation, die als eine Art Ehrenbaldachin fungiert. Darüber tauchen aus dem offenen Himmel vier Engel hervor. Der restliche Hintergrund ist in einem tiefen dunklen Blau gehalten. Auf den von Flammen (Hinweis auf Opfertod) umgebenen Altarstufen liegen Seelen (als Körper mit Nimben) derjenigen, "*die hingeschlachtet worden waren wegen des Wortes Gottes und wegen des Zeugnisses, das sie abgelegt hatten.*"⁴⁵⁷ Weitere Seelen sind entlang des unteren Randes der Apsiskuppel wiedergegeben. Die in zwei Gruppen geteilte Schar der Engel links und rechts vom Altar ist dabei, den Seelen weiße Kleider zu reichen.

Die zugehörige in den Putz eingetiefte Inschrift darunter lautet: "UND DIESE SIND DIE LEIBER DERER DIE UM DES LAMMES WILLEN VERFOLGUNG LITTEN UND GETOETET SIND WORDEN".

Der Wandteil zwischen den Fenstern trägt außer farbigem Glassteinchenmosaik in kleinen rechteckigen Flächen keinen Schmuck. In einem schmalen Wandstreifen unterhalb der Fenster sind vier einfarbig bräunlich getönte Flachreliefs zwischen kleinen verschieden großen Quadraten aus farbigem Glassteinchen in regelmäßigen Reihen angebracht. Die Reliefs zeigen die Symbole der vier

455 Windengel: Offb. 7, 1;
Ankündigungen: Offb. 14, 6-13 und folgende;
Racheengel: Offb. 14, 14-20; u.a.
Vgl. dazu auch Hubel, Kirchenführer Weiden St. Josef, S. 28f.

456 Offb. 6, 9-11. Die "Öffnung des sechsten Siegels" ist ebenfalls in der Vierungskuppel (s.o.) dargestellt.

457 Offb. 6, 9.

Kardinaltugenden "Klugheit" (We 72), "Mäßigkeit" (We 73), "Gerechtigkeit" (We 74) und "Stärke" (We 75, **Abb. 67**).⁴⁵⁸

Diese Kardinaltugenden, die sich an der Wand zwischen Kuppelgemälde und darunterliegendem Altar befinden, verweisen aufeinander und verbinden frühere Ausstattung (Altar) und übergeordnetes neues Gesamtthema zu einer Einheit.

Der untere Teil der Wände der Querhausapsiden ist ähnlich der Hauptapsis mit Platten aus poliertem Kiefersfelder Marmor in verschiedenen Farbtönen verkleidet. Der in der Apsis stehende Altar ist der Skapulierbruderschaft geweiht. Die von Johann Huber um 1900/01 geschnitzten und farbig gefaßten Heiligenfiguren "Joachim" und "Anna", die neben der Mittelgruppe mit "Maria mit dem Kind", die gerade dem "Hl. Simon Stock" das Skapulier überreicht, wurden von Hofstötter durch Einfügen eines Holzstückes etwa in Schienbeinhöhe gelangt und vergoldet, um sie seiner Ausstattung besser anzupassen.⁴⁵⁹

Nord- und Südwand des Querhauses mit den Zugängen zum Nebenchor im Norden und zum östlichen Seitenschiff sind sparsam mit Flachreliefschmuck und Glassteinchenmosaik ausgestattet. Wenige kleine Ornament- und Bildfelder sind jeweils unter und über einem Triptychon mit Heiligendarstellungen aus der Frühzeit des Christentums in Deutschland innerhalb der Wand verteilt. Die Tafelbilder werden von Maskenkonsolen getragen.

An der Nordwand ist die "Fällung der Donar-Eiche durch Bonifatius" (We 70, **Abb. 68**) dargestellt. Bonifatius, der Apostel der Deutschen, holt im linken Bildteil weit mit der Axt aus. Hinter ihm steht furchtsames Volk. Er schlägt auf die den mittleren Bildteil ausfüllende Eiche ein, während ein heidnischer Priester auf der rechten Bildtafel Beschwörungen vollzieht.

Die zugehörige Inschrift an der Wand darüber lautet: "GEHET HIN UND LEHRET ALLE VOELKER".

Das Triptychon der gegenüberliegenden Südwand zeigt als Hauptheiligen den hl. Wolfgang, den Schutzpatron der Diözese Regensburg, den zwei Mönche flankieren. Ihm zur Seite stehen seine Schüler, der hl. Kaiser Heinrich II. und dessen Bruder Bischof Bruno von Augsburg (We 78, **Abb. 69**).

Die zugehörige Inschrift nimmt darauf Bezug: "MENSCHEN SEIN NACH DEM WILLEN GOTTES".

Der Schlußstein des Zugangsbogens zum Seitenschiff ist figural ausgestaltet. Er trägt den Kopf einer Frau, die sich in Verzweiflung die Hand vor das Gesicht hält (We 79).

4.5.4.2.5. Westliches Querhaus

⁴⁵⁸ Vgl. gemalte Tugenddarstellungen in Ludwigsthal (L 80 bis L 83).

⁴⁵⁹ Siehe Restaurierungsbericht "Voruntersuchung und Dokumentation - Seitenaltäre. Nachtrag zum Bericht vom Dezember 1975" der Firma Hugo Preis GmbH vom Dezember 1979 im Archiv der Firma. Die Figur der hl. Anna wurde um 14 Zentimeter, die des hl. Joachim um 11 Zentimeter vergrößert. Genauere Beschreibung der Querhausaltäre siehe Hubel, Kirchenführer Weiden St. Josef.

Die Ausstattung des westlichen Querhauses (**Abb. 70**) folgt im wesentlichen dem östlichen. Im Kuppelgemälde sind *"die Auserwählten Gottes und die Verheißung der ewigen Herrlichkeit des Himmels"* nach der Offenbarung des Johannes dargestellt (We 48).⁴⁶⁰

Die Vision folgt im Text der Öffnung der sechs Siegel, die in der Vierung und der östlichen Querhausapsis gezeigt sind.

In ähnlichem Bildaufbau wie bei der "Öffnung des fünften Siegels" (We 71) ist in der Mitte der vergoldete Thron in Flachrelief wiedergegeben, auf dem das Lamm mit Kreuzstab sitzt. Um den Altar sind vor tiefblauem Himmel Engel und die in der Apokalypse genannten Ältesten zur Anbetung versammelt. Über dem Thron lobpreisen aus dem geöffneten Himmel weitere vier Engel. Entlang des unteren Randes der Apsiswölbung ist die *"große Schar aus allen Nationen und Stämmen, Völkern und Sprachen"* aufgereiht, die ihre Rettung in *"Gott, der auf dem Thron sitzt, und von dem Lamm"* sehen.

Die ebenfalls dem Text der Apokalypse entnommene zugehörige Inschrift lautet: "DIESE SIND ES DIE KOMMEN SIND AUS GROSSER TRUEBSAL UND HABEN IHRE KLEIDER GEWASCHEN IM BLUTE DES LAMMES".⁴⁶¹

Im Wandstreifen unterhalb der Fenster sind zwei Reliefs mit Taten Christi angebracht, die die grenzenlose Liebe Gottes zeigen und ebenso auf das Kuppelgemälde wie auf den Altar und die Gruft darunter bezogen werden können. Dargestellt sind die *"Heilung eines Gelähmten"*⁴⁶² und *"Jesus speist mit dem Zöllner"* (We 49, **Abb. 71**; We 50).⁴⁶³

Die wieder von Johann Huber geschnitzten, ursprünglich farbig gefaßten Figuren des Herz-Jesu-Altars des Westquerhauses wurden von Hofstötter zur Anpassung an die neue Ausstattung nachträglich teilweise verlängert (Franz von Sales, Bernhard von Clairvaux)⁴⁶⁴ und vollständig vergoldet.

Vor dem westlichen Altar ist im Boden des Querhauses in einer Gruft der damalige Stadtpfarrer und Geistliche Rat Max Söllner, der den Bau von St. Josef beaufsichtigte und den Hofstötter in einem Flachrelief des Presbyteriums (We 62) und im Stifterbild über dem Eingang (We 114) dargestellt hat, begraben. Darauf ist das Apokalypsenthema, besonders die Darstellung im westlichen Querhaus sehr gut zu beziehen.

Ähnlich wie Nord- und Südwand des östlichen Querhauses sind auch die entsprechenden Westquerhauswände gestaltet.

An der Nordwand über dem Zugang zum Seitenchor hängt das Triptychon mit dem Hl. Emmeram (We 45), dem zweiten Regensburger Bistumspatron, der von den Priestern Vitalis und Wolfleic (We 46, We 47) begleitet wird.⁴⁶⁵

460 Offb. 7, 1- 17.

461 Offb. 7, 9 und 7, 10.

Inschrift frei nach Offb. 7, 14.

462 Mt. 9, 1-8; Mk. 2, 1-12; Lk. 5, 17-26.

463 Mt. 9, 9-13; Mk. 2, 13-17; Lk. 5, 27-32.

464 Verlängerung beider Figuren um ca. 11 cm. Siehe Restaurierungsbericht der Firma Preis (s.o.).

465 Vitalis war der Nachfolger des hl. Rupertus auf dem Bischofsthron von Salzburg. Nach der Emmeramsvita des Freisinger Bischofs Arbeo war er allerdings zusammen mit Wolfleic der Begleiter Emmerams.

In einem Schreiben des bischöflichen Ordinariats (No. 8502 von ca. 1903/04 im BZA Regensburg, Ordinariatsakten Weiden St. Josef) wird kritisiert, daß Wolfleic und Vitalis nicht Begleiter Emmerams waren, sondern zum hl. Rupert gehörten. Trotzdem stellte Hofstötter Emmeram mit den beiden dar; vgl. Stadler/Heim, Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.

Die drei Einzelgemälde werden durch einen geschnitzten und vergoldeten Rahmen zusammengeschlossen. Die zugehörige Inschrift darüber lautet: "MEIN IST ALLE GEWALT" "HIMMEL UND ERDE". Der Querbalken über den beiden Maskenkonsolen, die das Bild stützen, trägt die Inschrift "GROSS WIE DAS MEER IST MEINE LIEBE".

An der Südwand gegenüber zeigen zwei einzeln nebeneinander gehängte Gemälde frühe Bischöfe von Nachbardiözesen. Beide sitzen in bischöflichem Ornat auf ihren Thronen vor jeweils zwei Begleitern. Der hl. Korbinian, Patron der Erzdiözese München-Freising ist an seinem Attribut (dem Bär), das als Bärenköpfe an der Thronlehne wiedergegeben ist, erkennbar (We 52).

Links von ihm hängt das Bild des hl. Rupert, dem Patron von Salzburg (We 51). Die zugehörige Inschrift über den Bildern lautet "ICH BIN BEI EUCH ALLE TAGE".

4.5.4.3. Mittel- und Seitenschiffe

Nach der Beendigung der Arbeiten an Presbyterium, Querhäusern und Vierung kamen ab 1907 die Entwürfe für das Mittel- und die Seitenschiffe (**Abb. 46**) zur Ausführung. Im Anschluß an die Art der Ausgestaltung der bisherigen Kirchenteile wurden auch die noch nicht behandelten Wände und Architekturelemente bearbeitet. Seit den Arbeiten an den Jochen des Presbyteriums war Wilhelm Vierling als Helfer Franz Hofstötters tätig.

Die nicht mit Bildern geschmückten Gewölbefelder der Mittel- und Seitenschiffe erhielten ähnlich den Gewölben des Presbyteriums eine reizvolle Dekoration aus zahlreichen Stuckrosetten in unterschiedlichen Größen auf blauem, teilweise grau abgetönten Grund mit Mosaiken aus goldenen Glassteinchen.⁴⁶⁶ Die Goldmosaiken bilden auf dem blaugrauen Farbgrund jedes Kreuzrippengewölbes, vom Mittelschiff aus betrachtet, eine Kreuzform.

Die Ausstattungsteile aus der ersten Phase, Kanzel (**Abb. 72**) und Orgel, glich Hofstötter seiner neuen Ausschmückung an.

Den Pfeiler hinter der Kanzel verkleidete er in dem Stück zwischen Kanzelkorb und Schalldeckel mit Mosaik aus goldenen Glassteinchen, innerhalb derer jeweils vier etwas größere, in unterschiedlichem Blau eingefärbte Glassteinchen zu einem Quadrat zusammengefügt wurden. Direkt im Anschluß daran gestaltete Hofstötter die Pfeilerfläche figürlich um, indem er in der Art von Atlanten die Ganzfigur Johannes des Täufers (We 96) und die Halbfigur des Propheten Daniel (We 97) als plastische Gestalten den Schalldeckel tragen läßt. Daneben sind an den Flächen der Dienste ihre Namen "ST. JOHANN" und "DANIEL" in Flachrelief beigeschrieben.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Farben der Wandflächen: synthetisches Ultramarin, roter Ocker (in geringen Mengen) u.a. direkt auf den Putz aufgetragen; Farben der Gewölberippen: gelber und gelbbrauner Ocker, Ultramarin (synth.), Chromoxidgrün (in geringen Mengen), Gips und Kreide direkt auf den Putz aufgetragen; Rosetten aus Gips, mit hellbrauner Fassung (brauner und gelber Ocker, Chromoxidgrün, Pflanzenschwarz, Schwespat); siehe Analysenbericht des Doerner-Instituts München vom 16.12.1975 im Restaurierungsbericht der Firma H. Preis/Parsberg.

⁴⁶⁷ Beide sind, mit vielen anderen, als Vorläufer und Ankünder Christi zu verstehen, sie wirkten auch zum Teil als Bußprediger, darum ihre Anbringung an der Kanzel; siehe Buch Daniel im AT; Johannes der Täufer im NT: siehe Mt. 3, 1-15; Mt. 11, 2-19; Mt. 14, 1-12; Mk. 1, 1-9; Mk. 6, 14-29; Lk. 1, 5-25; Lk. 1,39-80; Lk. 3, 1-20; Lk. 7, 18-35; Joh. 1, 19-37; Joh. 3, 22-36.

Den Orgelprospekt veränderte er durch das Hinzusetzen von vier überlängten musizierenden Engeln, die aber gegen den großen Raum, den die Orgelpfeifen einnehmen, nicht dominieren. Auch sind sie gegen das einfallende Licht (von den großen Fensterflächen hinter der Orgel ausgehend) kaum wahrzunehmen. In die zwei kleinen Giebelflächen des Orgelgehäuses malte Hofstötter die Gesichter je eines Engels (We 129).⁴⁶⁸

In Chor und Presbyterium wurden programmatische Geschehnisse des Neuen Testaments bildhaft gestaltet. In Vierung und Querhaus schilderte Hofstötter Visionen des Zukünftigen nach der Offenbarung des Johannes und die Ausbreitung des Christentums (besonders auf bayerischem Gebiet). In Mittel- und Seitenschiffen werden nun Szenen aus dem Alten Testament dargestellt, die Vorläufer Christi zeigen, da das Gesamtprogramm unter das Motto des "Bildes Christi" gestellt worden war. In den Seitenschiffen wird zusätzlich der bisher kaum in Erscheinung getretene Schutzpatron der Kirche, St. Josef, gewürdigt.

4.5.4.3.1. Mittelschiff

Die Themen aus dem AT, die im Mittelschiff dargestellt werden, sind aus dem Vertrag zwischen Hofstötter und dem Kgl. Bayerischen Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten vom 20. Oktober 1907 bekannt. Sie stehen nicht unmittelbar miteinander in Zusammenhang, beziehen sich aber in ihrer Funktion als Präfigurationen Christi auf das Hauptbild des "Gnadenstuhls" in der Apsis. Die Wandbilder sind jeweils durch leicht aus der Wand hervorragende Stuckpfeiler auf Masken- oder Pflanzenornamentbasen und ornamental verzierten Kapitellen begrenzt. Darauf befinden sich innerhalb von hochrechteckigen, kaum eingetieften Flächen bildliche Darstellungen von Personen, Engeln oder Tieren und Pflanzen. Auch mit Ornamenten und Figuren verzierte, bräunlich getönte Stuckplatten werden benutzt. Unter und über den Bildern stehen die zugehörigen Inschriften. Die freien Wandflächen beleben geometrisierende Muster aus goldenem Glassteinchenmosaik.

An der Westwand befinden sich zwischen Fenstern und Bogenöffnungen zu den Seitenschiffen folgende Wandbilder bzw. Statuen (von der Vierung im Norden nach Süden):

"Die Opferung Isaaks" (We 98, **Abb. 73**).⁴⁶⁹ Abraham steht als weißhaariger bärtiger Greis in weißem Festgewand mit dem Messer in der Hand in der Mitte des Bildes neben dem Altar, der vom rechten Bildrand überschritten wird. Darauf kniet der gefesselte Isaak. Links neben Abraham schwebt ein Engel, der ihn im letzten Augenblick zurückhält.

Zwischen beiden ist ein Widder als Ersatzopfer sichtbar. Die Inschrift über dem Bild lautet: "TUE DEINE HAND AB VON DEM KNABEN", die unterhalb "ICH WEISS DU FUERCHST GOTT". Die Flachreliefs über dem Bild zeigen zwei sich an die Brust klopfende Büßer. Sie machen den Zusammenhang des Bildes mit dem Opfertod Christi (und die Wiederholung während der Messe) deutlich.

⁴⁶⁸ Möglicherweise hat die Abwesenheit Hofstötters ab 1910 eine weitere Umgestaltung und Einbeziehung der Orgel verhindert.

⁴⁶⁹ Gen. 22, 1-19.

Die Opferung Isaaks gilt in der Theologie als Vorbild für den Opfertod Christi am Kreuz und dessen Wiederholung während der Liturgie in der Kirche. Das Bild steht in Zusammenhang mit dem gegenüberliegenden Wandbild des Opfers Melchisedechs bei der Segnung Abrahams (We 106).

"Durchzug durchs Rote Meer" (We 99, **Abb. 74**).⁴⁷⁰ In der Bildmitte steht Moses und beschwört die schäumenden Wassermassen, die gerade einen Ägypter mit seinem Pferd verschlingen. Das Volk der Israeliten drängt sich eng hinter Moses zusammen. Im Schriftband darüber heißt es: "DER HERR WIRD FUER EUCH STREITEN", unter dem Bild steht: "DAS MEER STUERZTE AUF SIE".

"David und Goliath" (We 100, **Abb. 176**).⁴⁷¹ Die der Stuckplastik beigefügten Inschriften lauten: "DU KOMMST ZU MIR MIT SCHWERT UND SCHILD", "ICH ABER KOMME IM NAMEN DES HERRN", "DENN DER HERR IST MIT UNS" "DAVID".

Vor der Orgelempore zeigen zwei Wandbilder nebeneinander auf Christus bezügliche Szenen aus dem Leben des Propheten Jona (**Abb. 76**).

Das rechte Bild zeigt "Jona, der gerade vom Walfisch an Land gespien wird" (We 102).⁴⁷² Die Inschrift über und unter dem Bild (zwischen Stuckreliefplatten) bezieht sich auf die Gebete Jonas im Bauch des Fisches "ICH RIEF ZU DEM HERRN IN MEINER ANGST": "HERR HOERE MICH". Eine weitere Inschrift "GOTT IST GNAEDIG" zwischen den beiden Bildern gilt auch für beide Bildinhalte.

Im linken Bild sitzt "Jona unter dem Rizinusstrauch" (We 101) und sieht voll Zorn auf die Stadt Ninive, der Gott wegen deren Reue vergeben hatte.⁴⁷³ Die Beischrift über der Darstellung bringt die Ankündigung der Rache Gottes durch Jona "ES SIND NOCH VIERZIG TAGE ZUM UNTERGANG". Die Unterschrift zeigt die Gnade Gottes und den Anlaß für den Zorn Jonas: "ES REUTE IHN".

Die Bildthemen auf der gegenüberliegenden Ostseite beziehen sich zum Teil auf die der Westseite, in der Hauptsache sind es aber wieder Präfigurationen auf das Leben Christi, das sich im Kreuzestod und der damit verbundenen Erlösung der Menschheit erfüllte. Gezeigt sind folgende Themen (von Nord nach Süd):

Das Dankopfer des Melchisedek" (We 106, **Abb. 75**).⁴⁷⁴

Abraham steht ehrfurchtsvoll gebeugt in der Bildmitte vor Melchisedek, der, begleitet von zwei Dienern mit Brot und Weinkrug, Abraham segnet. Hinter Abraham stehen seine Krieger mit den Waffen in den Händen. Im Hintergrund leuchtet vor dunklen Wolken ein Regenbogen, der auf den Bund Gottes mit Noach und seinen Nachkommen verweist.⁴⁷⁵ Über dem Bild sind als Flachrelief zwei Gefallene aus dem Kampf Abrahams gegen König Kedor-Laomer und seine Verbündeten dargestellt sowie zugehörige Inschriften.

470 Ex. 14, 5-31.

Der Durchzug durchs Rote Meer gilt traditionsgemäß als Verweis auf die christliche Taufe.

471 1 Sam. 17, 1-58.

Der siegreiche Kampf Davids gegen Goliath verweist auf die Bezwingung des Satans durch Christus. In einer zweiten Bedeutung wird auf die ersten christlichen Märtyrer verwiesen, die furchtlos ohne Waffen ihren Glauben verteidigten.

472 Jona 1, 1 - 2, 11.

Der dreitägige Aufenthalt Jonas im Bauch des Fisches wird als Präfiguration der dreitägigen Grabesruhe Christi vor der Auferstehung angesehen.

473 Jona 3, 1 - 4, 11.

474 Gen. 14, 1-24.

Die Segnung Abrahams durch Melchisedek und die Opferung von Brot und Wein wird auf die entsprechenden Handlungen Christi beim Letzten Abendmahl und damit auf das Meßopfer in der Liturgie bezogen. Die Benennung Melchisedeks als "Priester des Höchsten Gottes" (Gen. 14, 18) weist auf Christus voraus.

475 Gen. 9, 11-17. Siehe auch Anm. zu Bildthemen in Ludwigsthal.

Im nächsten Joch des Mittelschiffs wird der "Verkauf Josefs durch seine Brüder" (We 107, **Abb. 77**) gezeigt.⁴⁷⁶ Das Flachrelief links oberhalb des Bildes zeigt die bittend aus der Zisterne hochgestreckten Arme Josefs.⁴⁷⁷ Das rechte Flachrelief bezieht sich auf den ersten Traum Josefs von den verehrenden Garben.⁴⁷⁸ Zwischen beiden Reliefs steht die Inschrift: "LASST UNS IHN VERKAUFEN". Links unter dem Bild wird in einem weiteren Flachrelief der trauernde Vater Josefs gezeigt, rechts davon steht die Inschrift: "TUNKTEN DEN ROCK IN BLUT".⁴⁷⁹

Um das Bild "Die eherne Schlange" (We 108, **Abb. 66**)⁴⁸⁰ sind mehrere Flachreliefs angeordnet, die z.T. aus der frühchristlichen Symbolik, der Bibel oder der Mythologie entnommen wurden. Die Schnecke (rechts oben) galt als Symbol der (Wieder-)Geburt und Auferstehung. Ebenfalls auf den Tod beziehen sich die beiden unteren Reliefs. Das rechte zeigt einen Totenschädel, das linke als mehrköpfiges Ungeheuer dargestellt, entweder den Höllenhund Zerberus aus der griechischen Mythologie oder den siebenköpfigen Drachen aus der Apokalypse. Die zugehörige Inschrift lautet: "WIR HABEN GESUENDIGT WIDER DEN HERRN".

Das letzte Wandbild vor der Orgelempore im Osten zeigt "Judith mit dem Haupt des Holofernes" (We 109).⁴⁸¹ Die Inschrift über dem Bild verweist wieder auf Gott: "DANKET DEM HERRN" "ER STREITET FUER SEIN VOLK" "ER ERRETTET UNS VON UNSEREN FEINDEN".

4.5.4.3.2. Orgelempore

Die Mittelschiffswände über der Orgelempore (**Abb. 79**) wurden mit zwei Büsten versehen, die eine Beziehung zur Funktion der Empore als Standplatz für die Orgel und Aufführungsort für Kirchenmusik und Gesang haben.

An der Westseite steht die Büste des hl. Papstes und Kirchenlehrers Gregor d. Großen, nach dem die Gregorianische Musik benannt ist (We 103), vor Mosaikhintergrund auf einem mit Pflanzenornamenten und einer Maske geschmückten Sockel. Über ihm nennt die Inschrift dessen Motto "SERVUS SERVORUM DEI".

Gegenüber an der Ostseite erhebt sich die Büste der hl. Cäcilia, der Patronin der Kirchenmusik (We 110, **Abb. 80**), aus einer Reliefplatte mit zwei begleitenden Engeln. Über ihr steht die Beschriftung: "IST JEMAND TRAUERIG BETE ER" "GUTEN MUTES SINGE ER LOBLIEDER".

476 Gen. 37, 1-36.

Die Rettung des jüdischen Volkes in Ägypten durch den von seinen Brüdern verratenen Josef wird mit der Erlösung der Menschheit durch den von Judas verratenen Christus gleichgesetzt.

Das Bild macht einen etwas unfertigen Eindruck, was hauptsächlich durch den fast völlig fehlenden Hintergrund im Vergleich zu den anderen Mittelschiffsbildern hervorgerufen wird. Möglicherweise hat Hofstötter dieses Bild als letztes nicht eigenhändig vollendet (s.u.).

477 Das Hineinwerfen Josefs in die Zisterne symbolisiert die Grablegung Christi.

478 Gen. 37, 5-8.

479 Gen. 37, 31-35.

480 Num. 21, 4-9. Vgl. Anm zu Ludwigsthal.

Wie das vorherige Bild (We 107) wirkt auch dieses etwas unfertig.

481 Jdt. 13, 1-17. Siehe auch Anm. zu Ludwigsthal.

Judith wird als Vorläuferin Marias gesehen, die der Schlange (als Symbol für den Antichrist) den Kopf zertritt. Die Tötung des Holofernes wird mit dem Sieg der Kirche (Ecclesia) über den Antichrist gleichgestellt.

Die Schauseite der Orgelempore selbst, die Brüstung, ist reich ausgestattet. Über dem mittleren Bogen, der zum Haupteingang der Pfarrkirche führt, steht auf einer Konsole die Stuckfigur eines Engels, der mit hoch erhobenen und eng am Kopf vorbei nach hinten geführten Händen das Notenpult trägt (We 116, **Abb. 81**).

Links und rechts von ihm sind in den etwas vorspringenden Mittelteil der Brüstung zwei Reliefs eingesetzt, die jeweils "Musik" (We 117) bzw. "Tanz" (We 118) repräsentieren (**Abb. 79**).

Zu beiden Seiten des Mittelteils (**Abb. 79**) sind die von romanisierenden Blendarkaden der Brüstung gebildeten je zweimal drei Nischen durch Stuckköpfe von Allegorien in antikem griechischen oder römischen Habitus und Porträts von Musikern (We 119 a-f links, We 121 a-f rechts), die die Kirchenmusik prägten, ausgefüllt. Auch an Bildnisköpfe von Weidener Organisten, Chorleitern o.ä. ist zu denken. Unter den fast an Karikaturen grenzenden Musikerporträts könnten Johann Sebastian Bach (We 121a ?) und Franz Joseph Haydn (We 121e ?) dargestellt sein. Unterhalb der Allegorien- und Porträtgalerie ist sparsamer geometrischer Mosaikschmuck aus Glassteinchen angebracht.

Von frühchristlichen und antiken Vorbildern sind die Vogeldarstellungen aus Glassteinchenmosaik zwischen ebensolchen geometrischen Mustern (We 120 a-c links, We 122 a-b rechts) übernommen.

4.5.4.3.3. Seitenschiffe

Die beiden Seitenschiffe sind nur äußerst bescheiden mit bildlichem Schmuck ausgestattet worden. Das Programm des Vertrages vom 20. Oktober 1907 sah nur eine dekorative Ausschmückung (mit Ausnahme der Taufkapelle und zwei Gemälden mit St. Josef als Hauptfigur über den Seiteneingängen) vor.

In den beiden Seitenschiffen sind Säulen, Wandteile und Deckengewölbe sparsam mit Glassteinchenmosaik verziert. Nur die Zugangsbögen zu den Turmjochen sind reicher ausgestattet.

Die insgesamt 16 Fenster gehören noch zur ersten Ausstattung der Zeit um 1900/01.

Im westlichen Seitenschiff zeigt das Triptychon des Stifterbilds (**Abb. 84**) über dem Ausgang St. Josef als Patron der Stadtpfarrkirche. Josef, der sonst in der Kirche nur als zentrale Stuckfigur unter dem Gnadenstuhl in der Apsis in Erscheinung tritt, schwebt in der Mitte des Hauptbildes des Triptychons vor einer Ansicht von Weiden mit der St.-Josefs-Kirche. Hinter ihm schweben Engel in ätherischer, in der Dunkelheit der Seitenschiffe kaum wahrnehmbarer Darstellung (We 114a).

Die kleineren Seitentafeln, mit dem Hauptbild durch einen reich geschnitzten und vergoldeten Rahmen zusammengeschlossen, zeigen als Stellvertreter für die damalige Pfarrgemeinde links den Geistlichen Rat H. Stadtpfarrer Max Söllner (knieend), Bürgermeister Prechtel (mit Amtskette) sowie einem Mesner und Bauleiter Kubizek (We 114b). Das rechte Bild stellt Mitglieder der Kirchenverwaltung dar (We 114c).

Auf dem Durchgangsbogen zum westlichen Turmjoch erscheint die Reliefplatte mit der Büste von Josua (We 105). Darüber ist geometrisches Goldmosaik angebracht. Josua, der in ägyptische Tracht gekleidet ist, war der Nachfolger Moses' in der Führung des auserwählten Volkes und ge-

hörte damit zu wichtigen Vorläufern Christi.⁴⁸² Hier ergibt sich wieder ein Bezug auf die Darstellungen im Mittelschiff und im Chor. Die Inschrift neben dem Relief heißt: "UNSER HERR IST GOTT" "IM HIMMEL UND AUF ERDEN".

Zwei weitere kleinere Reliefs mit pflanzlichen Ornamentmotiven sind links und rechts vom Durchgang eingebaut (We 104).

Das östliche Seitenschiff folgt in der kargen Ausstattung dem westlichen.

Über dem Ausgang hängt das Triptychon "Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (We 115, **Abb. 83**).⁴⁸³ In den schmalen Seitentafeln stehen zwei Engel frontal zum Beschauer und fordern zur Andacht auf. Auf dem mittleren Hauptbild erscheint St. Josef, mit dem Esel an der einen Hand und auf einen Stock in der anderen Hand gestützt, an einem Baum in der rechten Bildhälfte.

Etwas aus der Mitte nach links verschoben steht Maria in einem blauen Gewand mit leuchtend rotem Mantel und präsentiert das Christuskind, das von teilweise knieenden Engeln auf der linken Bildseite angebetet wird. Ein gemeinsamer, vergoldeter und geschnitzter Rahmen schließt die drei Tafelgemälde zusammen.

Die Darstellungen am Zugangsbogen zum östlichen Turmjoch zeigen Simson und einige Attribute (We 111 bis We 113) als Präfiguration von Christus. Seine Kämpfe gegen die Philister und den Löwen nahmen die Passion Christi und die Überwindung Satans typologisch vorweg. Wieder ergeben sich Bezüge zu Mittelschiff, Hauptchor und andere Kirchenteile.

4.5.4.3.4. Eingangsbereich am Hauptportal

Das Eingangsjoch unter der Orgelempore ist als Auszeichnung des Haupteingangs reicher ausgestattet worden.

Wie in den Nebenchören ist das mittlere Gewölbe mit vier Flachrelieffeldern in Kreuzform um eine mittlere Rosette geschmückt. Die Felder zeigen frühchristliche Symbole (Fische, Vögel usw.). Die seitlichen Gewölbe sind durch ornamentale Flachrelieffelder gegliedert (We 127).

Ein Relief mit Bukranionfries befindet sich über einem Durchgang (We 126, **Abb. 82**).

Direkt über dem Hauptportal ist eine Mosaikdarstellung mit dem "Schweiß Tuch Veronikas" angebracht (We 123). Die Inschrift daneben "O HERR PRAEGE MEINER SEELE" "DEIN BILDNIS DAUERND EIN" beinhaltet das vollständige Programm, nach dem die Kirche ausgeschmückt worden ist.

In den Wandflächen neben dem Haupteingang begleiten das Bild mit dem Antlitz Christi zwei Reliefs mit Engel, die einen Kelch (We 124) bzw. eine Schale (We 125) tragen. Deren Nimben und Kelch oder Schale sind vergoldet, während der Rest des Stuckreliefs Marmor imitierend eingefärbt ist (We 124, We 125).

482 Siehe Buch Josua im AT.

Daneben darf nicht vergessen werden, daß die Namen Josua (Josue) und Jesus nur Variationen des gleichen Ursprungsnamens sind.

483 Mt. 2, 13-15.

4.5.4.4. Taufkapelle

Im Anschluß an das westliche Turmjoch öffnet sich die Taufkapelle. Ihre Wände sind fast vollständig mit Mosaik verkleidet (We 128). Im Mittelpunkt der Kuppel erscheint die Taube des hl. Geistes inmitten des von farbigen Ornamentformen in Zacken-, Wellenbändern und anderen geometrischen Flächen geprägten Glassteinchenmosaiks. Blau-, Grün- und Goldtöne herrschen vor. Zwei ganzfigurige Engel mit erhobenen Armen in der Art von Karyatiden scheinen die Kuppel zu unterstützen.⁴⁸⁴ Sie sind wie die Ornamentkuppel ebenfalls als Mosaik aus farbigen Glassteinchen gebildet.

⁴⁸⁴ Die beiden Engel folgen in Umriß, Haltung und Binnenzeichnung in etwa dem Notenpultengel (We 116) der Orgelempore. Nur die Flügel sind weggelassen.

4.6. St. Maximilian in München (1904-1916)

4.6.1. Kurze Baugeschichte

Nach der Gründung des Kirchenbauvereins St. Maximilian wurden zusammen mit dem Zentralverein für Kirchenbau (zuständig für die Neubauten von St. Benno, St. Paul und St. Maximilian) in einem Wettbewerb mit 96 teilnehmenden Entwürfen 1885 neun Entwürfe ausgezeichnet. Darunter war auch der für St. Maximilian vorgesehene neugotische Entwurf von Heinrich Freiherr von Schmidt (1850 bis 1928).⁴⁸⁵

Vor Beginn der Bauarbeiten beauftragte man den Architekten Heinrich von Schmidt wegen der abzusehenden hohen Baukosten des gotisierenden Entwurfs 1892 mit der Anfertigung eines einfacheren Planes. Von zwei zur Auswahl vorgelegten neuromanischen Entwürfen entschloß man sich noch im gleichen Jahr zu der Ausführung einer basilikalischen Anlage ohne Kuppel (**Abb. 110**).

Im April 1895 erfolgte dann der Baubeginn. Bauleiter war der Architekt Hans Schurr. Die Orientierung der Kirche geschah, dem Lauf der Isar folgend, von Süden nach Norden. Bis 1898/99 war der Rohbau bis auf die Türme fertig. Nach einer von Geldmangel verursachten Bauverzögerung (fast 700000 M waren schon ausgegeben, 400000 M wurden noch benötigt) gelang es nach einer Kreditaufnahme, die Kirche 1901 fertigzustellen.

Im Innern treten an den Langhauswänden über den Arkadenbögen außer den Obergadenfenstern keine architektonischen Zierelemente auf; die Wand blieb ebenso wie in den Seitenschiffen frei für malerische Ausgestaltung (**Abb. 111**).

Die dreischiffige Basilika ohne Querhaus besitzt zwei Türme, die am Außenbau durch eine offene Galerie verbunden sind. Die im Innern auf Höhe der Vierung eingezogenen Widerlager in Form von großen Rundbögen gliedern den Raum stark. An den Langhauswänden treten über den Arkadenbögen, die zu den niedrigeren Seitenschiffen vermitteln, außer den Obergadenfenstern keine architektonischen Zierelemente auf; die Wand blieb ebenso wie in den Seitenschiffen frei für malerische Ausgestaltung.

Um die Messe feiern zu können, wurde der Hauptaltar als erstes errichtet. Den figürlichen Teil, Statuen von Missionaren aus dem deutschen Sprachraum und Heiligen der christlichen Frühzeit mit St. Maximilian im Mittelpunkt, gestalteten die Künstler Alois Miller, Balthasar Schmitt und Georg Wrba, die auch an anderen Teilen der Kirche (Taufstein, Marienaltar, Ludwigsaltar) mitwirkten. Die übrige Ausstattung ging nur zögernd, mit längeren Unterbrechungen, voran.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Ausführliche Darstellung der Baugeschichte in Schnell & Steiner Kunstführer Nr. 284 und Festschrift zum 75-jährigen Kirchweihjubiläum St. Maximilian.

Zu den Arbeiten Hofstötters für St. Maximilian siehe auch: Xaver Luderböck, Arbeiten Hofstötters für St. Maximilian in München und für die Marienkirche in Landau/Pfalz, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e.V. (Hrsg. Lothar Altmann und Hans Ramisch) Bd. XIX (1990), München 1993

⁴⁸⁶ Genauere Beschreibung der Kirche und weitere Angaben zur Ausstattung siehe Altmann/Schnell, St. Maximilian/München, Schnell & Steiner Kirchenführer Nr. 284 (neu), München/Zürich 1976². neubearb. Aufl., zu dem beteiligten Künstler Josef Bergmann siehe: Rudolf Kaiser, Der Freskomaler Josef Bergmann (1888-1952), in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst Bd. XIV (1984), München 1984 S. 169ff.

4.6.2. Die Ausstattung durch Franz Hofstötter

Die Gesamtausstattung der Kirche sollte in mehreren Kampagnen nacheinander in sinnvoll zusammenhängenden Teilen erfolgen. In den Seitenschiffen wurde begonnen.

Franz Hofstötter lieferte dafür zwischen 1904 und 1916 verschiedene Gemälde, plastische Arbeiten in Stuck, Mosaiken, Kreuzwegbilder, Glasfenster und die zum Mittelschiff hin ausgerichtete Kanzel. Zwei Plastiken entstanden für die Orgelempore.

Im Generalplan zur Ausgestaltung der Seitenschiffe von 1907 werden zusätzlich zu den Kreuzwegstationen und der Kanzel Beichtstühle, Halbreleieffiguren als Balkenträger, Glasmosaik und Relieffiguren an den Wänden (dazu Skizzen, Grundrisse und Ansichten von Hofstötter) erwähnt.⁴⁸⁷

1905 wurde die ein Jahr vorher von Karl Johann Becker-Gundahl (1856-1925) entworfene rechte Seitenaltargestaltung in Mosaik (vgl. Hofmosaikanstalt Theodor Rauecker in Solln) durchgeführt. Das in grünlich-blauen Grundtönen gehaltene Mosaik hat die Kriegszeiten fast unbeschädigt überstanden.

Daran schloß die Ausstattung der Seitenschiffe durch Hofstötter an. Nach längeren Verzögerungen konnten sie 1916 wenigstens teilweise fertiggestellt werden (Weihe des Kreuzwegs am 27. Februar 1915). Die in der Technik der Enkaustik auf Holztafeln gemalten Kreuzwegstationen (M 26 bis M 39, **Abb. 115, 116, 118, 119 und 120**) waren einschließlich der Ölbergsszene (M 25, **Abb. 114**) in rundbogig geschlossene Wandnischen eingesetzt. Die Wand war bis zur Oberkante der Bilder mit poliertem Kirschheimer Muschelkalk belegt, darüber überzogen Mosaiken aus Glassteinchen mit geometrischen Mustern den oberen Teil der Wände. Den Nischenbogen über den Kreuzwegbildern füllte ebenfalls Mosaik mit der Beischrift der jeweiligen Station (Schrifttypen ähnlich wie in Weiden II). Links und rechts rahmen die Bilder je eine Figurengruppe, die die Eckpfeiler oben abschließen. Die teilweise in tiefem Relief gestalteten Marmorfiguren "*deuten auf die Menschheit, welche um der Nachfolge Christi willen leidet*".⁴⁸⁸ Unter sieben der 14 Stationen brachte Hofstötter jeweils einen plastisch gearbeiteten Kopf der typologischen Figuren Johannes d. Täufer, ägyptischer Josef, Ijob, Tobias, Moses, David und Lazarus an.⁴⁸⁹

Ebenfalls von Hofstötter war die aus Marmor (mit Metall- und Holzteilen) gestaltete Kanzel am Vierungspfeiler zum Mittelschiff (**Abb. 113**) mit einem ausführlichen theologischen Programm (s.u.), zu der Hofstötter 1906 Entwürfe lieferte.

Neben der Kanzel kamen weitere Ausstattungsstücke nach Entwürfen Hofstötters, wie Beichtstühle (drei aus Eichenholz mit Perlmutter-Intarsien 1907, M 42; vier weitere 1914 in Auftrag gegeben, M 43) und ein Opferstock aus Eisen und Bronze mit einem kleinen Bild der Maria mit Kind im

⁴⁸⁷ Siehe Note 2457 vom 5. Dezember 1907 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max. mit Erwähnung des leider nicht erhaltenen Planes mit farbigen Skizzen.

⁴⁸⁸ Oskar Doering, *Der Hl. Kreuzweg ...*, in *Christl. Kunst* 12, 1915/16, S. 63.

⁴⁸⁹ Vgl. die Abb. S. 11 und Umschlagrückseite in: Hugo Schnell, *St. Maximilian/München*, Kirchenführer Nr. S 284/285, München 1938.

Eine völlige Fertigstellung der Wandverkleidung aus polierten Platten mit anschließender Mosaikverkleidung wurde nicht an allen vorgesehenen Wänden durchgeführt.

Aufsatz (Ausführung Joseph Frohnsbeck, München, 1913; M 44) sowie die beiden plastischen Arbeiten der Figuren David (M 40, **Abb. 112**) und Cäcilia (M 41) nach Bedarf und Fortschreiten der Ausstattung dazu.

Wegen verschiedener Unstimmigkeiten zwischen dem Künstler Hofstötter, den Auftraggebern Pfarrei und Ordinariat und Gläubigen sowie wegen des Ersten Weltkrieges und anderer Widrigkeiten verzögerte sich die Vervollständigung des Innenraums. 1917 wurde schließlich ein Wettbewerb zur weiteren Ausgestaltung der Maximilianskirche gestartet, bei dem eine Rücksichtnahme auf die Werke Hofstötters als unabdingbar angesehen wurde: *"Mit der Stärke ihrer eigenartigen Form- und Farbenwirkung, mit ihrer künstlerischen Sprache schaffen sie für die künftige Ausschmückung der Kirche äußerlich und innerlich einen Maßstab, der nur durch sehr bedeutende Leistungen zu erreichen ist. Was unter ihm zurückbleibt, kann nicht in Betracht kommen, was sich über ihn erhebt - und hierauf hätte der Schmuck des Mittelschiffes und des Chores einen Anspruch - muß sich doch um der Einheitlichkeit des Gesamtbildes willen dem Vorhandenen anpassen."*⁴⁹⁰

Nur langsam ging die Vollendung der Innenausstattung voran. Erst 1941 wurde ein (vorläufiger) Abschluß erreicht.

Während des zweiten Weltkrieges wurde St. Maximilian bereits zwei Jahre danach in der Nacht vom 6. auf den 7. September 1943 bei einem Fliegerangriff von Bomben getroffen, wobei sämtliche Fenster von Franz Hofstötter, die leider nicht ausgelagert waren, zerstört wurden.⁴⁹¹

Bei einem weiteren Bombenangriff in der Nacht zum 3. Oktober 1943 brannte die Kirche total aus, wobei nun die Kreuzwegstationen und die Stuckdekorationen Hofstötters in den Seitenschiffen fast vollständig zerstört wurden. Bei weiteren Angriffen am 13. Juli 1944 und am 27. November 1944 wurde das wenige noch erhaltene, das nicht transportabel war, vernichtet, darunter sämtliche Werke Franz Hofstötters, die er für St. Maximilian angefertigt hatte.⁴⁹²

4.6.2.1. Die Glasfenster

Bereits ab 1904, also schon während der Ausgestaltung der Kirche in Au/Hallertau und des Redoutensaals in Passau, reichte Franz Hofstötter Entwürfe für die Glasfenster der Seitenschiffe und Nebenchöre ein. Insgesamt wurden 23 farbige Fensterentwürfe (M 1 Bis M 23) von Hofstötter vorgeschlagen. Zur Ausführung kamen aber wahrscheinlich nur zwanzig davon, da wegen eines geplanten Sakristeibaus am Ludwigschor dessen drei Fenster frei blieben.

Im Juni 1904 stiftete der Arzt Dr. Phil. Pfeuffer dreizehn farbige Glasfenster für die Seitenschiffe; darunter waren Darstellungen der Apostel Petrus und Paulus nach den Kartons von Hofstötter.⁴⁹³

⁴⁹⁰ Oskar Doering, Der Wettbewerb für die Ausmalung der Münchener St. Maximilianskirche, in Christl. Kunst 14, 1917/18, S. 234 (Zitat), S. 233ff (Ergebnisse des Wettbewerbs, Abb.).

⁴⁹¹ Da die Fenster erst ca. 30 Jahre alt waren und der Kunststil, in dem sie geschaffen wurden, nicht (mehr) anerkannt war, galten sie nicht als erhaltenswertes Kulturgut und verblieben daher am Ort.

⁴⁹² Zu der Zerstörung bzw. Erhaltung der Ausstattung siehe neben dem Schnell & Steiner Führer Nr. 284 (neu) die vom Kath. Pfarramt St. Maximilian herausgegebene Festschrift: 75 Jahre St. Maximilian München, München 1976.

⁴⁹³ Note 1519 vom 29. Juni 1904 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

Die Glasfenster mit Petrus und Paulus (**Abb. 122**), wahrscheinlich von der Firma Zettler in München ausgeführt, waren anscheinend die einzigen, die im Jahr 1904 noch im Bau eingesetzt wurden, denn nur für diese wurden im Januar 1905 Schutzgitter beantragt.⁴⁹⁴

Von den bereits (durch den Architekten Prof. Freiherr von Schmidt) genehmigten Entwürfen Hofstötters für Glasfenster wurden im August 1908 die Darstellungen "Johann Baptist" und "Hl. Theresia" von Th. und J. Spenger für die von Carl Becker-Gundahl gestaltete Marienkapelle gestiftet. Sie kamen 1908/09 zur Ausführung.

Ab Februar 1910 konnten nach Stiftungen zwei weitere Glasfenster ("Hl. Agnes" und "Hl. Genoveva", **Abb. 125 und 126**) nach den Entwürfen Hofstötters ausgeführt werden.

1911 bzw. 1912 wurde der etwa 1907/08 von Hofstötter gelieferte Entwurf des Glasfensters mit der Darstellung des "Zweiten Schöpfungstages" (über der Orgelempore, **Abb. 128**) angefertigt. Das Fenster mit der "Hl. Agnes" nach dem Entwurf Hofstötters für die Apsis der Ludwigskapelle (im östlichen Seitenschiff) wurde ebenso wie das zweite Schöpfungs-Fenster der Fa. van Treeck in München zur Ausführung in Auftrag gegeben.⁴⁹⁵

Am Entwurf des Glasfensters mit der Darstellung des Philippus wurden 1913 Einzelheiten des Gewandes, der Haltung der Figur und der beigegebenen Symbole bemängelt.⁴⁹⁶

Weitere Änderungen sollten bei der für 1914 vorgesehenen Ausführung der Entwürfe für die Glasfenster mit den Heiligen Thomas von Aquin, Jakobus minor und Matthäus eingearbeitet werden. Bei den beiden Apostelfiguren sei der Typus eines Apostels nicht getroffen, insbesondere nicht bei Matthäus, die Gewandung sei unpassend, die zugehörigen Marterwerkzeuge als Attribute würden fehlen; der Entwurf zu Thomas von Aquin wird dagegen als wirkungsvoll beurteilt.⁴⁹⁷

Als Folgeaufträge bekam Hofstötter die Entwürfe für vier weitere Beichtstühle und drei Glasfenster mit den Darstellungen der Apostel "St. Jakobus major", "St. Johannes" und "St. Andreas" zugewiesen.⁴⁹⁸

1915 wurden durch die Firma Schneiders & Scholz in Köln die noch fehlenden, teilweise schon 1904 entworfenen Glasfenster (Andreas, Petrus, Jakobus major, Johannes Ev., Thomas von Aquin, Jakobus minor, Matthias, Judas Thaddäus, Simon, Matthäus, Bartholomäus, Philippus) geliefert.

⁴⁹⁴ Note 130 vom 12. Januar 1905 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

Dr. E. van Treeck-Vaassen wies mich freundlicherweise darauf hin, daß mindestens das Paulus-Fenster von der Firma Zettler angefertigt wurde (Abbildung des in der Ausführung vom erhaltenen Farbentwurf abweichenden Paulus-Fensters in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei 1912, Seite 135).

⁴⁹⁵ Note 828 vom März 1911 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max. Entgegen der Nennung der Fa. Schneiders & Scholz in den Akten wurde die Ausführung der Fenster von der Fa. van Treeck in München vorgenommen (Freundlicher Hinweis von Dr. E. van Treeck-Vaassen).

⁴⁹⁶ Note 1877 vom 7. Februar 1913 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Ordinariats-Akt St. Max.

⁴⁹⁷ Note 1338 vom 11. Mai 1914, Note 1950 vom 10. Juli 1914 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Ordinariats-Akt St. Max.

⁴⁹⁸ Note 789 vom 17. März 1914, Note 1799 vom 30. Juni 1914 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Ordinariats-Akt St. Max.

Von den 23 Entwürfen Hofstötters für die bei Bombenangriffen 1943/44 zerstörten Münchener Glasfenster liegen nur elf schwarz-weiße Abbildungen vor. Leider haben sich bloß zwei farbige Entwürfe, nämlich für die Fenster mit dem "Hl. Paulus" und der "Hl. Agnes" erhalten.⁴⁹⁹

Die Themen aller 23 Glasfenster können aus der Literatur und den Quellen erschlossen werden. Vorgesehen waren folgende Darstellungen (wovon möglicherweise drei der sechs Fenster mit der Schöpfungsgeschichte nicht ausgeführt wurden):

Im westlichen Seitenschiff (Sechs Fenster, im Norden beginnend):

Matthias (M 1; Fertigstellung ca. 1915/16).

Judas Thaddäus (M 2; Fertigst. ca. 1915/16).

Simon (M 3; Fertigst. ca. 1915/16).

Matthäus (M 4; Änderungswünsche am Entwurf 1914,⁵⁰⁰ Fertigst. ca. 1915/16).

Bartholomäus (M 5; Fertigst. ca. 1915/16).

Philippus (M 6; Änderungsw. am Entwurf 1913,⁵⁰¹ Fertigst. ca. 1915/16).

Im westlichen Nebenchor (Marienaltar, Mosaiken von Becker-Gundahl):
an der Außenwand:

Schöpfungsgeschichte: 1. Tag (M 7; Abbildung erhalten, Entwurf vor 1911).

Schöpfungsgeschichte: 2. Tag (M 8; Abb., Fertigst. ca. 1911/12).

Schöpfungsgeschichte: 3. Tag (M 9; Abb., Entw. vor 1911).

In der Apsis hinter dem Marienaltar:

Johannes der Täufer (M 10; Abb., Entw. 1908, Fertigstellung ca. 1908/09).

Hl. Theresia (M 11; Abb., Entw. 1908, Fertigst. ca. 1908/09).

Im östlichen Seitenschiff (Sieben Fenster mit Aposteldarstellungen, im Norden beginnend):

Petrus (M 12; Entwurf 1904, Fertigstellung Winter 1904/05).

Paulus (M 13; farbiger Entwurf 1904 M 13a, Fertigst. Winter 1904/05).

Andreas (M 14; Auftragserteilung 1914, Fertigst. ca. 1915/16).

Jakobus major (M 15; Auftragsert. 1914, Fertigst. ca. 1915/16).

Johannes Ev. (M 16; Auftragsert. 1914, Fertigst. ca. 1915/16).

Thomas (M 17; Änderungswünsche am Entwurf 1914, Fertigst. ca. 1915/16).

Jakobus minor (M 18; Änderungsw. am Entwurf 1914,⁵⁰² Fertigst. ca. 1915/16).

In der Apsis hinter dem Ludwigsaltar (Mosaiken von Benno Rauecker ab 1919):

Hl. Genoveva (M 19; Abb., Entw. vor 1910, Fertigst. ca. 1910/11).

Hl. Agnes (M 20; Abb., Entw. vor 1910, Fertigst. ca. 1910/11).

499 Alle schwarz-weißen Entwürfe im Artikel von Joseph Wais, Die neuen Glasgemälde ..., in: Christl. Kunst 8, 1911/12 mit Abb., S. 251ff. Die zwei farbigen Entwürfe befinden im Archiv der Bayer. Hofglasmalerei G. van Treeck München.

500 Kritikpunkte: Der Typus eines Apostels sei überhaupt nicht getroffen, die Gewandung sei nicht ganz passend, die zugehörigen Marterwerkzeuge als Attribute dürften nicht fehlen; siehe Note 1950 vom 10. Juli 1914 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

501 Kritikpunkte: "... bessere Formierung des Stolengewandes ... zu groß bemessene Ruhe ... keine abstoßende Sinn-symbole" dürften verwendet werden; siehe Note 1877 vom 7. Februar 1913 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

502 Kritikpunkte: Der Typus eines Apostels sei nicht getroffen, die Gewandung sei nicht ganz passend, die zugehörigen Marterwerkzeuge als Attribute dürften nicht fehlen; siehe Note 1950 vom 10. Juli 1914 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

Entwürfe für die Fenster der Außenwand im östlichen Nebenchor:

Schöpfungsgeschichte: 4. Tag (M 21; Entw. vor 1911).

Schöpfungsgeschichte: 5. Tag (M 22; Entw. vor 1911).

Schöpfungsgeschichte: 6. Tag (M 23; Entw. vor 1911).

4.6.2.2. Die Kanzel

1906 lieferte Hofstötter nur Entwürfe für die Kanzel (M 24, **Abb. 113**) und für Kreuzwegstationen, die von der "*Kommission für Künstlerische Gutachten bei der K. Akademie der bild. Künste*" beurteilt wurden.

1907 wurde der Entwurf für die Kanzel, der wie alle anderen Entwürfe vorher vom Architekten Freiherrn von Schmidt genehmigt worden war, angenommen.

Nach längeren Verzögerungen, die durch Änderungswünsche (die glatten Messingflächen des Geländers beeinträchtigten die Kanzelrückwand; statt staffelartiger Form der Metallflächen am Geländer sei ein vergoldetes einfach gehaltenes Stiegen Geländer aus Eisen oder Bronze einzusetzen) und Arbeiten für andere Auftraggeber (vor allem die Kirchenverwaltung Weiden) verursacht worden waren, konnte Hofstötter im Juni 1909 die Kanzel fertigstellen. Allerdings überzog er die Kosten um 80 Prozent! Seine Forderung von 17053,47 Mark wurde trotzdem auf 18000 Mark aufgerundet.

Während der Bombenangriffe des Zweiten Weltkrieges (1943/44) wurde die Kanzel, neben den anderen Münchener Werken Franz Hofstötters, vollständig zerstört. Eine ausreichende Beschreibung kann auf Grund der bis jetzt bekannten wenigen Fotografien und Abbildungen, die die Kanzel nicht vollständig oder nur aus größerer Entfernung zeigen, vorläufig nicht gegeben werden.⁵⁰³

Laut Generalplan von 1907, der sich nicht erhalten hat, aber in einem Schreiben im Archiv des Erzbistums München/Freising⁵⁰⁴ erwähnt wird, sollte die Kanzel "*in Unterbau, Kanzelkörper und Treppe aus hellfarbigem geschliffenem und poliertem Marmor mit figürlichem und ornamentalem Bildwerk hergestellt, die Rückwand der Kanzel (2 Engel) u. das Treppengeländer aus Holz geschnitzt, mit getriebenem Metallblech (Messing) überzogen und vergoldet werden.*". Nach dem Vorschlag Hofstötters beliefen sich die Kosten auf 10000 Mark.⁵⁰⁵

Der Architekt der Kirche, Freiherr von Schmidt, hatte die Kanzel bereits genehmigt, als die Kommission für künstlerische Gutachten bei der kgl. Akademie München den Entwurf bemängelte. Professor Rudolph von Seitz als Wortführer beanstandete dabei in einem Gutachten vom 20. November 1906 "*die glatten Messingblechflächen vom Stiegen Geländer der Kanzel als die Rückwand beeinträchtigend ...; auch die staffelartige Form dieser besagten Messingflächen mache keinen*

⁵⁰³ Abb. in: Christl. Kunst 14. Jg. 1917/18, S. 233 (Innenansicht, Kanzel unvollständig sichtbar); Deutsche Ges. für Christl. Kunst, Jahresmappe 1913, S. 13 (Kanzelaufgang, Teil des Unterbaus); Schnell & Steiner Kirchenführer Nr. 284 (alt) St. Max, 1938, S. 6 (Teil des Kanzelunterbaus); Schnell & Steiner Kirchenführer Nr. 284 (neu) St. Max, 1976, S. 3 (als Teil der Gesamtaufnahme des Innenraums; Fotos auch im Verlag Schnell & Steiner, München).

⁵⁰⁴ Note 2457 im Archiv des Erzbischöfl. Ord. München/Freising, Akt St. Max.

⁵⁰⁵ Siehe Note 5457 vom 5. Dezember 1907 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

schönen Eindruck, wogegen ein einfach gehaltenes Stiegengeländer aus vergoldetem Eisen oder Bronzestäben besser wäre. ..."⁵⁰⁶

Wie schon öfter folgte Hofstötter dieser Anregung nicht. Die Abbildung in der Jahresmappe 1913 der Gesellschaft für Christl. Kunst in München zeigt die vom Entwurf in die Ausführung übernommene, unveränderte Form des Treppenaufgangs zur Kanzel.

4.6.2.3. Die Kreuzwegstationen

4.6.2.3.1. Entstehung

Wie fast alle Münchener Arbeiten Franz Hofstötters sind auch die Kreuzwegstationen (M 26 bis M 39, **Abb. 115, 116, 118, 119, 120**) mit dem einleitenden Ölbergbild (M 25, **Abb. 114**) während der Bombenangriffe 1943/44 vollständig zerstört worden. Leider haben sich nicht einmal von allen Stationen Abbildungen erhalten. Nur vom Ölbergbild, von der ersten, zweiten und zwölften bis vierzehnten Station gibt es schwarz-weiße Abbildungen. Die Ölskizze zur zwölften Station (**Abb. 117**), die heute als einzige neben schriftlichen Quellen Hinweise auf die Farbigkeit gibt, wurde durch die Aufbewahrung in der Wohnung des Pfarrers von St. Maximilian gerettet.

Franz Hofstötter bekam im Dezember 1907 den Auftrag, gleichzeitig mit der Kanzel vierzehn Kreuzwegstationen zu gestalten. Im Auftrag war festgelegt, daß *"dieselben ... mit Wachsfarben auf Goldgrund mit leichter Cieselierung auf Holztafeln gemalt werden"* sollten. *"Über die Umfangung der Stationen (in Marmor oder and. Material) u. deren Kosten ist noch nicht beschlossen"*.⁵⁰⁷ Hofstötter verpflichtete sich, jährlich drei Bilder abzuliefern, sollte also bis Ende 1912 mit allen Bildern fertig sein.

Schon über ein Jahr vorher hatte er die Entwürfe dazu eingereicht. Der Architekt Freiherr von Schmidt hatte sie bereits gebilligt. Von der Kommission für künstlerische Gutachten an der kgl. Akademie München unter dem Vorsitz von Rudolf von Seitz waren sie aber nicht durchwegs positiv beurteilt worden. Rudolf von Seitz hatte *"die Befürchtung, daß dieselben zu wenig mit dem übrigen Schmuck der Kirche in Einklang ständen u. man wünsche, die Stationsbilder möchten ebenfalls in dem Charakter der von Herrn Hofstötter projektierten Glasmalereien u. der in der Kirche von ihm gedachten Skulpturen behandelt werden; da Hr. Hofstötter selbst das Gefühl gehabt habe, hier etwas aus dem Rahmen herausgefallen zu sein, so glaubte man es ihm überlassen zu dürfen, die Änderungen in diesem Sinne vorzunehmen, umsomehr als alles Übrige, was von ihm für diese Kirche projektiert wurde, sehr gut erfunden und erdacht sei"*.⁵⁰⁸

1908 lieferte Hofstötter die ersten drei Bilder des Kreuzweges und im Februar 1909 weitere drei (je drei nach den Vertragsverpflichtungen für die Jahre 1907 und 1908). Es waren dies das Ölbergbild (M 25, 1. Fassung), die I. Station (Verurteilung Jesu; M 26, 1. Fassung), die II. Station (Jesus nimmt das Kreuz auf sich; M 27, 1. Fassung), die XII. Station (Kreuzigung; M 37, **Abb.**

506 Note 5457 vom 5. Dezember 1907 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

507 Note 2457 vom 5. Dezember 1907 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

508 Note 2457 vom 5. Dezember 1907 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

118), von der auch noch eine Ölskizze (M 37a, **Abb. 117**) existiert, die XIII. Station (Kreuzabnahme/Trauer um Jesus; M 38, 1. Fassung) und die XIV. Station (Grablegung; M 39, 1. Fassung).⁵⁰⁹

Um die spätere Wirkung des Kreuzweges zu testen, war vorgesehen, einen Teil der Kirchenwand vorläufig mit Marmor zu verkleiden.

Diese Bilder, vor allem das Ölbergbild, lösten hauptsächlich wegen der Art der Darstellung heftigen Protest aus. Der Unmut hielt über ein Jahr lang an.

Im Jahresbericht des St. Maximilians-Kirchenbau-Vereins (e.V.) für das Jahr 1908 heißt es (noch sehr allgemein im März 1909 abgefaßt):⁵¹⁰

Die "erst jüngst fertig gestellten Kreuzwegstationsbilder stellen hohe Anforderungen an das Kunstverständnis der Beschauer und befriedigen deshalb nicht jedermann."

Konkreter wurde das Erzbischöfliche Ordinariat München/Freising. In einem oberhirtlichen Erlaß vom 26. Mai 1909 wird die Abnahme des Ölbergbildes gefordert.

In einem Brief vom 17. Juni 1909 an das Kath. Stadtpfarramt St. Maximilian schrieb Hofstötter u.a.: *"Das Eigenständige der Architektur, wie auch bereits des Aufbaues des Innern der Pfarrkirche St. Maximilian legen die unabwendbare Notwendigkeit zu Grunde im Geiste des bereits gegebenen Rahmens Gleichwertiges zu schaffen.*

*In nächster Zeit erfolgt auch noch die erforderliche Dekor. für Ausgestaltung der die Kreuzwegtafeln drangrenzenden Wandflächen und es wird ganz sicher dann auch von der Allgemeinheit ein Verständnis genommen. Um dieses noch mehr zu ermöglichen bin ich gerne bereit in meinen Arbeiten den allgemeinen Wünschen so weit entgegen zu kommen, als es der Charakter der Architektur zuläßt."*⁵¹¹

Aber schon vorher hatte Hofstötter zwei Bilder, nämlich "Ölberg" und "II. Station" (Jesus nimmt das Kreuz auf sich) wieder zurückgenommen und eine Überarbeitung der übrigen Stationsbilder angeboten.

In der Antwort Pfarrer Fiechtners von St. Maximilian erklärt dieser nämlich, daß bereits seit der Karwoche das Ölbergbild entfernt sei und Hofstötter inzwischen auch freiwillig das Bild der zweiten Station zurückgenommen habe. Die *"Empörung"* habe sich zum Zeitpunkt des Erlasses schon gelegt, außerdem habe sich Hofstötter bereit erklärt, die übrigen Kreuzwegbilder, wenn gewünscht, zu überarbeiten.⁵¹²

Pfarrer Fiechtner fügte in seinem Brief, da er anscheinend in seinem Urteil mit der Allgemeinheit nicht voll übereinstimmte, gegen *"Hetzer"* gewandt hinzu, daß der *"bekannte Kunstschriftsteller und Beuroner Benediktiner P. Ansgar Pöllmann, an dessen Urteilsfähigkeit und streng kirchlicher*

⁵⁰⁹ Nach einer kurzen Notiz in der Christl. Kunst (5. Jg. 1908/09, Beil. S. 36) lieferte Hofstötter das "Ölbergbild", "Aufnahme des Kreuzes" und die "Dornenkrönung"; unter letzterem dürfte die "Verurteilung Jesu" (I. Station) gemeint sein.

⁵¹⁰ Rechenschaftsbericht des St. Maximilians-Kirchenbau-Vereins (e.V.) für das Jahr 1908 (26. Vereinsjahr), München 1909, S. 4 (im Archiv des Erzbistums München Freising, Akt St. Max).

⁵¹¹ Brief im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

⁵¹² Brief Pfarrer Fiechtners vom 1. Juli 1909 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

Richtung gewiss nicht gezweifelt werden kann," insbesondere das Bild der ersten Kreuzwegstation als "ein köstliches Bild" bezeichnete.

Der Streit und Ärger über verlangte Änderungen an den Bildern zog sich über das ganze Jahr 1909 hin. Hofstötter war z.T. in Weiden tätig oder arbeitete an der Kanzel für St. Maximilian, die er im Juni 1909 fertigstellte. Im Jahresbericht des Kirchenbauvereins für 1909 heißt es über diese Phase:⁵¹³

"Die lang erwartete neue Kanzel ist endlich im letzten Juni fertig gestellt worden und fand bei der überwiegenden Mehrzahl der Kirchenbesucher als durchaus originelles Kunstwerk große Anerkennung und Bewunderung. Leider hat der Künstler die vertragsmäßig festgesetzte Summe um 80 % des Kostenvoranschlages überschritten. Die Beschaffung dieser Summe verursachte bei der herrschenden Stimmung nicht geringe Schwierigkeiten. Denn große Mißstimmung hat der gleiche Künstler (Fr. Hofstötter) heraufbeschworen durch die Stationsbilder und das von ihm ohne Auftrag gemalte Oelbergbild, die dem Geschmack und dem Empfinden sehr Vieler nicht entsprachen. Der neue Kreuzweg ist für uns zum richtigen Kreuzweg geworden. Inzwischen hat der Künstler sich freiwillig bereit erklärt, die Stationsbilder umzuändern und das Oelbergbild ganz zurückzuziehen. Die Vollendung des Kreuzweges ist natürlich dadurch sehr erschwert und verzögert worden."

Auch von dem mit Hofstötter befreundeten Architekten Johann Baptist Schott hat sich eine kurze Stellungnahme in einem Brief an den Stadtpfarrer Franz Paul Maidl von St. Anton in Passau, dessen Kirchenneubau er geplant hatte, erhalten.⁵¹⁴

Darin meint Schott: *"Die Maler wollen immer etwas Eigenwertiges machen und finden den Widerspruch, den das Gewohnte in jedem Beschauer erforscht; da sollten Sie erst den Kreuzweg von Hofstötter hier in der Maximilianskirche sehen. Früher das Entsetzen aller, findet er jetzt Anklang bei Kirchenherren und Laien."*

Während des ganzen Jahres 1910 arbeitete Hofstötter hauptsächlich in Weiden. Nach der Rücknahme der Kreuzwegbilder im Jahr 1909 war er mit seinen vertraglichen Verpflichtungen, nach denen er pro Jahr drei Bilder hätte liefern sollen, schon mit mindestens neun Bildern im Rückstand. An der Westwand der Marienkapelle wurden inzwischen die Marmorverkleidung der Wand schon bis zur Scheitelhöhe der vorgesehenen Kreuzwegbilder verlegt und die Vorbereitungen zum anschließenden Mosaikbelag getroffen. Trotzdem stellte Hofstötter 1910 kein einziges Kreuzwegbild fertig. Im Jahresbericht des Kirchenbauvereins vom März 1911 werden die Konsequenzen geschildert:⁵¹⁵

"Leider ist Herr Kunstmaler Hofstötter auch im abgelaufenen Jahre seinen vertraglichen Verpflichtungen zur jährlichen Lieferung von 3 Kreuzwegstationen nicht im geringsten nachgekommen. Da der Künstler nun seit Jahren sich über seine vertraglichen Verpflichtungen hinwegsetzt, sah sich die Kirchenverwaltung veranlaßt, bei der Königlichen Regierung die einleitenden Schritte zur Aufhebung des ganzen Vertrages zu tun."

In verschiedenen Noten, die zwischen Hofstötter, dem Kirchenbauverein, der Regierung und dem erzbischöflichen Ordinariat gewechselt wurden, entwickelte sich ein Streit wegen den Verzöge-

⁵¹³ Rechenschaftsbericht des St. Maximilians-Kirchenbau-Vereins (e.V.) für das Jahr 1909 (27. Vereinsjahr), München 1910, S. 3f (im Archiv des Erzbistums München Freising, Akt St. Max).

⁵¹⁴ Brief vom 11. September 1912 im Pfarrarchiv St. Anton Passau, Kirchenbausachen (Hinweis von Johannes Fahmüller).

⁵¹⁵ Rechenschaftsbericht des St. Maximilians-Kirchenbau-Vereins (e.V.) für das Jahr 1910 (28. Vereinsjahr), München 1911, S. 4 (im Archiv des Erzbistums München Freising, Akt St. Max).

rungen bei der Lieferung und allgemein über die Kunst- und Arbeitsauffassung Hofstötters. Dabei wurde ein Termin für die Ablieferung der fälligen Kreuzwegstationen auf den 1. Mai 1911 festgesetzt. Bei Nichteinhaltung dieser Frist wurde mit der Auflösung des Vertrages gedroht.⁵¹⁶

Um die Vertragsauflösung zu verhindern, überließ Hofstötter darum die Fertigstellung der fast vollendeten Arbeiten in Weiden seinem Helfer Wilhelm Vierling und konzentrierte sich auf die Kreuzwegbilder für München. Bis zum 1. Mai 1911 lieferte er zu dem einzigen bisher vorhandenen und unbeanstandeten Bild der XII. Station (M 37, **Abb. 118**) mit der Kreuzigung die folgenden Bilder:

Ölbergbild (M 25, 2. Fassung, **Abb. 114**),

I. Station (M 26, 2. Fassung, **Abb. 115**),

II. Station (M 27, 2. Fassung, **Abb. 116**),

XIII. Station (M 38, 2. Fassung, **Abb. 119**),

XIV. Station (M 39, 2. Fassung, **Abb. 120**).

Die Bilder wurden in ihre jeweiligen Nischen eingesetzt. Das "Ölbergbild" kam in die erste Nische der Marienkapelle, die "Verurteilung Jesu" (I. Station) in die zweite Nische, die "Kreuzannahme" (II. Station) in die dritte Nische.

In die Ludwigskapelle gegenüber kamen neben die "Kreuzigung" (XII. Station, **Abb. 118**) in die vorletzte Nische die "Kreuzabnahme/Betrauerung" (XIII. Station) und in die letzte Nische die "Grablegung" (XIV. Station).

Verständlicherweise wurden die fertiggestellten Bilder einer genauen Begutachtung unterzogen, deren Ergebnis in einem ausführlichen Schreiben des erzbischöflichen Ordinariats an die Regierung festgehalten wurde.⁵¹⁷ Auf jedes Bild wurde einzeln eingegangen.

Neben vielen negativen Kritikpunkten gab es auch Positives:

Das "in der 1. Nische der Marienkapelle befindliche Ölbergbild, die Ergebung Christi darstellend, das gegenüber dem früheren Bilde neu geschaffen wurde, hat wenigstens inbezug auf die Vorstellung des Erlösers eine bedeutende Steigerung erfahren. Der Gesichtsausdruck des den Leidenskelch darbringenden Engels ist dem ihm gebührenden Ereignis nicht entsprechend, etwas indifferent gehalten. Die Hügel sind zu weit ausgebreitet u. gegenüber dem Ganzen zu schwerfällig." (M 25, **Abb. 114**).

"Im 2. Feld derselben Kapelle erscheint uns in d. I. Station der Gesichtsausdruck Christi zu düster, die Darstellung des Soldaten hier zu derb. Weniger natürlich, gar gekünstelt wirkt die Fingerstellung bei Pilatus, der in feiner innerer Bewegung gezeichnet wird." (M 26, **Abb. 115**).

"Im 3. Feld begegnen wir bei der II. Station dem hiefür treffend gewählten Gesichtsausdruck Christi. Indes die Haltung der Figur (namentlich in der Bewegung der Arme) tritt zu theatralisch, zu drastisch u. affektiert entgegen. Die gegenüberstehende Soldatengruppe enthält eine zu realistische Darstellung." (M 27, **Abb. 116**).

"In den beiden Feldern des gegenüberbefindlichen Seitenschiffes ist in d. 13. Station der Leichnam Christi in dieser Darstellungsform namentlich in den herabhängenden Armen allzu steif gehalten. Die 3 angebrachten Figuren, ganz besonders die Madonnafigur (Resignation im Schmerz) sind

⁵¹⁶ Note 569 vom 23.02.1911; Note 674 vom 04.03.1911 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

⁵¹⁷ Note 1653 vom 8. Juli 1911 im Archiv des Erzbischöfl. Ord. München/Freising, Akt St. Max.

wirkungsvoll gegeben. Zu drastisches Gepräge enthält die Stellung der Magdalenenfigur (der Kopf unter dem Haupt Christi)." (M 38, **Abb. 119**).

"In ... der 14. Station erscheint der liegende Leichnam Christi im Grabe in seiner ganzen Länge hingestreckt umgeben von zwei in urchristlicher Form dargestellten Engeln u. bietet so kein zur Andacht und Erbauung führendes Stimmungsbild. An dem kirchl. Standpunkt müssen wir stets festhalten, daß von den in der Kirche befindlichen Gemälden das Moment einer zu realistisch u. drastisch gehaltenen Darstellung ... (unleserlich) liegen soll. Die religiösen Bilder, namentlich die Bilder der Kreuzwegstationen sollen ihrer Bestimmung gemäß zur stimmungsvollen Andacht, zur Betrachtung der Leidensgeheimnisse des Erlösers einladen. Das Bild muß darum vor allem auch verständlich sein. Zur Erbauung aber tragen die hier gewählten Bilder wenig bei." (M 39, **Abb. 120**).

"Wenn wir nun aus dem Gesamteindruck der bereits fertigen Bilder die Folgerung ziehen, so sprechen wir uns dafür aus, daß, so weit sich in der oben bezeichneten Weise irgend eine Änderung versuchen läßt, diese außer Zweifel als notwendig erachtet werde. Auf alle Fälle aber sehen wir uns veranlaßt, mit allem Nachdruck von der Kirchenverwaltung St. Max zu verlangen, daß kein Bild zur Ausführung gelange, von dem nicht zuvor ein Karton zur Vorlage gebracht ist. Nach dem Aktenstand kann nur konstatiert werden, daß unterm 5. Dez. 1907 anhier ein Generalplan über die Ausschmückung der Kirchenschiffe u. eine farbige Skizze einer Kreuzwegstation gelangt ist, woraus noch nicht auf eine Stellungnahme zu jeder einzelnen Station, eine Aggregation derselben unsererseits sich ergibt."⁵¹⁸

Zusammenfassend wird also verlangt, daß alle angesprochenen Kritikpunkte, so weit möglich, geändert werden sollten und daß in Zukunft von jedem Bild vor der Ausführung ein Karton zur Beurteilung vorzulegen sei.

Dementsprechend reichte Hofstötter 1912 die Kartons für die vierte und achte bis zehnte Station (M 29: Jesus begegnet seiner Mutter; M 33: Jesus begegnet den Frauen; M 34: Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz; M 35: Jesus wird entkleidet) zur Begutachtung ein. Dies erfolgte in ausführlichster Weise, wobei allgemeine Grundsätze bei der Beurteilung von Bildern religiösen Inhalts vorausgeschickt wurden:⁵¹⁹

"Bei der Beurteilung v. Bildern, welche die Leidensgeheimnisse des Erlösers darstellen, ist vor allem dem gläubigen, religiösen Empfinden Rechnung zu tragen.

Der Beschauer soll in der Betrachtung des Leidens Christi angeregt, in seinem Glauben, in seiner Liebe bekräftigt werden. Darum ist das Hauptaugenmerk auf den Mittelpunkt der Darstellung, auf die Figur Christi zu lenken.

In besonders diskreter Behandlung des Objektes hat Sinn, die Würde u. Hoheit d. Erlösers in Verbindung mit der leidenden Liebe ihren Ausdruck zu finden. Dieses Moment ist das primäre Erfordernis. Die Originalität, das geniale Schaffen des Künstlers im Aufbau der Komposition, die Macht des Kolorits soll diesem Zweck dienen."

⁵¹⁸ Note 1653 vom 8. Juli 1911 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.; vgl. dazu auch den Brief J. B. Schotts an Stadtpfarrer Franz Paul Maidl von St. Anton in Passau (Pfarrarchiv St. Anton Passau, Kirchenbausaachen), in dem auch ein möglicher Versuch Hofstötters erwähnt wird, den Kreuzweg von St. Anton/Passau zu gestalten ("Die Probestation habe ich nicht gesehen ..."); (freundlicher Hinweis von Johannes Fahmüller). Da der Entwurf (ebensowenig wie Akten oder Briefe) heute nicht mehr vorhanden ist, kann darauf nicht näher eingegangen werden. Die Ausführung des Kreuzwegs wurde damals Gebhard Fugel übertragen.

⁵¹⁹ Note 2772 vom 9. Nov. 1912 im Archiv des Erzbischöfl. Ord. München/Freising, Akt St. Max.

An den Kartons der Stationsbilder wurde folgendes ausgesetzt:

"In d. IV. Station muß bei der Szene der Begegnung der" Kopf (?) "Christi geradezu beanstandet werden. Der schöne, fragende, fast vorwurfsvolle Blick des Erlösers steht dem Inhalt des Leidensgeheimnisses entgegen. In gleicher Weise ist zu bemängeln die liebevolle, schmerzreiche Mutter, wie die Kirche sie darstellt; es begegnet uns hier die steife Form im Ausdruck des sich verzehrenden Schmerzes.

Das Genrebild in d. VIII. Station leidet wenigstens zum Teil im abstossenden Bild des verzweifelnden Schmerzes, dessen Begleitfiguren in den beiden Mädchen als dem Zweck dienlich nicht erachtet werden können.

In derselben Station erscheint auch die Art der Kreuztragung als nicht ganz natürlich.

Gar zu gekünstelt ist in der X. Station das Ausziehen des Kleides dargestellt. Vor allem aber wird hier wie in der IX. Station die Form der Hand abzuändern sein, es möchte den Anschein gewinnen, als wäre hier die Form des Fußes und nicht die der Hand gegeben.

Besonders ist noch zu bemerken, daß in einigen Darstellungen das zu reiche Geflecht im Antlitz des Herrn keinen prägnanten charakteristischen Ausdruck zuläßt.

Die Gewandung in d. verschiedenen Formen ist zumeist entsprechend gemahlt. Das Interesse für die hl. Sache veranlaßt uns, Bedenken zu erheben. Wir vertrauen zur Bereitwilligkeit des Künstlers, daß demselben auch wirklich entsprochen werde.

Dabei anerkennen wir rückhaltslos den Satz, daß die Originalität der Schaffenskraft, der Fortschritt in der Technik ihre Berechtigung finden sollen.

Die Genialität des Künstlers, der Produktivität in dem Effekt der Farbgebung soll bei Aufrechterhaltung unserer Prinzipien, bei der Betonung unserer Bedenken in keiner Weise irgend ein Abbruch geschehen."

Um die Berücksichtigung der Änderungswünsche durchzusetzen, wurde von dem Architekten Freiherrn von Schmidt und dem Maler Franz Hofstötter eine unterschriebene Erklärung verlangt, in der sie versichern mußten, daß die in der Note vom 17. Dezember 1912 genannten Hauptpunkte in Zukunft durchgeführt würden. Vor allem wird verlangt, "*daß rechtzeitig vor der endgültigen farbigen Ausführung der Entwürfe an das erzb. Ord. Bericht erstattet wird,*" damit durch einen Vertreter "*desselben Einsicht genommen u. geltend zu machende Beanstandungen berücksichtigt werden können.*" Das angefertigte Protokoll mit der Unterschrift der beiden wurde am 20. Januar 1913 eingereicht.⁵²⁰

Nach der Unterzeichnung der Erklärung reiste Hofstötter wahrscheinlich für den Rest des Jahres nach Königshütte/Oberschlesien (s.u.), wo er einige Ausstattungsstücke gestaltete.

Am 23. Januar 1914 wurden Änderungswünsche an dem 1911 bereits fertiggestellten und zunächst angenommenen dreizehnten Stationsbild der "Kreuzabnahme/Betrauerung" angemeldet. Einzelheiten an den Figuren von Maria und Christus wurden von Hofstötter geringfügig verändert (M 38, 3. Fassung).⁵²¹

Im Laufe des Jahres 1914 entstanden schließlich auch die noch fehlenden Bilder des Kreuzweges.

⁵²⁰ Note 443 vom 20. Januar 1913 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

⁵²¹ Note 216 vom 23. Januar 1914 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

Am 27. Februar 1915 fand die Weihe des Kreuzweges in St. Maximilian statt.⁵²²

Das Mosaik der westlichen Querschiffswand, der oberen Lünetten und die plastischen Umrahmungen der Kreuzwegstationen konnten vorher ebenfalls noch beendet werden. Die übrigen Wandflächen blieben ohne Mosaikgestaltung weiß-gelblich getüncht stehen.

Der ursprüngliche Dekorationsgedanke war damit nur unmittelbar bei den Kreuzwegstationen mit tiefgründig skulptierten Einrahmungsfiguren neben vertieft in die Wand eingesetzten Stationsbildern, die nicht bündig abschlossen, durchgeführt. Unterhalb der Bilder war die Mauer mit poliertem Kirschheimer Muschelkalk belegt. An sieben Stellen unterhalb der Bilder (jede 2. Station ?) modellierte Hofstötter je einen einzelnen Kopf typologischer Figuren (Johannes der Täufer, ägyptischer Josef, Ijob, Tobias, Moses, David, Lazarus) in starkem Relief.⁵²³

Die Entstehung der endgültigen Versionen der jeweiligen Stationen verteilte sich folgendermaßen:

- Ölberg: 1911 (M 25; Version 2, **Abb. 114**);
- I. Station: 1911 (M 26; V. 2, **Abb. 115**);
- II. Station: 1911 (M 27; V. 2, **Abb. 116**);
- III. Station: 1914 (M 28);
- IV. Station: 1914 (M 29);
- V. Station: 1914 (M 30);
- VI. Station: 1914 (M 31);
- VII. Station: 1914 (M 32);
- VIII. Station: 1914 (M 33);
- IX. Station: 1914 (M 34);
- X. Station: 1914 (M 35);
- XI. Station: 1914 (M 36);
- XII. Station: 1908 (M 37, **Abb. 118**);
- XIII. Station: 1914 (M 38; V. 3, **Abb. 119**);
- XIV. Station: 1911 (M 39; V. 2, **Abb. 120**).

4.6.2.4. Wandverkleidung

Die jeweilige Außenwand der Seitenschiffe war an der Innenseite durch Wandnischen gegliedert, in die die Bildtafeln der Kreuzwegstationen eingesetzt werden sollten. Ursprünglich war die Verkleidung der Wände bis zur Scheitelhöhe der Kreuzwegstationen mit poliertem Kirschheimer Muschelkalk geplant. Darüber sollte eine Mosaizierung erfolgen.

1908 wurde, um die Wirkung zu testen, an einem Wandteil (in der Marienkapelle) probeweise die projektierte Marmorverkleidung der Wände ausgeführt. 1910 konnte die Marmorwandverkleidung an der Westwand der Marienkapelle bis zur Scheitelhöhe der Kreuzwegbilder fertiggestellt werden.

⁵²² Testimonium de S. Viae Crucis Ereptione facta per Sacerdotem delegatum Ordinis vom 27. Februar 1915 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

⁵²³ Dr. Oskar Doering, Der Hl. Kreuzweg ..., in Christl. Kunst 12, 1915/16; vgl. auch Artikel Doerings in der Allgemeinen Rundschau, Nr. 12, 1915, S. 209.

Im Anschluß daran traf man die Vorbereitungen für den daran angrenzenden Mosaikbelag, der sich bis zur Holzbalkendecke erstrecken sollte. Dazu gehörten auch die kreissegmentförmig geschlossenen Wandnischen (Lünetten) über den teilweise noch nicht gelieferten Kreuzwegbildern, die den aus Goldmosaik auf tiefblauem, leicht dekoriertem Grund gebildeten Titel der jeweiligen Station tragen sollten und nur im Zusammenhang mit den Kreuzwegbildern Sinn ergaben.⁵²⁴

Der Mosaikbelag der westlichen Querschiffwand, der Lünetten über den Kreuzwegbildern und die plastischen Umrahmungen der Kreuzwegstationen aus Relieffiguren und -masken im westlichen Querschiff wurden 1915 fertiggestellt. Auch die westliche Vorhalle zum Eingang bekam Mosaikschmuck, der sich dort bis heute erhalten hat.

Die übrigen Wandflächen, auch die im östlichen Seitenschiff, blieben ohne Mosaikschmuck über den Kreuzwegstationen, mit Ausnahme der Lünetten. Die Wand wurde weiß-gelblich getüncht.

4.6.2.5. Übrige Ausstattung

Da sich von der übrigen Ausstattung Hofstötters außer dem Unterteil des Opferstocks nichts erhalten hat, können nur kurze Hinweise auf die einzelnen Arbeiten Franz Hofstötters gegeben werden.

4.6.2.5.1. Opferstock

Der Opferstock (M 44) entstand nach dem Entwurf Hofstötters.⁵²⁵

Die Ausführung in Eisen und Bronze besorgte Joseph Frohnsbeck, München. Der im Unterteil aus vier einander durchdringenden Säulen gebildete und von Bändern mit Buckelquadern umzogene Opferstock trägt einen retabelförmigen kleinen Aufsatz aus Bronze, dessen Mittelteil ein heute verlorenes Gemälde Hofstötters enthielt, das Maria mit dem Kind zeigte. Maria hatte das Jesuskind, dessen gefaltete Hände sie in der einen Hand hielt, mit der anderen Hand eng an sich gedrückt. Beide schauten den Betrachter mit den für Arbeiten Hofstötters typischen großen Augen an.

4.6.2.5.2. Figuren an der Orgelempore

Die außer auf einer Gesamtfotografie des Innenraums zur Orgelempore hin (**Abb. 112**)⁵²⁶ nirgends abgebildeten Figuren des "Hl. David" (M 40) und der "Hl. Cäcilia" (M 41) wurden etwa 1915 vollendet. Sie waren als fast vollplastische Figuren auf Konsolen vor der Orgelemporenbrüstung stehend ausgeführt. Material und farbige Fassung sind nicht bekannt. Es handelte sich aber mög-

⁵²⁴ Vgl. auch Artikel von O. Doering: Christliche Kunst in München, in: Allgemeine Rundschau - Wochenschrift für Politik und Kultur, Nr. 12, 1915, S. 209.

⁵²⁵ Abb. in Christl. Kunst 12. Jg. 1915/16, S. 357.

⁵²⁶ Foto im Kirchenführer St. Maximilian/München Nr. S 284/285 1938 (alt), S. 9.

licherweise um die im Brief vom Januar 1914 an den Pfarrer von Weiden St. Josef neben der David-Goliath-Gruppe erwähnten "zwei anderen halbfertigen Steine" im Hof des Ateliers, die auf Vollendung warteten.⁵²⁷

4.6.2.5.3. Beichtstühle

1907 wurden nach dem nicht erhaltenen Entwurf Franz Hofstötters drei heute verlorene Beichtstühle aus Eichenholz mit Intarsien aus Perlmutter (gebilligt von Prof. Freiherr von Schmidt) angefertigt (M 42). Über ihre Form ist nichts weiter bekannt.⁵²⁸

Ein weiterer Auftrag über vier neue, 1943/44 verbrannte Beichtstühle nach den Entwürfen Hofstötters erfolgte 1914 (M 43).⁵²⁹

⁵²⁷ Brief Hofstötters vom 14. Januar 1914 im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

⁵²⁸ Note 1259 vom 8. Juni 1907 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

⁵²⁹ Note 1799 vom 30. Juni 1914 im Archiv des Erzbistums München/Freising, Akt St. Max.

4.7. Pfarrkirche St. Josef in Königshütte (1913)

4.7.1. Kurze Baubeschreibung

Nach den Plänen des Architekten Professor Josef Schmitz aus Nürnberg entstand in Königshütte (damals Oberschlesien, heute Chorzów bei Kattowice in Polen) eine Kirche in basilikaler Anlage mit Apsis und Querhaus sowie einer Krypta unter dem Chor und den seitlichen Sakristeibauten, die 1906 fertiggestellt war (**Abb. 133**). Sie besitzt einen massigen Turm mit Satteldach und eine kräftig gegliederte Vorhalle mit von Georg Schneider aus Regensburg gestalteten Skulpturen und Spruchbändern.

Bei der äußeren Formgebung war man an die Verwendung des einheimischen Baustoffes Backstein gebunden. Um eine Eintönigkeit in der Farbe und der Technik des Mauerwerks zu vermeiden, führte man einzelne Teile des Turms und der Vorhalle in Betonsteinen aus. Eine zu gleichmäßige Verarbeitung und ein einheitlicher Brand der Ziegelsteine wurde vermieden. Die Dachdeckung bestand aus Schiefer in deutscher Deckung mit First-, Fuß- und Ortsteinen (mit Ausschluß der geradkantigen Schablonenschiefer).⁵³⁰

Im Innern herrschte weißverfugter Backstein an Pfeilern, Säulen, Fensterumrahmungen und Stirnflächen der Bögen vor. Die Zwischenflächen und Gewölbe waren mit sich von selbst ergebenden Unregelmäßigkeiten verputzt.

4.7.2. Arbeiten Hofstötters

Der genaue Umfang der Arbeiten Hofstötters für Königshütte im Jahr 1913 ist heute nicht mehr zu erschließen. Es ist anzunehmen, daß vor der Ausführung mehrere Skizzen, Vorschläge und Kartons eingereicht wurden. Nichts davon, auch nicht der Schriftverkehr, hat sich erhalten oder war zugänglich. Darum kann für manche Teile der Kirche nur eine Zuschreibung erfolgen.

4.7.2.1. Nicht erhaltene, zugeschriebene Werke

Im Innern der Kirche erfolgten bis heute einige Veränderungen. So wurden in der Folge der Liturgiereform, die während des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962-1965) beschlossen worden war, u.a. Kommunionsgitter und Kanzeln entfernt. Gleichzeitig wurde eine teilweise Erneuerung der Einrichtung durchgeführt.

Ursprünglich waren in die Kirche zwei Kanzeln (K 1, K 2) eingebaut, eine am nordöstlichen und die andere am nordwestlichen Vierungspfeiler. Sie besaßen einfach gehaltene Kanzelkörbe, die mit

⁵³⁰ Vgl. Bericht in der Christl. Kunst, 2. Jg., Beil. zu Heft 11 vom 1. August 1906, S. VI.

figürlichen und pflanzlichen Elementen geschmückt waren, wie sie im Jugendstil geläufig waren.⁵³¹

4.7.2.2. Zugeschriebene Werke

Von der erhaltenen Ausstattung kann angenommen werden, daß die Entwürfe für drei Beichtstühle in zwei unterschiedlichen Arten von Hofstötter stammen.

Eine Beichtstuhlausführung (K 3) besteht aus einem geschlossenen Kasten als Sitz für den beichtehörenden Priester. Daran ist links und rechts je ein offener Betstuhl für die knieenden Beichtenden angegliedert.

Die zweite Ausführung (K 4) besitzt für Priester und Beichtende geschlossene Kabinen, wobei die für die Gläubigen bestimmten Abteile nach vorne mit einem Vorhang abzuschließen sind.

Die aus dunklem Holz gefertigten Beichtstühle sind sehr einfach gehalten und nur sparsam mit pflanzlichem Dekor versehen.⁵³²

4.7.2.3. Gesicherte Werke

Mit Sicherheit sind von Hofstötter Köpfe der zwölf Apostel in flachem Relief und umgeben von Glasmosaik innerhalb plastischer Stuckrahmen an den Seitenwänden der Kirche unter den Apostelleuchtern (K 5 bis K 16).

⁵³¹ Da sich weder Originalteile noch Bildquellen der Kanzeln erhalten haben bzw. greifbar sind, stützen sich die Angaben auf die Schilderung des Mesners der Kirche.

⁵³² Bildmaterial ist nicht vorhanden, da die bei einer Fahrt nach Chorzów 1986 angefertigten Fotos im Labor beim Entwickeln leider vernichtet wurden.

4.8. Marienkirche in Landau/Pfalz (1911-1918)

4.8.1. Kurze Baubeschreibung

Die kath. Pfarrkirche wurde in den Jahren 1907 bis 1911 nach den Entwürfen des Architekten Joseph Cades aus Stuttgart, der sich dabei an spätromanische und frühgotische Stilformen deutscher und französischer Vorbilder anlehnte, erbaut. Der Außenbau aus gelbem Sandstein wird durch offenes Strebewerk gegliedert. Die straffe Ordnung der Bauelemente monumentalisiert besonders die Doppelturmfassade (**Abb. 135**).

Der dreigeschossige Innenraum der gewölbten Basilika mit Emporen im Querhaus endet mit polygonalem Chorschluß. Den Arkaden und Emporen aus drei gestaffelten und von einem Blendbogen überfangenen Lanzetten können rheinische Vorbilder zugeordnet werden.⁵³³

Hofstötter war bei den Arbeiten für Landau/Pfalz am Beginn einer Periode, die ihn infolge von Arbeitsüberlastung (mehrere Projekte nebeneinander), Schwierigkeiten mit Auftraggebern (München, Weiden), künstlerischen Selbstzweifeln (Brief vom Januar 1914 an den Pfarrer von Weiden) und politischen Unsicherheiten (Krieg, Revolution, Räterepublik) u.a. zu einer Aufgabe seines Berufes führen sollte und einen "Rückzug aufs Land" in die Wege leitete. Hofstötter kam aus diesen Gründen bei fast keinem seiner Vorschläge und Entwürfe für den Hochaltar zur Kirche Mariae Himmelfahrt über die Herstellung von Modellen hinaus. Leider haben sich weder die Zeichnungen noch die Modelle für Landau/Pfalz erhalten, obwohl diese Hofstötter auf die Wörthseeinsel mitnahm, wo Rosenberg sie noch sah. Einige Entwürfe bzw. Fotografien der fertigen Glasfenster (**Abb. 136**), ausgeführt vom Glasmaleratelier Gustav van Treeck München, sind aber noch vorhanden.⁵³⁴ Die originalen Fenster der Marienkirche sind leider durch Kriegseinwirkung verloren gegangen.

4.8.2. Arbeiten Hofstötters

Aus dem archivierten Schriftverkehr⁵³⁵ ist zu schließen, daß Vorschläge Hofstötters für mindestens zwei Variationen der Ausgestaltung der Hauptapsis und des Kirchenschiffs abgeliefert wurden.

⁵³³ Zur Baugeschichte und Geschichte ihrer Ausstattung (ohne Berücksichtigung von Hofstötter) siehe Hans Ammerich, Die Marienkirche in Landau/Pfalz, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e.V. (Hrsg. Lothar Altmann und Hans Ramisch) Bd. XVII (1988), München 1988 S. 45ff. Zu den Arbeiten Hofstötters in Landau/Pfalz siehe auch: Xaver Luderböck, Arbeiten Hofstötters für St. Maximilian in München und für die Marienkirche in Landau/Pfalz, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e.V. (Hrsg. Lothar Altmann und Hans Ramisch) Bd. XIX (1990), München 1993

⁵³⁴ Freundlicherweise wies mich Dr. E. van Treeck-Vaassen/München auf die Entwürfe und Fotografien hin, die sie mir auch als Abzüge zur Verfügung stellte.

⁵³⁵ Akten im Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, MK 36701.

Am 18. April 1911 genehmigte das Staatsministerium einen Zuschuß von 8000 Mark zur Ausführung des Projektes des Hochaltars ohne Baldachin mit bekrönender Kreuzigungsgruppe und zwei Figuren aus Marmor zu beiden Seiten des Altars.

"Der Künstler hätte vor der Ausführung der Werke Entwürfe vorzulegen, für welche die ministerielle Billigung nach gutachterlicher Einvernahme des Akademieprofessors Balthasar Schmitt und des Professors an der K. Technischen Hochschule Heinrich Freiherrn von Schmidt vorbehalten bleibt.

...

*Die künstlerische Sachverständigenkommission hat die malerische Ausschmückung des Chores und der entsprechenden Teile der beiden Seitenschiffe der neuen katholischen Kirche in Landau nach dem vorgelegten Projekte des Malers und Bildhauers Franz Hofstötter aus künstlerischen Gründen nicht für angezeigt erachtet. Das Gesuch des Fabrikrates Landau um Gewährung eines Zuschusses für die treffenden Arbeiten konnte deshalb nicht berücksichtigt werden."*⁵³⁶

Im Laufe des Jahres 1911 änderte die Gutachterkommission nach Besichtigung der Marienkirche in Landau/Pfalz ihr früheres Gutachten (Bericht vom 16. Dezember 1911). Das Staatsministerium des Innern gab deshalb am 29. Januar 1912 eine neue Anweisung heraus, *"daß der gemäß Ministerialentschließung vom 18. April 1911 No. 6271 zur Ausschmückung der neuen katholischen Pfarrkirche in Landau i.Pf. bewilligte Staatszuschuß zu 8000 M - unter Umgangnahme von der Herstellung zweier Marmorfiguren zu beiden Seiten des Hochaltars - für eine hinter dem Tabernakel des Hochaltars aufzustellende Kreuzigungsgruppe, für vier Reliefs an der Altarwand und für vier lebensgroße, den Baldachin tragende Engelsfiguren verwendet, ferner daß die Ausführung dieser Arbeiten um den Preis von 8000 M dem Maler und Bildhauer Franz Hofstoetter in München übertragen werde.*

Der Künstler hätte vor Ausführung des Werkes Entwürfe vorzulegen, für welche die Billigung des K. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten nach gutachterlicher Einvernahme des Akademieprofessors Balthasar Schmitt und des Professors der Technischen Hochschule Heinrich Freiherr von Schmidt vorbehalten bleibt.

*Die Bewilligung des Zuschusses ist an die Voraussetzung geknüpft, daß in der neuen katholischen Pfarrkirche zu Landau ein Hochaltar mit Baldachin nach den Projekten des Malers und Bildhauers Franz Hofstoetter in München aufgestellt wird, da nach einem neuerlichen Gutachten der künstlerischen Sachverständigenkommission die Raumverhältnisse der Kirche ein größeres Altarwerk dringend erheischen und die Fenster im Chorabschluß bei einem Altar ohne Baldachin zu sehr stören würden."*⁵³⁷

Nach der Zustimmung des Fabrikrates Landau/Pfalz unterzeichnete Franz Hofstötter am 12. April 1912 den Vertrag. Bereits im Oktober 1912 hatte er *"die Modelle der Kreuzigungsgruppe und von vier Engeln für den Hochaltar der neuen katholischen Pfarrkirche in Landau i./Pf. in sachgemäßer Weise fertiggestellt ..."*⁵³⁸ und zur Beurteilung vorgelegt. Gemäß dem Vertrag bekam er darum die zweite Rate von 3000 Mark ausbezahlt.

536 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 6271.

537 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 31771.

538 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, Nr. 25557.

4.8.2.1. Hochaltar

4.8.2.1.1. Projekt 1a

Projekt 1a vom März 1911 beinhaltete die Skizze des Hochaltars mit Baldachin und bekrönender Kreuzigungsgruppe sowie je einer Assistenzfigur links und rechts vom Altar. Die beiden seitlichen Figuren sollten in Marmor ausgeführt werden. Eingeschlossen war auch "*die malerische Ausschmückung des Chores und der entsprechenden Teile der beiden Seitenschiffe*".⁵³⁹

Von den Vorschlägen des Projektes 1a blieb nach Beurteilung durch das Staatsministerium wenig übrig. Genehmigt wurde allein die Ausführung des Hochaltars - allerdings ohne Baldachin - und die beiden seitlichen Figuren.

Die Durchführung dieses Restprojektes unterblieb aber, da die Regierungskommission nach einer Ortsbesichtigung ihren Entschluß am 18. April 1911 änderte.

4.8.2.1.2. Projekt 1b

Projekt 1b vom Januar 1912 baut auf den Plänen des Projektes 1a auf, wobei die inzwischen fast ein Jahr alten Skizzen zum Teil eingeschränkt, zum Teil erweitert wurden.

Da beim Ortstermin in Landau/Pfalz festgestellt wurde, daß auf Grund der Raumverhältnisse und der Fenster im Altarraum ein größer dimensionierter Hauptaltar notwendig wäre, griff man den ersten Vorschlag Hofstötters wieder auf und genehmigte doch einen Baldachin für den Altar, der von vier lebensgroßen Engeln getragen werden sollte. Zusätzlich zu der hinter dem Tabernakel des Hauptaltars aufzustellenden Kreuzigungsgruppe waren noch vier Reliefs (mit figürlichen Szenen) an der Altarwand vorgesehen. Die beiden seitlichen Marmorfiguren entfielen.⁵⁴⁰

Nach der Vertragsunterzeichnung am 12. April 1912, bei der Hofstötter die erste Rate in Höhe von 2500 Mark erhielt, fertigte er als erstes die verlangten, genauer ausgeführten Entwürfe für die Ausstattung der Marienkirche an, die von den Professoren Balthasar Schmitt (Akademie) und Heinrich Freiherr von Schmidt (Technische Hochschule) gebilligt wurden.

Anschließend stellte Hofstötter bis Herbst 1912 die Modelle der Kreuzigungsgruppe und der vier Engel für den Baldachin des Hauptaltars fertig. Vertragsgemäß bekam er dafür im Oktober 1912 die zweite Rate in Höhe von 3000 Mark aus dem "Fonds zur Pflege und Förderung der Kunst durch den Staat" ausbezahlt.

Da Hofstötter in den nächsten Jahren anderweitig (Königshütte, München St. Maximilian, Jury der Gesellschaft für Christliche Kunst) voll mit Aufträgen und Verpflichtungen gebunden war, ruhten die Arbeiten für Landau/Pfalz längere Zeit.

539 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 6271.

540 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701, No. 31771.

Anscheinend versuchte Hofstötter dann später, an seinen Modellen, vielleicht auch an deren Ausführung weiterzuarbeiten. Dies scheiterte aber an Schwierigkeiten bei der Beschaffung von Werkzeugen, Material und Hilfskräften während der Zeit des 1. Weltkriegs, so daß die Ausführung endgültig unterblieb.⁵⁴¹

4.8.2.2. Glasfenster

Hofstötter fertigte fünf Glasfenster-Entwürfe der Marienkrönung für das Presbyterium der Marienkirche in Landau an, die 1911 von der Bayer. Hofglasmalerei G. van Treeck in München ausgeführt wurden.⁵⁴² Die Fenster nach den Entwürfen Hofstötters gingen dann leider im 2. Weltkrieg verloren.

Die Entwürfe und Fotos der fertigen Fensterteile (**Abb. 136**) zeigen den Aufbau:
Anbetender Engel (oben); Volk, nach links gewendet (unten; La 1);
Christus mit Krone in den Händen (oben); Volk, nach links gewendet (unten; La 2);
Maria, umgeben von Engeln, über Lilienfeld und Rosen schwebend (La 3);
Thronender Gott-Vater (oben); Volk, nach rechts gewendet (unten; La 4);
Anbetender Engel (oben); Volk, nach rechts gewendet (unten; La 5).

541 Siehe Brief Hofstötters vom 7. Januar 1914 im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

542 Freundliche Mitteilung eines Eintrags in den Kommissionsbüchern der Bayer. Hofglasmalerei G. van Treeck (C. 746/1911) von Dr. E. van Treeck-Vaassen/München.

5. DENKMALPFLEGE UND RESTAURIERUNG

5.1. Allgemeine Probleme der Denkmalpflege

Die Probleme der Denkmalpflege sind vielfältig und betreffen alle Gattungen der Kunstgeschichte. Am deutlichsten sind sie bei der Behandlung von Baudenkmalern bewußt geworden. Gottfried Kiesow⁵⁴³ hat die dort auftretenden Probleme in ausführlichster Weise zusammengestellt. Im folgenden Abschnitt soll daher nur sehr kurz und ohne Anspruch auf Vollständigkeit auf allgemeine Schwierigkeiten und Überlegungen im Zusammenhang mit Kunstwerken der Malerei, Plastik und anderer Gattungen der Kunstgeschichte eingegangen werden.

Ein besonderes Problem bildet speziell in der heutigen Zeit die Reproduktion von Kunstwerken. Neben Fragen im Zusammenhang mit in letzter Zeit häufig auftauchenden direkten Fälschungen von Arbeiten einiger Künstler der sog. klassischen Moderne (Picasso, Miro, Dali u.a.) interessiert die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken an sich. Walter Benjamin⁵⁴⁴ sieht damit im Zusammenhang stehend eine "Zertrümmerung der Aura" eines Werkes, das aus seiner natürlichen, das Kunstwerk erst bedingenden Umgebung gerissen, an Kunstwert, Kultwert u.a. verliert.

Davon ist auch die Restaurierung, also Instandsetzung eines Kunstwerkes, betroffen. Die Ergänzung der durch die Zeiten auf uns gekommenen und noch erhaltenen originalen Substanz oder die Wegnahme späterer Zutaten verfälschen eigentlich Erinnerungs- und Gegenwartswerte und damit Aussagekraft eines Werkes.⁵⁴⁵ Die Gefahr einer (bewußten oder unbewußten) Verfälschung der Geschichte war und ist immer gegeben. Ziel sollte es darum stets sein, "*einen ästhetisch akzeptablen Zustand solange zu halten ..., wie nicht zwingende konservatorische Gründe ein Eingreifen erfordern*".⁵⁴⁶ Problematisch ist dabei wiederum die zeitbedingte Interpretation des Begriffes der Ästhetik.⁵⁴⁷

Bei einer Restaurierung sollte deshalb immer das vom Künstler gestaltete Original, auch mit seinen von der Geschichte produzierten Vervollständigungen als Ganzes in seinem vielfältigen Wert gegenüber dem Ersatz berücksichtigt werden.⁵⁴⁸ In diesem Sinne müßten eigentlich Nachbil-

543 G. Kiesow, Einführung in die Denkmalpflege, Darmstadt 1982, S. 102ff.

544 Siehe W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1977, bes. S. 15ff.

545 Benutzt im Sinne Alois Riegls; siehe dazu: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, in: A. Riegl, Gesammelte Aufsätze, Augsburg/Wien 1929, S. 144ff.

546 Aus dem Restaurierungsprogramm zur Bamberger "Himmelfahrt Mariens" von Tintoretto; zitiert im Artikel von Doris Schmidt, Probleme einer Restaurierung. Symposium zur Bamberger "Himmelfahrt Mariens" von Tintoretto, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 31 vom 7. Februar 1986, S. 37.

547 Siehe: Wladimir Weidlé, Gestalt und Sprache des Kunstwerks, Mittenwald 1981; Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Frankfurt/Berlin/Wien 1977.

548 Problematisch ist auch die Versetzung ganzer Häuser in sog. Museumsdörfer eines bestimmten Bezirks. Neben der Rechtfertigung der Versetzung durch die nicht mehr durchführbare Nutzung am originalen Platz, der drohenden Zerstörung u.a. wird daneben der Ansicht Vorschub geleistet, daß man wegen der Aufnahme eines exemplarischen Typs ins Museumsdorf andere ähnliche umso leichter opfern könne. Nicht berücksichtigt wird neben der Vernichtung geschichtlicher Quellen (u.a.) auch die Bedingung des Kunstwerkes durch ihre originale Umgebung. Auch bei größtmöglicher Schonung der Substanz ist eine Verfälschung nicht zu umgehen.

dungen von Kunstwerken wie der Architektur am "Frankfurter Römer" und in anderen im zweiten Weltkrieg stark zerstörten Städten (Dresden usw.) und Rekonstruktionen von Innenräumen und Bildern (fast) ohne Originalbestand ("Goldener Saal" im Augsburger Rathaus, Triumphbogenbilder Hofstötters in Weichering, s.u., u.a.) unterbleiben, da sie nur ein äußeres Bild (und das nicht immer genau) wiedergeben, ohne die Geschichte mit allen ihren nicht darzustellenden Werten zu besitzen. Ehrlicher wäre es, Neuschöpfungen an die Stelle von völlig fehlenden Kunstwerken zu setzen.

5.2. Restaurierungsprobleme bei Werken Hofstötters

5.2.1. Technik der Wand- und Deckenmalereien Hofstötters

Bis zu den Wand- und Deckenmalereien in Au/Hallertau arbeitete Franz Hofstötter in der Technik der Secco-Malerei. Im Gegensatz zur Freskotechnik können auf eine bereits trockene Verputzfläche als Malgrund (meist in Kalkmilch gelöste) Farbpigmente aufgetragen werden.⁵⁴⁹

Noch im Frühjahr 1904, also kurz bevor Hofstötter mit der Ausmalung in Au/Hallertau begann, empfahl er dem dortigen Pfarrer *"die Caseintechnik dringend ... als wirklich haltbare und im Ton schönste; ... wenn genau nach allen Vorschriften gearbeitet wird, müssen die Farben nach 100 und mehr Jahren noch genau so frisch und fest sein wie neu"*.⁵⁵⁰

Dies trifft auch für die Malereien in Ludwigsthal (**Abb. 2**) und Weichering (**Abb. 87**), bei den letzteren trotz Übermalung und späterer Freilegung, uneingeschränkt zu. Im Gegensatz zu seiner Empfehlung der Kaseintechnik muß Hofstötter im Frühjahr 1904 seine Meinung betreffs der richtigen Technik geändert haben. Möglicherweise glaubte er auch, die Kaseintechnik durch Beimischungen von Öl und Wachs in Folge der vermeintlichen Entdeckungen in Pompeji zu verbessern.

Problematisch waren die kurz vor dieser Zeit aufgekommenen, industriell hergestellten Kaseinfarben, deren Verwendung dank der praktischen Handhabung immer mehr zunahm. Da aber meist deren genaue Zusammensetzung nicht bekannt war, konnten durch vom Künstler gewählte Zuschlagstoffe eventuell die Reaktionen und das Langzeitverhalten von Bindemittel, Zuschlagstoffen und Pigmenten nicht festgelegt werden. Unvorhergesehene Verhaltensweisen der Farben in Zusammenwirken mit deren Umgebung (Mörtel, Wandfarbe, Klima usw.) waren die Folgen.

Während beim echten Fresko die möglichst nur in Wasser gelösten Farbpigmente auf den feuchten Putz aufgebracht und dort im Trocknungsprozeß fest in die Oberfläche eingebunden werden, wird bei der Kaseinmalerei auf trockenem Putz gearbeitet. Das Kasein muß durch alkalische Aufschleißmittel in Kaseinleim umgewandelt werden, da es im Rohzustand keine Bindefähigkeit besitzt. Dazu können eingesumpfter Weißkalk, Borax, Ammoniumcarbonat (Hirschhornsalz) oder anderes dienen. Daneben gibt es seit dem 19. Jahrhundert industriell hergestellte wasserlösliche Pulverkaseine, die bereits ein Aufschleißmittel enthalten. Die in einer solchen Mischung gelösten

⁵⁴⁹ Ist der Putz zu trocken, kann durch das Aufsaugen der Feuchtigkeit durch den Putz keine Durchcarbonatisierung des Kalkes stattfinden und so die Bindung der Pigmente zu schwach werden. Zur Unterstützung der Pigmentbindung kann Kalkkaseinmischung in entsprechenden Dosierungen beigegeben werden.

⁵⁵⁰ Brief Hofstötters an Pfarrer Wimmer von Au von ca. 1904; Pfarrarchiv Au/Hallertau.

Farben trocknen langsamer und weniger aufhellend ab als bei der Freskomalerei. Abgebundene Kaseinmalerei ist sehr widerstandsfähig gegenüber Feuchtigkeit.⁵⁵¹

Für die Ausführung der Arbeiten in Au empfahl Hofstötter die Kaseintechnik *"als wirklich haltbarste und im Ton schönste; ... wenn genau nach allen Vorschriften gearbeitet wird, müssen die Farben nach 100 und mehr Jahren noch genau so frisch und fest sein wie neu"*.⁵⁵²

Hofstötter benutzte allerdings ab den Arbeiten in Au (**Abb. 101**) eine Mischtechnik, wobei er dem Kaseinmalmittel noch Öl und Wachs zusetzte. Die Vorgehensweise Hofstötters kann nach den Erinnerungen des beteiligten Weidener Malers Wilhelm Vierling, wiedergegeben im Restaurierungsbefund von Weiden, gut erschlossen werden.⁵⁵³

Die Malfläche mit dem bereits trockenen Verputz wurde mit der ersten Übermalung versehen und dann mit flüssigem Wachs, das mit der Lötlampe direkt an der Malfläche geschmolzen wurde, getränkt. Dazu nahm man Kerzenreste aus der Kirche, von denen man annahm, daß es sich um reines Bienenwachs handelte.⁵⁵⁴ Darauf kam der Farbauftrag, entweder aus wasserlöslichem Trockenkasein mit Zusatz von Öl (Querhaus, Vierung, Langhaus, Seitenschiffe von Weiden) oder aus einer industriell hergestellten Kaseinemulsion mit Wachs- und Ölzusätzen (Presbyterium, Apsis von Weiden).⁵⁵⁵ Nach Abschluß der Malereien wurde wieder mit der Lötlampe Wachs aufgeschmolzen und so die Bildoberfläche versiegelt.⁵⁵⁶

Dieser doppelte Wachsauftrag und die damit verbundene hermetische Abdichtung der aufgetragenen Farben und des Verputzes gegenüber der Luft rief im Laufe der Zeit große Schäden an den Bildern hervor. Der Putz hinter der Malfläche "erstickte" und begann seine Bindung zu verlieren, was durch die vorhandene, wenn auch geringe Feuchtigkeit der Wand unterstützt und gefördert wurde. Dadurch magerte der Verputz aus und sandete ab. Auch führte die Feuchtigkeit zu schimmelartigen Ausblühungen an der Bildoberfläche.

Den Anstoß zur Beschäftigung mit der neuen Technik in Anlehnung an die antike Enkaustik, bei der verflüssigtes, warmes Wachs mit Farbpigmenten verschmolzen und auf einen entsprechenden

551 Kasein (lat. caseus - Käse) oder Käsestoff ist ein phosphorhaltiges Proteid, das aus der Milch mit Hilfe von Säuren oder Fermenten ausgefällt werden kann. Im Sprachgebrauch ist es als Quark bekannt. Kuhmilch enthält etwa 3 % Kasein in Form des Kalziumsalses. Es wird heute hauptsächlich zur Herstellung von Käse, Lanital (wollähnlicher Faserstoff), Kunststoffen, Klebstoffen, Leimen und Anstrichen gebraucht. Neben der Freskotechnik wird diese Art der Seccomalerei mit Kaseinfarben seit dem 14. Jahrhundert verwendet.

Zu den verschiedenen Techniken siehe: Kurt Wehlte, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1985⁵. überarb. Aufl.

552 Pfarramt Au/Hallertau, Briefe.

553 Siehe: Marta Heise, Stellungnahme zum Zustand der Wandmalereien in der Josefskirche in Weiden (1971) und M. Heise, St. Josef Weiden, Bericht über die Restaurierung eines Wandbildes bei der Empore links, "Jonas vor Ninive" (10.06.1971), beide im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

554 Da reines Bienenwachs schon bei 62 Grad Celsius weich wird und zu schmelzen beginnt, wurde den Kerzen immer erst bei höheren Temperaturen schmelzendes Paraffin (gesättigte aliphatische Kohlenwasserstoffe) zugesetzt.

555 Die industriell hergestellten Kaseinpulver enthalten als Aufschleißmittel in den überwiegenden Fällen Kali- oder Natronlauge, Borax oder Soda. Diese Zusätze sind auf die Dauer gefährlich, da sie nicht gebunden und so unschädlich gemacht werden, sondern bestimmte Farben im Bild zerstören oder die feste Bindung der Farben auflösen können (zu den technologischen Grundlagen bei Kaseinleimen u.a. siehe: Kurt Wehlte, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1985⁵. überarb. Aufl., S. 274ff; zur Problematik der Haltbarkeit usw. S. 365ff).

556 Nach den Erinnerungen Wilhelm Vierlings begann dieser Wachsüberzug aus Kerzenresten durch die zu starke Erhitzung beim Versiegeln der Bilder zu brennen (siehe: M. Heise, Stellungnahme ...).

Bildträger aufgebracht wird,⁵⁵⁷ hatten Ausgrabungen und Entdeckungen in den 79 n. Chr. durch einen Vesuvausbruch verschütteten Städten Pompeji und Herculaneum gegeben. Das Deutsche Archäologische Institut hatte zusammen mit den schon länger tätigen italienischen Kollegen um die Jahrhundertwende eine neue Kampagne gestartet, die mit Aufmerksamkeit verfolgt wurde. Außerdem meinte man, von Äußerungen des antiken Schriftstellers Plinius angeregt, daß die entdeckten Wandmalereien in den Häusern Pompejis und Herculaneums wegen ihres Oberflächenglanzes in der Technik der Enkaustik, also mit in heißem Wachs gelösten Farben, gemalt sei. Erst später stellte sich heraus, daß dies ein Irrtum war.⁵⁵⁸

Als Grundlage für die Enkaustik-Malereien der Antike wurden in der Art der Fresco-Technik bis zu sieben unterschiedlich zusammengesetzte Putzschichten aufgetragen und tagewerkweise behandelt. Die Motive wurden häufig mit Zirkel oder Stäbchen vorgeritzt oder mit Schnüren eingedrückt. Auf den noch frischen Verputz kamen die Farben, die durch die Reaktion des gelöschten Kalks des Verputzes mit der Luft in einem die Farben überziehenden Film aus kohlesauerm Kalk eingeschlossen wurden. (Möglicherweise wurden die Farben auch in Kalksecco-Technik aufgetragen, wie einige Archäologen meinen.) Organische Bindemittel wurden keine verwendet, da sonst durch Mikroorganismen inzwischen die Farben aufgelöst worden wären. Die Oberfläche der Gemälde weist Spuren von Eintiefungen durch Pinselstriche, Ritzungen und Walzstellen auf. Auch die Tagewerkgrenzen können festgestellt werden. Die Bemerkungen Vitruvs (Vitruv VII, 3, 3-9) bestätigen dies. Die Oberfläche erhielt ihren seidigen Glanz durch sorgfältiges Auftragen der letzten Putzschicht mit einem Spachtel und anschließender Behandlung mit einem Schlagholz, wodurch die Schichten noch kompakter und härter wurden.

Schließlich wurde die Malfläche vor und nach der Bemalung unter Druck geschliffen. Als Beimengung zu den Farben und als Schleifmittel konnte Marmorstaub verwendet werden, der einen schimmernden Glanz hervorrief. Wachs wurde nur zum Firnissen nach Stukkieren und Bemalen verwendet, ein Eindringen in die Farbschicht wurde dabei vermieden.

Wachsenkaustik im eigentlichen Sinn fand in Pompeji keine Verwendung. Die antiken Schriftsteller Vitruv und Plinius⁵⁵⁹ beschrieben diese Technik ausschließlich für die Farbe "cinnabrum" (Zinnober), die wegen der Wirkung des kohlelsauren Kalks im Verputz nur schwer hielt. Von einer Verwendung der damals höchst kostbaren Farbe an Stellen, die dem Licht von Sonne oder Mond ausgesetzt waren, wurde abgeraten, da sich die Farbe von einem intensiven Rot zu Schwarz verändern würde.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ Jede Art von Bildträger und Malgrund ist dabei möglich (Metall, Holz, Gewebe, Papier, Stein, Putzmörtel). Für Außenfassaden ist die Enkaustik nicht geeignet, da das Wachs in kalter Witterung spröde wird und abplatzen kann. Bei Putzflächen als Malgrund ergibt sich auch die Gefahr, daß aufgenommene oder im Mauerwerk vorhandene Feuchtigkeit nicht mehr ungehindert diffundieren kann und so der Verputz erstickt und absandet.

Wichtigstes Bindemittel bei der Enkaustik ist Bienenwachs (in gebleichter und aufgehellter Form). Besonders stark gebleichtes, chemisch behandeltes Bienenwachs (Cera alba) ist für die Enkaustik unbrauchbar, da es große Anteile von Paraffin enthält.

In der Antike war das sog. Punische Wachs sehr bekannt, bei dem es sich wahrscheinlich um eine Art Natron-Wachs-Kalkseife handelte, wodurch der Schmelzpunkt des Bienenwachses stark erhöht wurde.

⁵⁵⁸ Vgl. zu dem folgenden: Filippo Coarelli (Hrsg.), Lübbes archäologischer Führer Pompeji, Bergisch Gladbach 1979, S. 66ff; Theodor Kraus/Leonard von Matt, Lebendiges Pompeji. Pompeji und Herculaneum, Köln 1977, S. 203ff.

⁵⁵⁹ Vitruv VII, 9, 1-4; Plinius, Naturalis historia, XXXIII, 122.

⁵⁶⁰ Dies sei z.B. im Haus des Schreibers Faberius auf dem Aventin innerhalb von 30 Tagen geschehen. Der archäologische Befund bestätigt dies. Während sich in geschlossenen Räumen wie dem Mysteriensaal (Villa dei Misteri) oder dem oecus des Vettier-Hauses das Zinnoberrot gut erhalten hat, hat es sich im Atrium der Mysterien-Villa völlig verändert. Trotzdem wurde die Farbe, die Quecksilber aus Kleinasien oder Spanien enthielt, oft verwendet, da der Farbton intensiver als auf der Basis des billigeren Ockers war.

Zu der Fehlinterpretation als Enkaustik hatte in Pompeji die (trotz annähernd 1800 Jahre andauernder ungehinderter Einwirkung von Feuchtigkeit usw.) seidenmatt glänzende Oberfläche, der Firnisüberzug aus Wachs und die anfängliche Restaurierungs- und Konservierungstechnik des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts, bei der die freigelegten Malereien mit flüssigem Wachs getränkt wurden, geführt. Erst wesentlich später brachten erneute Untersuchungen andere Ergebnisse.

Für die Malereien Hofstötters kamen diese Erkenntnisse zu spät. Durch Auflösung des Malgrundes (Verputz) und des Wachses sowie durch Ausblühungen waren die meisten Bilder in Weiden (**Abb. 54**) und Au im Laufe der Zeit beschädigt worden. Besonders die Pigmente auf Erdfarbenbasis hatten ihre Bindung vollkommen verloren und waren pulverig geworden. Fehlstellen in den Gemälden hatten sich ausgebildet. Dazu trugen noch mißlungene Reinigungsversuche mit dem Staubsauger (!) bei, wobei man versuchte, die Ausblühungen abzusaugen, aber dadurch nur einen Teil der lockeren Farben entfernte und den verbleibenden Rest stark verwischte.

Die Restaurierung der Bilder bereitete einige Schwierigkeiten. Die auf anderen Gebieten bewährten Festigungsmittel von Wandmalereien konnten bei der Wachs-Kaseinmalerei nicht angewendet werden. Wäßrige Bindemittel auf der Basis von Kalk-, Baryt- oder Ammoniak-Kasein können ebensowenig auf Grund der Wachsschicht in die Malfläche eindringen wie etwa Baryt oder Keim-Fixativ. Verschiedene Versuche, die die Restauratorin Marta Heise-Planegg durchführte, ergaben, daß zur Putzfestigung und gleichzeitigen Fixierung der Farben ein von der Firma Goldschmidt-Essen/Düsseldorf aus organischen Kieselsäureverbindungen hergestellter Sandsteinfestiger geeignet war.⁵⁶¹

M. Heise schrieb in ihrem Bericht über die Versuche am Bild "Jonas vor Ninive" (We 101), das von Experten bereits aufgegeben worden war:⁵⁶²

"Die Versuche am Bild machten nach mehr als 14 Tagen einen guten Eindruck. Die Kontrolle bei Bohrungen ergab, daß der Verputz bereits in 12 mm Tiefe befriedigend gehärtet war. Dort, wo die Zerstörung sehr tief ging, habe ich nach oberflächlicher Fixierung Bohrlöcher mit einer Neigung nach unten angelegt, wo ich reichlich Sandsteinfestiger injiziert habe. ... Es ist größtenteils gelungen, die Farbe zugleich zu festigen, stellenweise mußte ich mit etwas Acrylharz nachfixieren. Es gab noch wenige Ausblühungen, die die Farbe abhoben, hier konnte ich mit etwas Mowilith (Mowilith DV 02 St der Fa. Höchster Farbwerke) festigen. Dieses Mittel diente auch beim Einstimmen der Fehlstellen als Bindemittel.

Die Fixierung mußte partiell erfolgen, um jede Stelle unter Kontrolle zu behalten, damit auch nirgends auf der Oberfläche (auf der Farbe) Kieselsäure verhärtet. Alle Farben dieses Bildes blieben unverändert, bis auf die Ultramarin-Mischung des Himmels, die, mit Kieselester fixiert, sehr stark nachdunkeln würde. Da hier aber der Bildträger fester war ... habe ich mit Acrylharz behandelt.

An wenigen Stellen zeigten sich Ausblühungen, die ich schon am nächsten Tag mit einem weichen Pinsel entfernen konnte; wo ein leichter, grauer Belag zurück blieb, ließ er sich später mit etwas destilliertem Wasser unter Zusatz von etwas Salmiak entfernen.

⁵⁶¹ Der Kieselsäure-Ester hat den Vorteil, die Kapillaren der Wand nicht zu verlegen, so daß der Verputz atmen und die enthaltene Feuchtigkeit diffundieren kann. Außerdem kann durch die offenen Kapillaren bei Bedarf auch noch später nachbehandelt werden.

⁵⁶² Marta Heise, St. Josef Weiden, Bericht über die Restaurierung eines Wandbildes bei der Empore links, "Jonas vor Ninive" (10.06.1971); im Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V.

Fehlstellen wurden ... mit Mowilith als Bindemittel eingestimmt, das ornamentale Rankenwerk im oberen Teil des Bildes, das besonders stark verwischt war und größere Fehlstellen aufwies (Staubsaugerreinigung), mußte ich etwas überarbeiten.

Das Bild macht nun wieder einen sehr guten Eindruck, die Farben sind etwas frischer geworden durch Reinigung und Fixierung, die Farbe enthält noch viel Wachs und hat ihren Enkaustik-Charakter behalten. Sie hat allerdings keinen Oberflächenglanz, aber es ist fraglich, ob dieser auf der Wand jemals erzielt worden ist ...".

Ausdrücklich wird noch bemerkt, daß diese Methode der Festigung nur gewählt wurde, weil alle anderen fehlschlügen. *"Diese Möglichkeit ... soll allerdings keine Empfehlung sein für Objekte, die noch mit Baryt zu härten sind."*

Insgesamt wurde damit in der Kirche St. Josef ein hervorragendes Ergebnis in der Wiederherstellung von Bildern, Decken- und Gewölbegestaltungen erreicht, so daß der ursprüngliche Eindruck des Gesamtkunstwerkes im Dienst der Religion weitestgehend erreicht wurde.

Auf Grund der gleichen Technik, in der die Bilder Franz Hofstötters in Au/Hallertau gemalt worden waren, mußte auch dort bei einer späteren Restaurierung ähnlich vorgegangen werden.

5.2.2. Rekonstruktion in Weichering

Bei der Wiederherstellung der Ausstattung in Weichering bereiteten die Veränderungen der fünfziger Jahre Schwierigkeiten. Da die Triumphbogenbemalung des Künstlers Michael P. Weingartner aus dem Jahr 1956 nicht abgenommen werden sollte, aber sonst die Ausstattung Hofstötters aus der Entstehungszeit freigelegt bzw. wieder hergestellt wurde, mußte die Bemalung des Triumphbogens, wie sie Hofstötter durchgeführt hatte, nach alten Fotografien, kleinen Freilegungsproben und plastisch in die Wand eingearbeiteten originalen Spuren von Heiligenscheinen u.ä. rekonstruiert werden.

Das Endergebnis kann nur den oberflächlichen Eindruck einer einheitlichen Raumausstattung, wie sie von Franz Hofstötter ursprünglich beabsichtigt war, wiedergeben. Die Schwierigkeiten begannen schon in der Rekonstruktion der Umrißlinien, setzten sich über die genaue Ermittlung der Farbigekeit fort und endeten auch nicht bei der Malweise der Bilder am Triumphbogen usw.

Bereits 1985/86 wurde durch eine andere Restaurierungsfirma eine Teilfreilegung im Chorbereich mit anschließender Retusche bzw. Ergänzung und Übermalung durchgeführt. Es waren dies ein Teil des Bildes mit dem Evangelisten Matthäus (W 7) an der Wand und ein Posaunenengel des "Jüngsten Gerichts" (W 3, **Abb. 88**) an der Decke des ersten Chorjoches. Die Rekonstruktion⁵⁶³ mißlang ebenso vom optischen Farbeindruck wie von den unbeweglich wirkenden Gestalten her. Sie wurde darum vom Landesamt für Denkmalpflege nicht fortgesetzt.

Nach einer "Denkpause" nahm im folgenden Jahr eine andere Restaurierungsfirma nach Durchführung von Befunduntersuchungen die Arbeiten wieder auf.

⁵⁶³ Diesen Versuch konnte man vom optischen Eindruck der Farboberfläche und von der Starrheit der Figuren her nur als mehr oder weniger freie Rekonstruktion von Farbe und Binnenzeichnung der Figuren bezeichnen. Von dem ursprünglichen Gemälde Hofstötters war nichts mehr sichtbar.

Das Konzept sah die Freilegung des Chorraumes und die Rekonstruktion der Gemälde und Schablonenmalereien im Kirchenschiff vor. Die Vorhalle sollte ihren Zustand mit den Übermalungen der Fünfziger Jahre behalten.

Im Chorraum (**Abb. 86**) wurde das 1956 verschlossene Mittelfenster mit dem Christusmosaik Weingartners belassen, aber neutral überstrichen. Da man die Malereien Weingartners von 1956 am Triumphbogen erhalten wollte, aber trotzdem ein einheitlicher Raumeindruck innerhalb der Kirche erreicht werden sollte, war man gezwungen, die Darstellungen Hofstötters am Triumphbogen an Hand von Fotos und Spuren, die durch die späteren Bilder Weingartners durchschlugen, zu rekonstruieren. Dort befinden sich nun über dem originalen Engelsfries Hofstötters (W 24, **Abb. 94**) die Bilder Weingartners und darüber wiederum die Rekonstruktion des Hofstötterschen Engelsfrieses.

In der räumlich gesteigerten Wiedergabe der Engel wurde allerdings bei der Rekonstruktion von der ursprünglichen Gestaltung Hofstötters etwas abgewichen. Besonders im Vergleich mit der zeitlich früheren, deutlich flächigeren Gestaltung der Figuren in Ludwigsthal und den nach ähnlichen Prinzipien geformten, späteren Malereien in Au/Hallertau oder Weiden, bei denen allerdings die Linie nicht mehr so betont ist wie in Ludwigsthal, wird dies deutlich.

Auch Fotos der freigelegten, nur teilrestaurierten Posaunenengel und anderer Figuren an der Decke des Chores (W 3, W 4, **Abb. 89**, W 5, W 6 u.a.) mit ihrer nur durch leichte Schattierung angedeuteten Körperlichkeit legen diese Vermutung nahe. Die sehr massiv wirkende, deckende Farbigkeit in der Rekonstruktion ist bei einem Vergleich mit den schon erwähnten Arbeiten Hofstötters zu dominierend geraten.

Leider gilt ähnliches auch für die Reliefs Hofstötters. Die Entfernung der Übertünchungen scheint relativ schwierig gewesen zu sein, da sehr wahrscheinlich die Reliefoberfläche mit Wachs eingelasen war, an dem Schmutz und weitere Schichten gut hafteten. Auch war der Gipsstuck z.T. in einem schlechten Zustand. Originale Farbreste konnten nur in reduziertem Ausmaß gehalten werden.

Vergleicht man die farbliche Behandlung der früheren Reliefs in Ludwigsthal (**Abb. 28**) und die der späteren in Weiden (**Abb. 67 und 71**), München (**Abb. 1115 und 116**) und Königshütte (**Abb. 134**) mit ihrem in der Dichte der Farbschichten zurückhaltend angewendeten Farbanstrich, der immer den Untergrund noch ahnen ließ und geradezu mit dem Durchscheinen der hellen Gipsstuckoberfläche rechnete, muß man bezweifeln, daß die sehr kompakte Farbigkeit der Rekonstruktion in Weichering (**Abb. 92**) völlig dem ursprünglichen Eindruck entspricht. Wie an den früheren Beispielen in Ludwigsthal und an den späteren in Weiden festzustellen ist, hatte Hofstötter Farben mehr lasierend aufgetragen, so daß der durchscheinende Untergrund stärker zur Geltung kam und weniger der deckende Farbanstrich.

Dies scheinen auch Fotos der freigelegten Reliefs in Weichering zu bestätigen. Ein historisches Farbdia aus der Zeit vor 1956 (im Pfarrbüro Weichering) stützt ebenfalls diese Annahme. Hätte man die anderen Reliefarbeiten Hofstötters als Anleitung benutzt, wäre die Rekonstruktion der ursprünglichen Intention Hofstötters sicher gerechter geworden.

Eine weitere Schwierigkeit bei der Restaurierung von Kunstwerken jeder Art zeigt sich in Details wie der Rekonstruktion der gemalten Verzierung über den Doppelfenstern im Chorjoch, die als gleich angenommen wurde.

Das bereits erwähnte Farbdia zeigt auch die obere bogenförmige Verzierung der Innenfenster im Chor. Deutlich ist das variierte Ornament aus vegetabilem Rankengeschling über den beiden Heiligen Afra und Elisabeth auf der linken Chorwand im Gegensatz zum dort rekonstruierten gleichmäßig verlaufenden Wellenband zu erkennen. Eine Aussage über das Ornament der rechten Chorseite ist auf Grund fehlender Abbildungen nicht zu leisten.

Diese und andere Fehler hätten sich vermeiden lassen, wenn die Darstellungen Hofstötters in Weichering in der Zusammenschau und im Vergleich mit den früheren Werken in Ludwigsthal und den unmittelbar anschließenden späteren Arbeiten im nahegelegenen Au/Hallertau oder in Weiden/Opf. rekonstruiert bzw. restauriert worden wären. Bereits ein Vergleich mit der bisher vorliegenden (zugegebenermaßen spärlichen) Literatur über Werke Hofstötters (Kirchenführer Weiden und Au; siehe Lit.) hätte geholfen, Fehler zu vermeiden. Besonders die farbige Gestaltung der Reliefs hätte davon profitiert.

So müssen nicht nur an der Wiederherstellung der Reliefs Zweifel angemeldet werden, auch die Rekonstruktion bzw. Restaurierung der Gemälde Hofstötters in Weichering scheint nicht vollständig gelungen.

Nicht vergessen werden darf dabei aber, daß innerhalb eines Kirchenraumes die Anforderungen des Kultus von großer Wichtigkeit sind. Sie fordern eine entsprechende Instandsetzung von Bildern, Plastiken und Raumteilen. Andere Maßstäbe sind dagegen z.B. bei der Restaurierung für die Aufstellung innerhalb eines Museumsraumes anzulegen.

Ferner sind Einschränkungen in der Freilegung tieferer Schichten von Kunstwerken unerlässlich. Der Schutz modernerer Kunstausrprägungen ist trotz einer möglichen (zeitweiligen) Geringschätzung, wie die Geschichte lehrt,⁵⁶⁴ unbedingt nötig. Auch berechtigt persönliche Ablehnung einer Kunstströmung durch einen Einzelnen oder eine ganze größere Gruppe nicht zur bedingungslosen Beseitigung. Das Vorhandensein einer "Aura" (im Sinne Walter Benjamins) des Originalwerkes und anderes müssen hier zugunsten der Schonung der (heute allgemein nicht mehr so gern gesehenen) verbliebenen Ausstattungsreste der Fünfziger Jahre zurücktreten. Das Urteil der Nachwelt über bestimmte Kunstströmungen kann und wird sehr viel anders ausfallen als heute angenommen. Beispiele der Neuinterpretation und Umwertung können viele (z.B. im Jugendstil) gefunden werden. Gerade darum sollte man nicht durch Zerstörung von Kunst jedweder Ausprägung der Nachwelt die Möglichkeiten nehmen, sich mit Originalwerken der jeweiligen Epochen auseinanderzusetzen.

564 In der zeitweiligen Ablehnung und Geringschätzung treffen sich die Ausstattungen der Fünfziger und Sechziger Jahre mit denen der Jahrhundertwende. Nicht anders erging es der gotischen oder barocken Kunst, die verschiedene Höhen und Tiefen der Anerkennung durchliefen.

6. GESAMTZUSAMMENFASSUNG

Übersieht man das Gesamtwerk Franz Hofstötters, das in öffentlichem Auftrag ausgeführt wurde, muß man feststellen, daß bis vor kurzem kaum etwas über diesen Künstler und die von ihm vertretene christlich geprägte Kunst der Jahrhundertwende bekannt war. In letzter Zeit ist die christlich geprägte Kunst dieser Epoche auf Grund von Literatur, Ausstellungen und Einzeluntersuchungen über Phänomene und Künstler der Jahrhundertwende mehr ins Bewußtsein der Öffentlichkeit gedrungen. In dieser kurzen Periode, die von etwa 1880 bis zum Ersten Weltkrieg reicht, sind aber noch viele interessante Entdeckungen zu machen.

Franz Hofstötter, dessen künstlerisch aktive Zeit vor allem in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts lag, gehörte mit seinen vorwiegend kirchlichen Arbeiten zu den Künstlern seiner Epoche, die in ihrem Gebiet auf der Höhe der Kunstentwicklung waren. Er ging von einer in damaliger Zeit für kirchliche Kunst widerspruchslos akzeptierten und vorausgesetzten, spätnazarenisch geprägten Stilvorstellung aus, in die vor allem Impulse der einflußreichen Kunstströmung des Klosters Beuron einfließen. Relativ schnell, bereits während der Arbeiten an seinem ersten eigenständigen Werk in Ludwigsthal, begann Hofstötter sich von den Traditionen zu lösen und aktuelle Strömungen des Kunstgeschehens mit einzubeziehen. Dazu gehörten vor allem Ideen und Ausformungen des in München und Wien gepflegten Jugendstils.

Charakteristisch für Hofstötter war neben der Aufnahme aktueller Strömungen, die zum überwiegenden Teil heftige Kritik hervorriefen, eine Kleinteiligkeit der Verteilung der Szenen auf den zur Verfügung stehenden Flächen, die sich besonders in Ludwigsthal bemerkbar macht.

Diese Kleinteiligkeit in der Disposition der Szenenfolgen trotz der Großzügigkeit der vorgegebenen Raumsituation bleibt charakteristisch auch für seine späteren, in Technik und Stil fortgeschrittenen Werke z.B. in Weichering, Au, Weiden und München. Der Zusammenschluß zu einem beeindruckenden Gesamtkunstwerk wurde von Hofstötter u.a. durch formale Gemeinsamkeiten und übergeordnete innere Beziehungen der Darstellungen geleistet.

Die Entwicklung der Farbgestaltung wird in der Zusammenschau der Werke Hofstötters deutlich. Ausgehend von matten, opak wirkenden Farbflächen mit größeren monochromen Flächen (vor allem in Hintergülden), die neben kleinteiligere, glänzende Glasstein-Mosaikflächen gesetzt werden (Ludwigsthal), setzt eine Entwicklung ein, die zu einem äußerst wirkungsvollen Gegeneinandersetzen von matten und glänzenden, opaken und transparenten, leuchtend bunten Farben führt, die durch ihre Verteilung innerhalb der Raumteile und Auflockerung durch Relief, der Einbeziehung von dreidimensionaler Gestaltung und strahlend bunten Glasfenstern mit dadurch gesteuerter Lichtführung in der Wirkung noch verstärkt werden (Weiden, München).

Im ersten größeren selbständigen Werk Franz Hofstötters innerhalb der christlich geprägten Kunst - er war zu Beginn der Arbeiten in der Kirche von Ludwigsthal bei Zwiesel 25 Jahre alt - zeigten sich sehr deutlich seine künstlerischen Anfänge und der Beginn seiner Entwicklung zur vom Jugendstil geprägten, im Kern christlichen Kunst.

Gemeinsam ist allen Bildern Hofstötters in Ludwigsthal das Fehlen einer malerisch gestalteten Raumtiefe und eine Kleinteiligkeit der Szenen, die sich an Raumgrenzen orientiert, dabei aber die dadurch ausgeschiedenen Flächenteile oft noch mehrmals unterteilt.

In seinen ersten Arbeiten in Ludwigsthal wurden Motive aus der ottonischen (z. T. auch aus der karolingischen) Buchmalerei und der Wandmalerei und Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts verarbeitet. Auffällig ist das Fehlen eines perspektivisch angedeuteten Tiefenraumes innerhalb der stark flächig wirkenden Malerei.

In der späteren Phase seiner Arbeiten in Ludwigsthal wurden die Prinzipien, wie sie sich in seinen ersten Werken äußerten, unter Einbeziehung zusätzlicher Vorbilder aus frühchristlicher Zeit weiterentwickelt. Unter dem Einfluß der Kunst der Beuroner Schule fand eine Betonung des Linearen statt, mit der anfangs eine starre, repräsentierende Haltung einherging, die gegen Ende dieser Stilphase von einer bewegteren Wiedergabe der Figur abgelöst wurde.

In der dritten Ludwigsthaler Stilstufe sind zum erstenmal Einflüsse des Wiener und Münchener Jugendstils zu bemerken. Bei einer betonteren Körperlichkeit in der Darstellung der Gestalt wurde gleichzeitig die Umbildung grafischer Linien zum Ornamentalen gefördert. Hofstötters Farbpalette entwickelte sich unter dem Einfluß von Jugendstil, Impressionismus und Freiluft-Malerei von einer teilweise gebrochenen Farbigkeit zu auffälligeren intensiven Farben. Auch die Eigenart Hofstötters, die Augen der dargestellten Personen besonders groß und intensiv auszubilden, ist in dieser Phase schon festzustellen.

In Ludwigsthal führte Hofstötter seinen ersten Versuch der Schaffung eines Gesamtkunstwerkes durch, indem er die gesamte Innenausstattung zueinander in Beziehung setzte und auf diese Weise zusammenschloß. Da er aber in einer Art "horror vacui" jede Wandfläche vollständig mit Darstellungen füllte, wirkt die Kirche auf den ersten Blick überladen und stellt damit trotz gut gelungener Einzellösungen fast eine Überforderung des Betrachters dar.

Die Ausgestaltung des Chores von Weiden St. Josef im Jahr 1901 führte ihn in der zu starken Orientierung an romanischer Wandmalerei, möglicherweise angeregt von den neuromanischen Formen der Architektur Johann Baptist Schotts, in eine künstlerische Sackgasse. Die durch die größeren Dimensionen der Kirche bedingte Monumentalität der Darstellungen brachte Unsicherheiten und unbefriedigende Lösungen mit sich. In einer späteren Phase seiner künstlerischen Entwicklung sollte Hofstötter in der Neuausgestaltung von Weiden Besseres gelingen.

Die folgenden Arbeiten in der Kirche von Weichering, die in den Dimensionen kleiner als Ludwigsthal ist, ermöglichten eine weitere künstlerische Entwicklung in dem Bemühen Hofstötters, den Inhalt seiner Bilder auf das Wesentliche zu konzentrieren. Unter Ausschluß eines räumlich differenzierten Hintergrundes legte er die Akzente in seinen Darstellungen vor allem auf die menschliche Gestalt und deren Ausdrucksmöglichkeiten und intensivierte so die Wirkung.

Er nahm während seiner Weicheringer Zeit (ab 1902) Anregungen aus der Kunst der italienischen Renaissance und des Manierismus neben denen des Jugendstils auf. Während sich Hofstötter rein äußerlich den Formen des Wiener und Münchener Jugendstils annäherte, in einer späteren Phase sogar direkt damit vergleichbar war, übernahm er offensichtlich keine der inneren, geistig übergeordneten Prinzipien, Ansichten und Tendenzen der deutschsprachigen Künstler des

Jugendstils.⁵⁶⁵ Diese wären auch zum Großteil den allgemeinen religiösen Ansichten damaliger Zeit zuwidergelaufen. Hofstötter eignete sich für seine eigene Kunstauffassung nur die äußerlichen Ausprägungen der Kunst des Jugendstils an, die er mit anderen zeitgebundenen Einflüssen aus der Renaissance, dem Manierismus und älteren Kunststilen der ägyptischen, griechischen und römischen Antike kombinierte und verschmolz. Trotz der sich daraus ergebenden Dominanz der Linie über die Fläche nahm die Körperlichkeit seiner Figuren zu. Ebenso steigerte er die Intensität der verwendeten Farben.

Mit den Arbeiten an Decken und Wänden der Kirche in Au/Hallertau (1904/05) führte Hofstötter in der Beimischung von Wachs in seine vorherige Seccotechnik der Kaseinmalerei eine neue (leider auf die Dauer nicht so haltbare) Maltechnik ein, die er auch bei den folgenden Aufträgen anwandte. Damit änderte sich sein Malstil entscheidend. Die Bilder erhielten durch den seidigen Glanz des Wachsauftrags eine neue Qualität, die sie über das Alltägliche erhebt. Die Dominanz der farblich gestalteten Fläche gegenüber der Linie nahm im Vergleich zu den Arbeiten in Weichering um ein Vielfaches zu. Die Anwendung auffälliger Farben und Licht-Schatten-Wirkungen fand Hofstötter im Impressionismus, in der Plein-air-Malerei und dem Jugendstil vorgeführt. Dies ermöglichte ihm, die Betonung der menschlichen Gestalt innerhalb seiner Darstellungen weiter voranzutreiben.

Mit der Erneuerung der (gegenüber 1901 stark veränderten) Ausgestaltung der Kirche St. Josef von Weiden (ab 1905) gelang es Hofstötter erstmals, Architektur, Plastik, Malerei und Dekoration innerhalb des ganzen Kircheninnenraums zu einem Gesamtkunstwerk im Dienste der Religion zusammenzuschließen. Das dazu benutzte monumentale Format der Bildwerke beherrschte Hofstötter jetzt sicher. Seine Bildgestaltungen überzeugen durch groß dargestellte, eindrucksvolle Figurentypen aus der Bibel und aus Heiligenlegenden, die in der ersten Ausstattungsphase (bis 1907) fast das ganze Bildformat füllen und Tiefenräumlichkeit oder größere Landschaftshintergründe ausschließen. Die Bilder werden von einer malerischen, farblichen Gestaltung der Fläche beherrscht und nehmen Jugendstilelemente in Ornamenten und plastischen Gestaltungen einzelner Teile (Nimben, Schmuck usw.) auf. Daneben wandte sich Hofstötter, dem Zeitgeschmack, dem auch andere Künstlerkollegen unterlagen, folgend, der Kunst Ägyptens und anderen "exotischen" Kunstrichtungen zu.

In der zweiten Phase der Ausgestaltung (ab 1907) wurden in die Gemälde erzählerische Elemente aufgenommen. Landschaftsdarstellungen in Form von Kürzeln füllen vermehrt das Bildformat und geben so den handelnden Figuren Raum für ihre Aktionen. Die Konzentration auf die monumentalisierte menschliche Gestalt war nicht mehr so stark wie zu Beginn der Ausstattung von Weiden.

In der Auseinandersetzung mit der Plastik, die in Ludwigsthal und Weichering nur spärlich und in Au/Hallertau überhaupt nicht vertreten ist, machte Hofstötter große Fortschritte. Die Reliefs in Weiden II orientieren sich insgesamt näher am Jugendstil als die in Weichering und Ludwigsthal. Trotz einer Gebundenheit an die Einansichtigkeit greifen die einzelnen Flächen jetzt weiter in den Raum aus. Hofstötters Relief-Figuren wurden parallel zu der Entwicklung, die seine Malerei durchlief, schlanker, sie wirken überlängte und gewinnen dadurch an Eleganz.

⁵⁶⁵ Vgl. zu den Zielen, Intentionen usw.: Hans H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1963; Kirk Varnedoe, Wien 1900, Köln 1987; Kat. Traum und Wirklichkeit - Wien 1870-1930, Wien 1985 u.a.

Die wache Beobachtung der Kunst- und Kulturströmungen machte sich bei Hofstötter nicht nur in der Auseinandersetzung mit neuen oder wiederentdeckten Kunstrichtungen und deren Verarbeitung bemerkbar. Auch neu aufgekommene Vorlieben der Gesellschaft für die Antike oder exotische Länder, angeregt durch Ausgrabungen und Entdeckungen, sind in der Aufnahme römischer, griechischer oder ägyptischer Elemente (schon z.T. in Ludwigsthal, besonders aber in Au und Weiden II) festzustellen, die den gut gegliederten, in sich geschlossenen Innenraum beleben. Dazu trägt auch das vielfach aufeinander bezogene kirchliche Programm, das der Ausstattung zu Grunde liegt, bei. Hofstötter gestaltete damit in Weiden ein Gesamtkunstwerk, das in der langsamen Steigerung der Ausstattung von den Seitenschiffen über das Mittelschiff, die Querhäuser und über die Vierung auf die Chorapsis hin eine Spannung aufbaut.

Durch die Bündelung des optischen und geistigen Zentrums der Kirche im Gnadenstuhl der Apsis stellt sich das ganze Werk in den Dienst Gottes. In dieser Einheitlichkeit von Idee, Ausführung und Wirkung war die Gestaltung Hofstötters in Weiden den meisten etwa gleichzeitig ausgeschmückten Kirchen überlegen.

In St. Maximilian/München konnte Hofstötter diese Einheitlichkeit nicht erreichen, da seine Arbeiten auf die Seitenschiffe (ab 1904) beschränkt blieben. Insgesamt durchlief Hofstötter dabei die gleichen Phasen wie schon in der teilweise zeitlich parallel verlaufenden Ausstattung der Kirche St. Josef in Weiden.

Mit den Figuren an der Kanzel sowie denen von David und Cäcilia an der Orgelempore gestaltete Hofstötter seine ersten bekannten, aber leider nicht erhaltenen großplastischen Arbeiten aus Stein. Alle entstandenen Figuren waren blockhaft in sich ruhend gebildet. Sie hatten immer eine Hauptansicht, die durch die Stellung von David und Cäcilia vor der Fläche der Emporenbrüstung oder der Anordnung von Kanzelfiguren um einem Stützpfeiler betont wurde. Beruhigte große Flächen der Gewandung, die sich im Gegensatz zur genauen, beinahe nervösen Gestaltung von Gliedmaßen und Gesichtern der Figuren befanden, ergaben eine intensive Wirkung auf den Betrachter. Dabei war seit Weiden II immer eine Aufnahme von Gestaltungsprinzipien des Jugendstils auch in der Plastik zu bemerken.

Parallel zu Weiden II nahm Hofstötter in seine Gemälde ein erzählerisches Moment mit auf, das sich nach 1910 in der zweiten Gruppe seiner Kreuzwegtafeln noch weiter verstärkte, aber nie die Dominanz der menschlichen Gestalt entscheidend zurückdrängte. Wie schon in Weiden beschränkte Hofstötter sich bei der Darstellung eines Themas nicht auf eine Technik oder Kunstgattung, sondern vermischte Malerei, Relief und Mosaik miteinander (Weiden II) oder setzte sie zumindest in engste Zusammenhänge (Weiden II, München). Neu für die Phase nach 1910 war ein verstärktes Einwirken der Ideen des Symbolismus. Zusammen mit der Gestaltung der Umgebung der Kreuzwegbilder ergab sich so ein gesteigerter, fast expressiver Eindruck, der vor allem an die Bilder religiösen Inhalts der Maler Lovis Corinth, Edward Munch oder Emil Nolde denken läßt.

Die flachen Reliefs von Königshütte (1913) lassen sich nahtlos an die entsprechenden Reliefarbeiten in Weiden II und München anschließen, brachten aber auf Grund des geringen Umfangs der Arbeiten keine feststellbare Weiterentwicklung.

Mit dem Auftrag für Weiden II (1905) hatte Hofstötters arbeitsreichste und auch überaus hochschöpferische Phase begonnen, in der er mehrere Kirchen neben- und nacheinander als leitender

oder alleiniger Künstler gestalten sollte. Dies waren die Kirchen in Au/Hallertau, Weiden II, München/St. Maximilian, Königshütte in Oberschlesien und Landau/Pfalz. Dabei war er gleichzeitig bei der Gesellschaft für Christliche Kunst in München engagiert, wo er Kunstkommissionsmitglied für das Jahr 1914 war.

Dies führte zu einer Überlastung Hofstötters, wahrscheinlich auch zu einer künstlerischen Blockierung. Zusammen mit seiner langsamen Arbeitsweise ergab sich so ein Rückstand in der Anfertigung von Werken, was schließlich unter dem äußeren Druck des Krieges und der nachfolgenden Revolution in Bayern dazu führte, daß Hofstötter sich aufs Land zurückzog und für etwa dreißig Jahre seine öffentliche künstlerische Tätigkeit einstellte.

In seinen letzten öffentlichen Werken nach dem Zweiten Weltkrieg in Schlagenhofen am Wörthsee gelang es Hofstötter nicht mehr, an die Höhepunkte seines Kunstschaffens in Weiden II und München anzuknüpfen oder seinen Stil über die vor dem Ersten Weltkrieg (!) abgesteckten Grenzen hinaus fruchtbar zu erweitern.

Franz Hofstötter führte neue Gestaltungsweisen, angeregt von gleichzeitigen Kunstströmungen wie dem Jugendstil, innerhalb tradierter christlicher Bildthemen ein. Er erreichte damit in der Auseinandersetzung mit seinen Werken, besonders intensiv bei denen für St. Josef in Weiden und St. Maximilian in München, eine Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben.

Besonders auf dem Höhepunkt seiner Leistungen (Weiden II, München/St. Maximilian und Landau/Pfalz) erreichten seine Kunstschöpfungen ein Niveau, das ihn teilweise über das seiner gleichzeitig tätigen Kollegen wie etwa Gebhard Fugel, Joseph Huber-Feldkirch, Georg Kau, Fritz Kunz, Augustin Pacher, Matthäus Schiestl oder andere hinaushob.

Ihre Bildkompositionen bauen fast durchwegs darauf auf, eine abgeschlossene, in sich ruhende Gestaltung zu erreichen. Die Bilder Hofstötters dagegen erwecken trotz Beschränkung auf wenige Figuren den Eindruck der beinahe gewaltsamen Einzwängung in das Bildformat. Es ist, als ob nur ein Ausschnitt des ganzen Geschehens (z.B. innerhalb des Kreuzwegs von St. Maximilian in München) vorgeführt würde. Die Ausformung der dominierenden menschlichen Gestalt in seinen Bildern (z.B. die beiden Propheten in Weiden II), die immer den Eindruck erweckt, mit dem Raum innerhalb des Bildrahmens nicht auszukommen und so das Gemälde aufzusprengen, ist am ehesten mit der energiegeladenen fließenden Form der Gestalten bei Klimt, Ferdinand Andri oder anderen Künstlern des Wiener Jugendstils zu vergleichen. Ebenso wie die etwa gleichzeitigen Kreuzwegbilder Theodor Baiers für die Kirche Herz Jesu in Augsburg-Pfersee zeigten z.B. die Münchener Arbeiten Hofstötters eine Verarbeitung von zeittypischen Einflüssen florentinischer Renaissance-Malerei (durch die Vermittlung von Böcklin, Marées und Stuck) und antiker Kunst. Durch die Einbindung und Unterordnung in die von Hofstötter vertretenen Prinzipien der absoluten Dominanz der menschlichen Gestalt, die die Tendenz hat, den Bildraum vollständig zu füllen, die Betonung bildwichtiger Elemente durch auffällige Farbigkeit und die Mischung von Kunstgattungen (Malerei, Relief, Mosaik) erreichte Hofstötter eine monumentale Wirkung, die die Bilder von scheinbar nur schwer zu beherrschender innerer Kraft (im Dienste des christlichen Glaubens) erfüllt zu sein erscheinen läßt.

Durch den Abbruch seiner öffentlichen künstlerischen Tätigkeit und die durch den Rückzug auf eine Insel im Wörthsee im Hinterland von München verursachte selbstgewählte Isolierung von den künstlerischen Entwicklungen der Kunstzentren, nahm er an einer Weiterentwicklung, möglicher-

weise in die Richtung, die auch Emil Nolde, Max Slevogt, Lovis Corinth oder andere in der Zeit zwischen 1910 und 1930 verfolgten,⁵⁶⁶ nur mehr in geringsten Ansätzen teil.

⁵⁶⁶ Seine letzten Werke in München scheinen neben der Ausarbeitung und Weiterführung des bisher Erreichten eine Aufnahme expressionistischer Tendenzen, wenn auch in geringen Teilen, anzudeuten. Dies zeichnet sich bereits auch in den z.T. etwas früheren Werken in Weiden II (z.B. die beiden Propheten, die Apokalyptischen Reiter und einige Szenen im Mittelschiff des Langhauses) ab.

7. QUELLEN UND LITERATUR

7.1. Unveröffentlichte Quellen

Akten im

Bayerischen Hauptstaatsarchiv München
Bayerischen Staatsarchiv München
Bayerischen Staatsarchiv Amberg
Bayerischen Staatsarchiv Landshut
Bayerischen Staatsarchiv Neuburg
Diözesanarchiv des Bistums Augsburg
Diözesanarchiv des Erzbistums München/Freising
Diözesanarchiv des Bistums Passau
Diözesanarchiv des Bistums Regensburg
Diözesanmuseum Regensburg
Pfarrarchiv Au in der Hallertau
Pfarrarchiv Ludwigsthal bei Zwiesel
Pfarrarchiv München St. Maximilian
Pfarrarchiv Weichering
Pfarrarchiv Weiden St. Josef, Regal V
Privatbesitz (Frau Rehwinkel)

Restaurierungsakten der Firma Albert Fromm-Parsberg

Restaurierungsakten der Firma Gebr. Preis-Parsberg/Regensburg

Mahlke, Wolfgang Die St. Josefskirche in Weiden i.d. Opf. - Würdigung ihrer Jugendstil-
Ausstattung (Teil eines Referates über den modernen Kirchenbau)

Weiden Oktober 1961

Kopie eines Typoskripts im Diözesanmuseum Regensburg

7.2. Literatur

- Anwander-Heisse, Eva Glasmalereien in München im 19. Jahrhundert
Miscellanea Bavarica Monacensia Band 161
München 1992
- Baschet, Ludovic Exposition Universelle de 1900 Catalogue Officiel illustré de L'Exposition
Rétrospective
Paris o.J. (1900)
- Bauch, Kurt/Seling, Helmut (Hrsg.) Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert
München 1959
- Bénézit, Emanuel Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs
et graveurs de tous les temps et tout les pays par un groupe d'écrivains spécialistes
français et étrangers
8 Bde.
Librairie Gründ 1966
- Benjamin, Walter Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit
Frankfurt a. Main 1977
- Bisanz-Prakken, Marian Gustav Klimt - Der Beethovenfries
München 1980
- Bourguet, Pierre du Die frühe christliche Kunst
Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1971 (1973)
- Burckhardt, Rudolf Eduard von Gebhardt, der Düsseldorfer Meister der biblischen Historie
Stuttgart 1928
- Burkhardt, Manfred Historischer Atlas von Bayern - Teil Altbayern Heft 34
Regen - Landgerichte Zwiesel und Regen, Pfleggericht Weißenstein
München 1975
- Busse, Joachim Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts
Wiesbaden 1977
- Champigneulle, Bernard Jugendstil - Art Nouveau
Paris o.J.
- Chapeaurouge, Donat de Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole
Darmstadt 1984 (mit weiterführender Lit.)

- Coarelli, Filippo Lübbes archäologischer Führer Pompeji
Bergisch Gladbach 1979
- Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst Jahresmappe 1917
München 1917
- Doering, Oskar Der Hl. Kreuzweg in der Münchener Maximilianskirche, in:
Die Christliche Kunst 12, 1915/16, 60ff
- Christliche Kunst in München, in:
Allgemeine Rundschau - Wochenschrift für Politik und Kultur, 12, München 1915,
209
- Glasgemälde in der St. Maximilianskirche zu München, in:
Die Christliche Kunst 12, 1915/16, Beilage 13
- Der Wettbewerb für die Ausmalung der Münchener St. Maximilianskirche, in:
Die Christliche Kunst 14, 1917/18, 233ff
- Fischer, Friedhelm W. (Hrsg.) Fin de Siecle - Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende
Frankfurt 1977
- Fleischmann, F.X. Artikelserie über St. Josef in Weiden, in:
Oberpfälzer Kurier, Okt./Nov. 1925
- Fleischmann, F.X./Schnell, Hugo Weiden Opf. - Stadtpfarrkirche St. Josef
München o.J. (Schnell & Steiner Verlag, Führer Nr. 56)
- André Grabar Die Kunst des frühen Christentums
München 1967
- Die Kunst im Zeitalter Justinians
München 1967 (jeweils mit vielen Abb.)
- Habel, Heinrich Der Münchner Kirchenbau im 19. und frühen 20. Jahrhundert
München 1971
- Hartlaub, Gustav Friedrich Kunst und Religion - Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religi-
öser Kunst
Leipzig 1919
- Herding, Klaus (Hrsg.) Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei
Frankfurt a. Main 1978
- Hofmann, Werner (Hrsg.) Luther und die Folgen für die Kunst (Ausstellungskatalog)
Hamburg/München 1983

Hofmann, Werner (Hrsg.) Experiment Weltuntergang. Wien um 1900
Hamburger Kunsthalle/München 1981

Hofstätter, Hans H. Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei - Ein Entwurf
Köln 1963 (1969^{3.} überarbeitete Aufl.)

Jugendstil - Druckkunst
Baden Baden 1973^{2.} Aufl.

Hubel, Achim/Mai, Paul Weiden St. Josef
München/Zürich 1979^{2.} Aufl. neu
(Schnell & Steiner Verlag, Führer Nr. 56)

Kaiser-Biskup, Susanne Au in der Hallertau, St. Vitus
München/Zürich 1984
(Schnell & Steiner Verlag, Führer Nr. 1454)

Karlinger, Hans Rudolf Harrach,
in: Die Christliche Kunst 9, 1912/13, 286ff, Abb. 278ff

Kataloge:

Bayerische Landes-, Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung in Nürnberg 1896
Offizieller Katalog
Nürnberg 1896

Exposition universelle - Catalogue officiel (Katalog der Weltausstellung Paris 1900)
Paris 1900

III. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst im Domkreuz-
gang zu Regensburg vom 15. August - Mitte September 1904
Offizieller Katalog
München o.J.

Offizieller Katalog der Münchener Kunstausstellung 1919 im Glaspalast
München 1919

Sumer - Assur - Babylon
Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim
Mainz 1978

Max Liebermann in seiner Zeit
Haus der Kunst München
München 1979

Paris - Berlin: 1900-1933.

Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich - Deutschland: Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik
München 1979

Zurück in die Zukunft.

Kunst und Gesellschaft 1900 bis 1914
Freie Akademie der Künste Hamburg
Hamburg 1980

Franz von Stuck 1863 -1928. Maler - Graphiker - Bildhauer - Architekt
Museum Villa Stuck
München 1982

Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930
93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien
Wien 1985

Kath. Pfarramt St. Maximilian München (Hrsg.) Festschrift zum 75jährigen Kirchweihjubiläum St. Maximilian-München, 6. Oktober 1976
München 1976

Kiesow, Gottfried Einführung in die Denkmalpflege
Darmstadt 1982

Kirschbaum, Engelbert SJ (Hrsg.) Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)
8 Bde.
Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968ff

Kraus, Annemarie In memoriam Wilhelm Vierling, in:
Der Neue Tag, Weidener Zeitung vom 19. September 1974

Kraus, Theodor/Matt, Leonard von Pompeji und Herculaneum.
Antlitz und Schicksal zweier antiker Städte
Köln 1977

Lechner, Herbert Geschichte der modernen Typographie
München 1981

Lenz, Christian (Hrsg.) Hans von Marées
München 1987

Lill, Georg (Hrsg.) Kunstdenkmäler von Bayern, Niederbayern Bd. XXIV, Bezirksamt Grafenau
München 1933 (Reprint München/Wien 1983)

- Lill, Georg Die künstlerische Ausschmückung der St. Maximilianskirche in München, in:
Bayerischer Kurier & Münchner Fremdenblatt, 61. Jg., Nr. 327 vom 23.11.1917
- Linnenkamp, Rolf Die Gründerzeit 1835-1918
München 1976
- Ludwig, Horst u.a. Münchner Maler im 19. Jahrhundert.
Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst
5 Bde.
München 1981ff
- Mader, Felix (Hrsg.) Kunstdenkmäler von Bayern, Niederbayern Bd. III, Stadt Passau
München 1919 (Reprint München/Wien 1981)
- Maier, Hans Kirche und Gesellschaft
München 1972
- Revolution und Kirche. Zur Frühgeschichte der christlichen Demokratie
München 1973
- Maier, Konrad/Engel, Helmut Die Kunstdenkmale des Landkreises Celle im Regierungsbezirk
Lüneburg, Teil II (Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover Bd. 34/Teil II)
Wienhausen Kloster und Gemeinde
Hannover 1970
- Murken-Altrogge, Christa/Murken, Axel Hinrich "Prozesse der Freiheit".
Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art
Köln 1985
- Plüss, Eduard/Tavel, Hans Christoph von Künstler-Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert
Frauenfeld 1958-61
- Pobóg-Rutkowski, Adam Historja miasta Królewskiej Huty
Królewska Huta (Nakladem magistratu) 1927
- Helmut Riecke u.a. (Hrsg.) Lötz. Böhmisches Glas 1880-1940,
Band 1 (Werkmonographie),
München 1987
- Lötz. Böhmisches Glas 1880-1940,
Band 2 (Katalog der Musterschnitte)
München 1989
- Rombold, Günter Wegbereitung der Gegenwart
1977
- Kunst - Protest und Verheißung
Linz 1976

- Rombold, Günter/Schwebel, Horst Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts
Freiburg 1983
- Rosenberg, Alfons Die Welt im Feuer. Wandlungen meines Lebens
Freiburg im Breisgau 1983
- Roths, Walter Franz Hofstötter, in:
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, Jahresmappe 1913, 12 f, 19 f
- Sachs, Herman Lehrbuch der Maltechnik.
Vollständige Anleitung zum werkstattmäßigen Herstellen von Fresco-, Fresco-
secco-, Stucco-lustro-, Tempera-, Kasein- und Ölmalereien. Mit Anhang über die
Herstellungsmethoden von Stuckmarmor-Intarsia, Sgraffito, Stucco-lustro-Reliefs.
Berlin o.J.
- Schmied, Wieland Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde.
Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts
Stuttgart 1980
- Schönbach, Rosemarie Form und Gehalt der Bewegungsgestaltung in der europäischen Bildkunst
um 1900
2 Bde.
Frankfurt/Main 1973
- Schuster, Adolf Wolfgang Geschichte der Gemeinde Flossenbürg
Flossenbürg 1989
- Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.) "München leuchtete" - Karl Caspar und die Erneuerung christlicher
Kunst in München um 1900 (Ausstellungskatalog)
München 1984
- Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus,
Jugendstil und die Anfänge der Industrieform
München 1980
- Sedlmayr, Hans Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als
Symptom und Symbol der Zeit
Frankfurt a. Main/Berlin/Wien 1977
- Singer, Hans Wolfgang Allgemeines Künstler-Lexikon
4. Band
Frankfurt/Main 1901

- Smitmans, Adolf Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts - Theorie und Kritik; Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodika für christliche Kunst 1870 - 1914
(Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum Bd. 2, Abt. B: Kunstgeschichte)
St. Augustin 1980
- Sternner, Gabriele Jugendstil - Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft
Köln 1986^{7. erg. Aufl.}
- Sternner, Gabriele Der Jugendstil. Lebens- und Kunstformen um 1900. Künstler, Zentren, Programme
Düsseldorf 1985
- Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Thieme-Becker) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler
37. Bde.
Leipzig 1907ff
- Varnedoe, Kirk Wien 1900. Kunst, Architektur & Design
Köln 1987
- Wais, Joseph Die neuen Glasgemälde der St. Maximilianskirche zu München, in:
Die Christliche Kunst 8, 1911/12, 258 - 260, Abb. 251 -259

Passionsbilder von Franz Hofstötter, in:
Die Christliche Kunst 9, 1912/13, 24 - 31, 357, Abb. 4 - 8
- Weidlé, Wladimir Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie
Mittenwald 1981
- Weisser, Michael Im Stil der "Jugend". Die Münchner Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben und ihr Einfluß auf die Stilkunst der Jahrhundertwende
Frankfurt 1979
- Weiß, Konrad Zum geschichtlichen Gethsemane. Gesammelte Versuche
Mainz 1919 (2. Aufl. Bigge 1945)
- Witte, Fritz Die Stellung der Kirche zur Moderne, in:
Zeitschrift für christliche Kunst XXV, 1912, Nr. 1, 4 ff
- Ziegler, Konrad/Sontheimer, Walther (Hrsg.) Der Kleine Pauly - Lexikon der Antike in 5 Bänden
München 1979
- Zweite, Armin (Hrsg.) Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896 - 1914
München 1982

Zeitschriften:

Die Christliche Kunst
Jahrgang 1ff
München 1904ff

Der Bayerwald. Zeitschrift des Bayerischen Wald-Vereins für Heimatgeschichte
und Volkstum, Naturschutz, Landschaftspflege und Wandern
Zwiesel 1903ff

8. BILDTEIL