

## Erste Arbeiten 1896 - 1901

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 Holzabtheilung*“.<sup>1</sup>

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.

Gleichzeitig dürfte in dieser Zeit, die Hofstötter in Passau und München verbrachte, eine enge Bekanntschaft mit Johann Baptist Schott (1853-1913)<sup>2</sup> 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 reichliche Früchte, so dass Hofstötter einige Aufträge zur Einrichtung von Kirchenbauten Schotts (trotz mancher Widerstände) übernehmen konnte.<sup>3</sup>

## Wandgemälde im Rathaus Passau (1896)

Diese vor und während der Ausgestaltung der Pfarrkirche in Ludwigsthal bei Zwiesel (1896-1901) vorgenommene Arbeit im Rathaus der Stadt Passau 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.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> Zu den Aktivitäten Johann Baptist Schotts siehe die Dissertation von Johannes Fahmüller, Bonn.

<sup>3</sup> Siehe dazu die Dissertation über Johann Baptist Schott von Johannes Fahmüller, Bonn.

<sup>4</sup> 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.

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 einzu-richtenden Pfarramt Ludwigsthal bei Zwiesel bzw. dem Pfarramt Zwiesel und dem Ordinariat Passau<sup>5</sup> 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.

### Ausstattung der Pfarrkirche in Ludwigsthal (1894-1901)<sup>6</sup>

#### Kurze Baubeschreibung

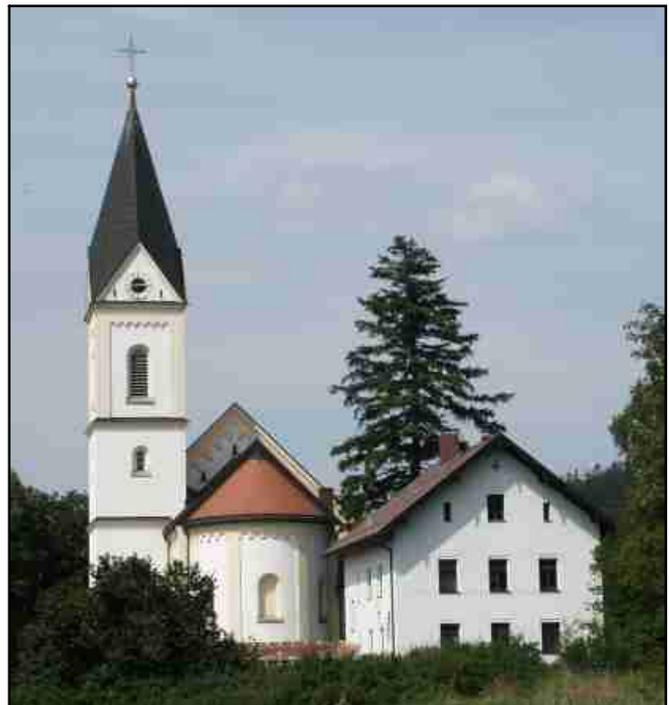
Ludwigsthal wurde als Glashütte 1826 von dem Industriellen Abele gegründet, der das Werk zu Ehren des damaligen Königs Ludwig I. benannte. Die Produktion von Bleikristall- und anderem Glas wurde nach einer vorübergehenden Einstellung 1927 im Jahr 1948 wieder aufgenommen. Bis Ende des 20. Jahrhunderts war die Glashütte Ludwigsthal ein Zweigwerk der Hütte Theresienthal 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.<sup>7</sup>

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)



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

6 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.

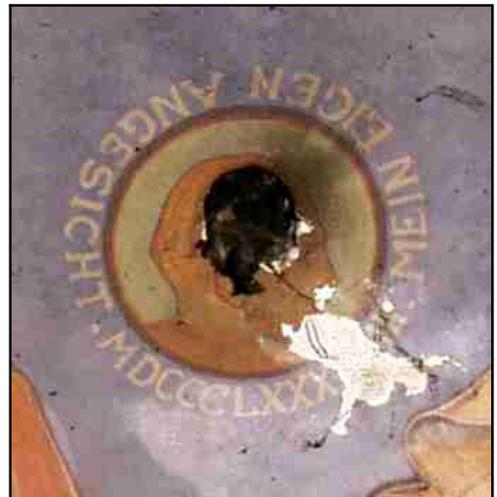
7 Siehe „Schematismus der Geistlichkeit des Bisthums Passau“ der Jahre 1900 ff.

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 Orgelempore 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.<sup>8</sup>

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.

Ab 1896 arbeitete Hofstötter, nachdem er bereits vorher Entwürfe und Vorschläge nach dem äußerst umfangreichen Ausstattungsprogramm von Expositus Wolfgruber,<sup>9</sup> 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. Der Maler Eugen Hasenfratz aus Zürich<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> Die Bildhauerarbeiten stammen überwiegend von Franz Kruis aus Passau.<sup>12</sup>



<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> „AD OMNIA MDCCCLXXXV VIII / AUGUSTUS. V. / FRANZ HOFSTÖTTER / geb. MÜNCHEN 1. Sept / 1871 / MACER - BILDHAUER / EIN MODERNER / GESAMTER ENTWURF / u. AUSFÜHRUNG DER ... / AUSTAATTUNG dieser / KIRCHE“ beim Evangelisten Matthäus;

Vom Mai 1897 existiert die Rechnung einer Regensburger Farbenhandlung über die Lieferung von Farben und Fixativ im Auftrag Hofstötters an die Pfarrkirchenverwaltung Ludwigsthal.<sup>13</sup>

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 1897<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

Bereits am 15. Juli 1901 konnte die Fertigstellung der Kreuzwegbilder an die Regierung von Niederbayern gemeldet werden,<sup>16</sup> wonach die Auszahlung der 3000 Mark an Hofstötter mit Anweisung vom 24. Juli 1901 erfolgte.<sup>17</sup>

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.

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.<sup>18</sup>

Im Herbst 1901 setzte man schließlich die von der Firma F. X. Zettler in München nach den Entwürfen Hofstötters angefertigten Glasfenster ein.<sup>19</sup> Die Konsekration der nun vollständig fertig gestellten Kirche wurde am 24. April 1902, fast zehn Jahre nach Baubeginn, gefeiert.

---

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

12 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.

13 Rechnung im Pfarrarchiv Ludwigsthal.

14 Diözesanarchiv Passau, Ordinariatsakten Ludwigsthal.

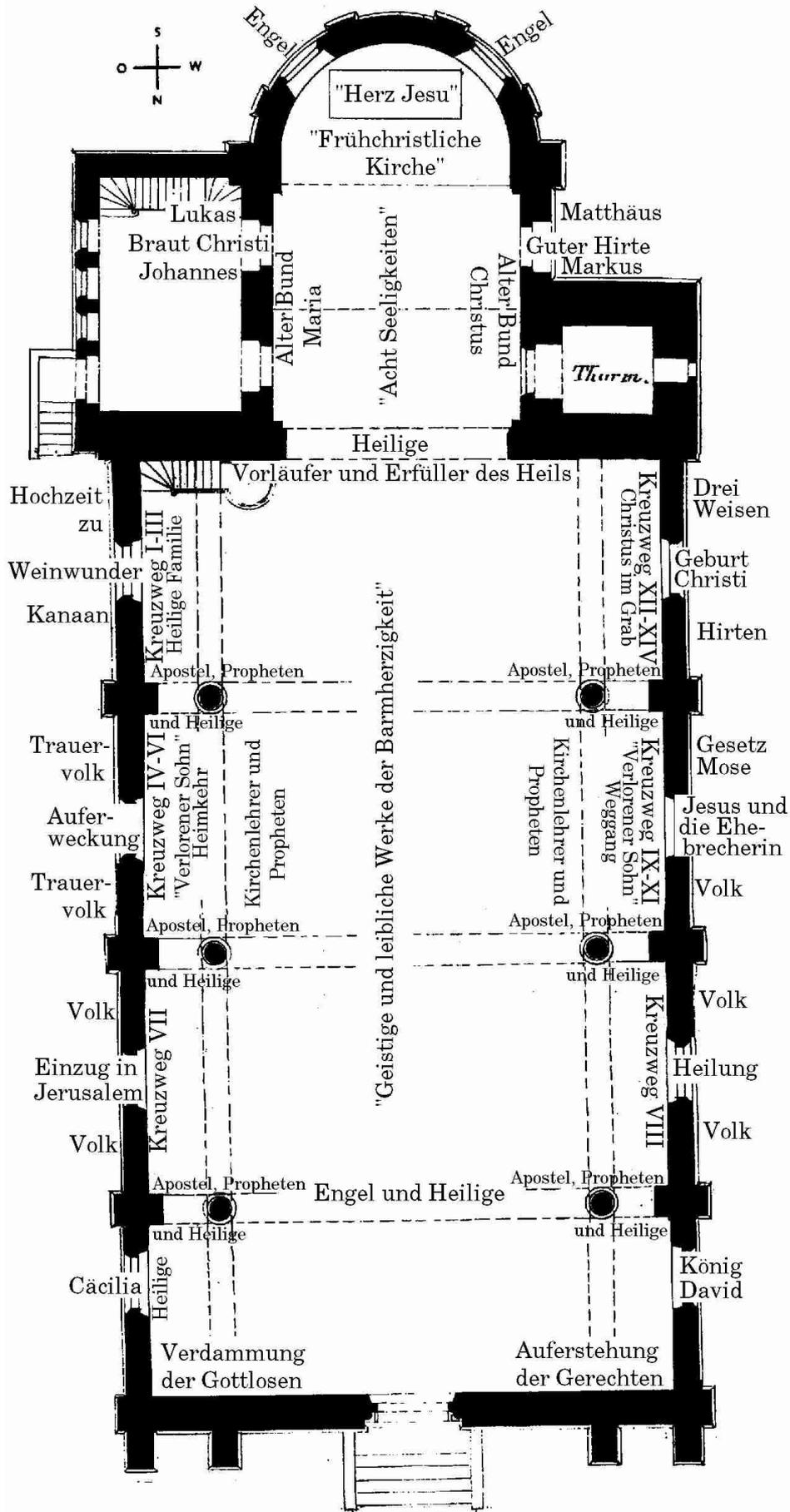
15 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701; siehe auch Ordinariats-Akten im Diözesanarchiv Passau.

16 Bayer. Staatsarchiv Landshut, Rep. 168/I Fasz. 2650 Nr. 601 5511k, Akt Nr. 3648.

17 Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Akt MK 36701.

18 Trotz dieser Rücksichtnahme geriet das Innere der Kirche relativ dunkel. Die durchlichteten Farbglasfenster werden dadurch stark betont.

19 Akten im Pfarrarchiv Ludwigsthal.



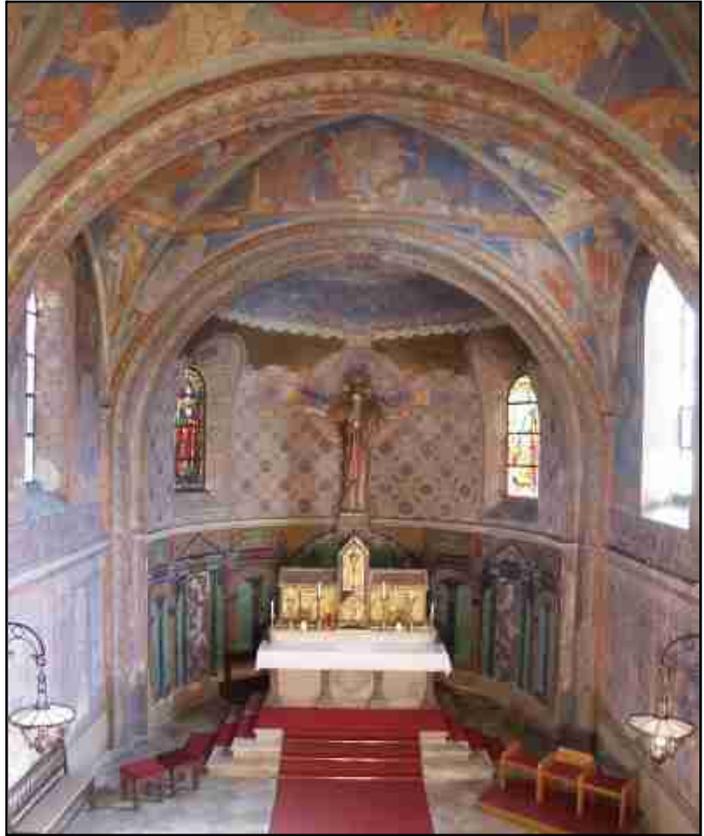
Dr. Xaver Luderböck, Triftweg 6, 93164 Brunn

Dr. Xaver Luderböck, Espertweg 12, 94419 Reischbach

## Programm und Beschreibung

Die Ausstattung geschah nach den Vorschlägen von Franz Hofstötter, der sich dabei auf die Programmvorgabe<sup>20</sup> 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 Künstler<sup>21</sup> 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 Gesamthema „Herz Jesu“.<sup>22</sup> Auf dieses Hauptmotiv, ausgedrückt in der etwas unterlebens-



großen 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 riesige, ganze Wandflächen bedeckenden Bildern. Die Umsetzung der Programmt Themen beschränkt sich fast ausschließlich auf malerische zweidimensionale Gestaltungen in der Technik der Seccomalerei.<sup>23</sup>

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 Weihwasserni-

20 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.

21 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.

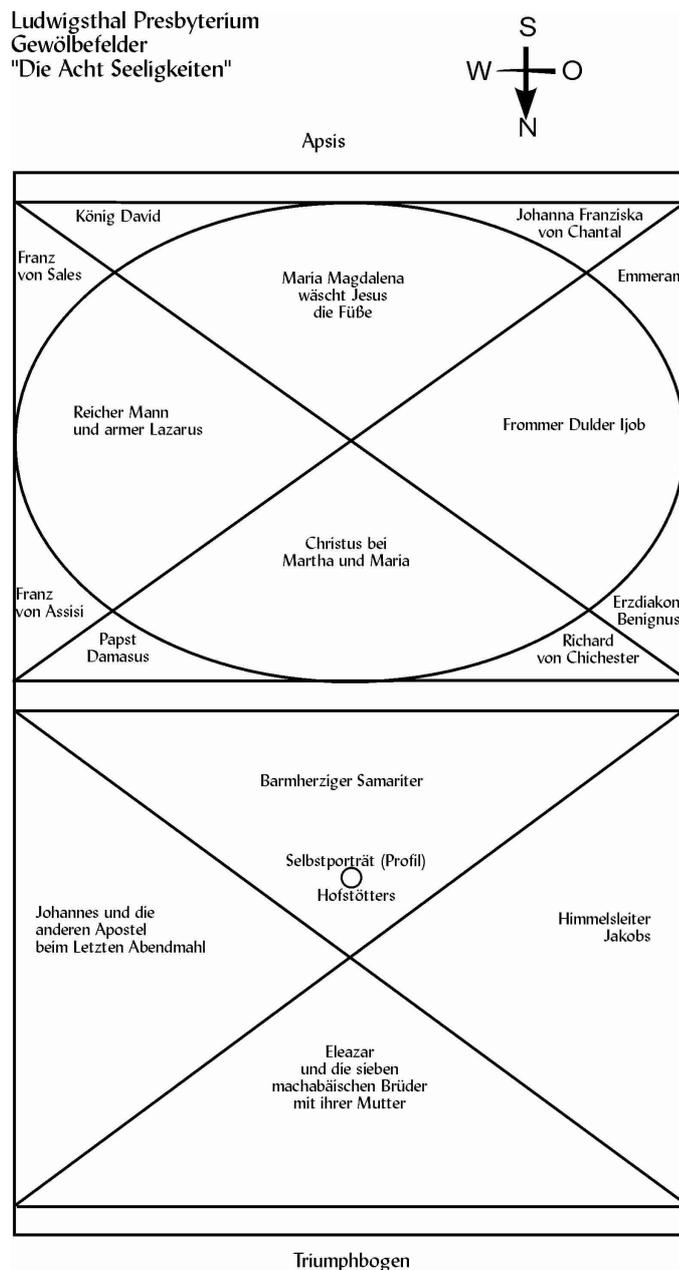
22 Dieses Thema als Sinnbild der göttlichen Liebe war besonders ab dem Ende des 19. Jahrhunderts als Programm für Kirchen sehr beliebt. Der Feiertag des Herz-Jesu-Festes ist am ersten Freitag nach der Fronleichnam-Oktav; vgl. LCI Bd. 3, Sp. 250ff.

23 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.

sche mit einem Relief befindet, zwei Reliefs mit dem Thema des Verlorenen Sohnes im mittleren Langhausjoch und die Orgelemporenbrüstung mit Heiligen- und Seligendarstellungen (s. u.).<sup>24</sup> 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.

## Presbyterium



24 Kanzelkorbreliefs und Relief des östlichen Seitenaltars bleiben in der Beschreibung und Einordnung unberücksichtigt, da sie von Franz Krusl und nicht von Franz Hofstötter stammen, wie auch Stil und Handschrift der Reliefs deutlich zeigen.

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).<sup>25</sup>

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).

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.).<sup>26</sup>

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 ANGELO- RUM“ 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).<sup>27</sup>

25 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).

26 Durch einige Engelsfiguren haben inzwischen deutlich die Wellen- und Zickzackbänder der ersten ursprünglichen Bemalung durchgeschlagen.

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).

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 Kressegmentfeld (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).<sup>28</sup>

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).<sup>29</sup>

27 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).

28 Siehe: Johann Ev. Stadler/Franz Joseph Heim (Hrsg.), Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.

29 Vgl. dazu: Johann Ev. Stadler/Franz Joseph Heim (Hrsg.), Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.

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.<sup>30</sup>

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).<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup>

Die vier zugehörigen Darstellungen des Kreuzgewölbes im nördlichen Chorjoch zeigen folgende Szenen aus dem AT und NT:

- 
- 30 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 geduldig ertragen, denn sie haben einen Schatz im Himmel, dessen Hoffnung sie schon hier auf Erden schauen ...“*
- 31 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 ...“*
- 32 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 bußfertigem Sinne trauern; denn sie werden den beseligenden Trost der Sündenvergebung und der ewigen Seligkeit erlangen ...“*
- 33 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 ...“*

Im südlichen Gewölbeteil „Der barmherzige Samariter“ (L 37);<sup>34</sup> im nördlichen Teil: „Eleazar und die sieben machabäischen Brüder mit ihrer Mutter“ (L 40);<sup>35</sup> im östlichen Segment: „Himmelsleiter Jakobs“ (L 38);<sup>36</sup> im westlichen Teil: „Johannes und die anderen Apostel beim Letzten Abendmahl“ (L 39).<sup>37</sup> Im Bildfeld des barmherzigen Samariters (L 37) hat Hofstötter im Bereich um das Lüftungsloch ein Selbstporträt im Profil angebracht.<sup>38</sup>

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).

### 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).<sup>39</sup>

Die Innenseite des Triumphbogens weist Rundbilder (Brustbilder) von Heiligen und Seligen auf, deren Wirkungsraum hauptsächlich in deutschem Gebiet lag (L 97 bis L 115).<sup>40</sup>

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).<sup>41</sup>

34 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* ...“

35 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* ...“

36 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* ...“

37 Joh. 13, 1ff; bes. Joh. 13, 23;

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* ...“

38 Siehe dazu den Bildausschnitt auf Seite 3.

39 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.

40 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.

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.<sup>42</sup> Diese Szene ist ikonographisch nicht nachzuweisen. Direkte Vorbilder sind nicht bekannt. Sie scheint eine 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.<sup>43</sup> (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).<sup>44</sup>

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).<sup>45</sup>

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).<sup>46</sup>

Rankenornament, ähnlich der Szene über der Kanzel (L 119), umgibt das Bild. Die Wandfläche zum Boden füllt wieder Glassteinchen-Mosaik.

41 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.

42 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.

43 Der Kanzelkorb (mit zwei Reliefs) und der Schalldeckel sind nicht von Hofstötter; sie bleiben darum unberücksichtigt.

Die zwei Reliefs (von Franz Kruis) 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).

44 Ex. 19, 1ff. Holz-Relief, s. o.

45 Jes. 6, 1-8.

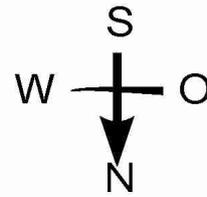
Wolfgruber schreibt in Beziehung auf diese Stelle als Gebet des Priesters in der Messe vor Verlesung des Evangeliums: „Reinige, allmächtiger Gott, mein Herz und meine Lippen, der du die Lippen des Propheten Jesaja mit einer glühenden Kohle gereinigt hast. Auf diese Weise mache mich durch deine gütige Erbarmung würdig, dass ich dein hl. Evangelium in der rechten Weise verkünde. „;

vgl. dazu LCI Bd. 2, Sp. 354ff, bes. 358 (Berufung).

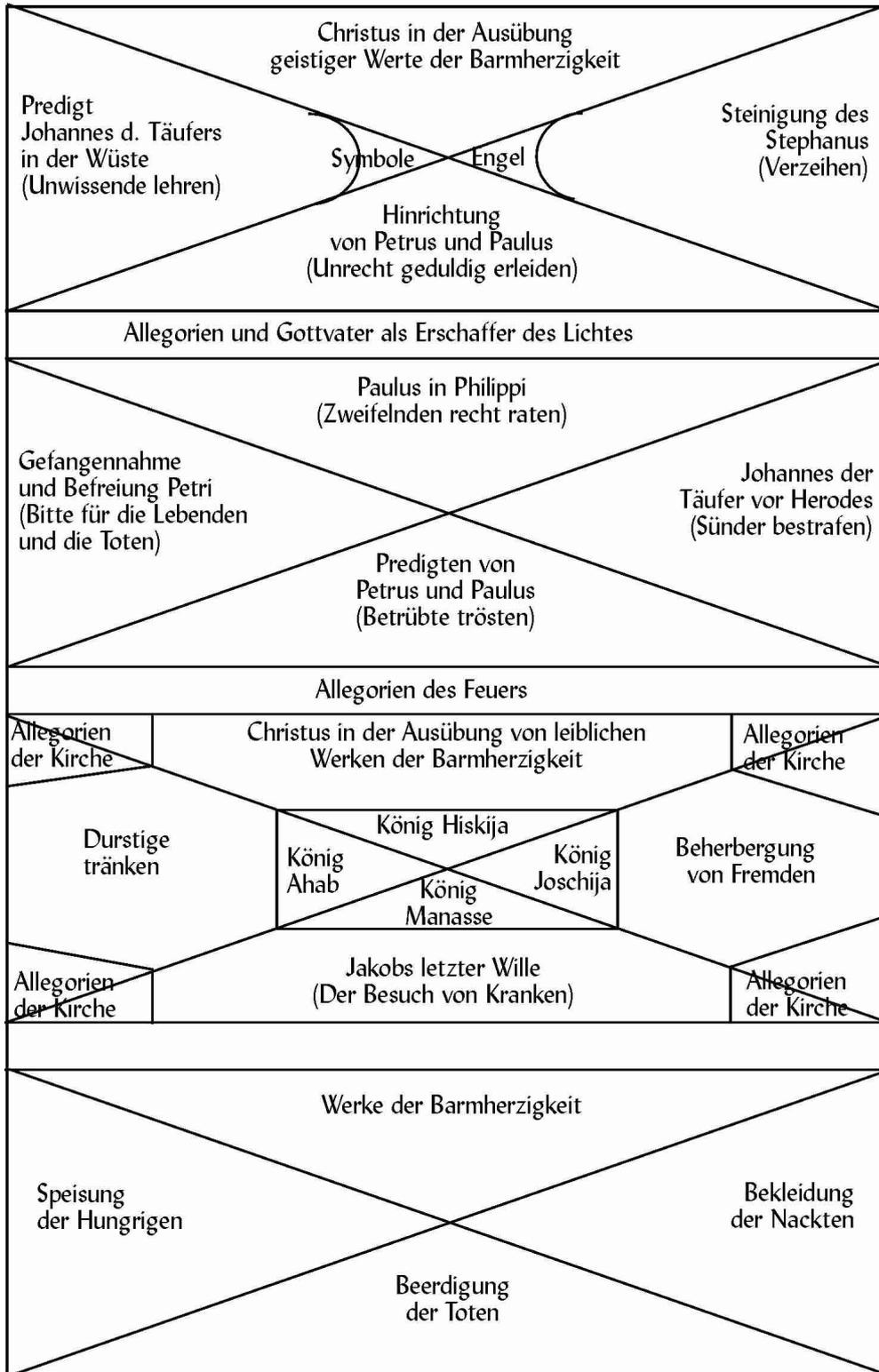
46 Mt. 3, 13-17.

Heute durch ein fest verschraubtes, großformatiges Bild der Maria mit Kind (Öl/Lw.) eines anderen Künstlers verdeckt; möglicherweise beschädigt oder nicht erhalten (?).

Ludwigsthal Langhaus  
Gewölbefelder  
"Geistige und leibliche  
Werke der Barmherzigkeit"



Presbyterium



Orgelempore

*Dr. Xaver Luderböck, Espertweg 12, 94419 Reisbach*

## 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.

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.

## 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.<sup>47</sup>

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).<sup>48</sup>

An den Wandflächen neben dem Fenster erfolgt die Verkündigung an die Hirten (L 125)<sup>49</sup> und die Huldigung der drei Weisen (L 126).<sup>50</sup>

47 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.

48 Joh. 1, 1-14, bes. Joh. 1, 14; Lk. 2, 1-20; Mt. 2, 1-12.

49 Lk. 2, 8-20.

50 Mt. 2, 1-12.

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).<sup>51</sup>

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“.<sup>52</sup>

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).<sup>53</sup>

51 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); Der Tod ist darum für Christen nichts Schreckliches mehr: „SCIO ENIM, QUOD REDEMPTOR MEUS VIVIT ET IN NOVISSIMO DIE DE TERRA SURRECTURUS SUM“ (Beinschrift am Rande des Reliefs; Ijob 19, 23ff).

52 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 Krus stammt, wird es hier nicht näher behandelt.

53 Inschrift: „ECCE SPONSUS“ (Mt. 25, 1-13) bzw. „DOMINUS VENIT“ (Mt. 25, 14-30).

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 Längsgurte (ebenfalls mit Symbolfeldern) voneinander getrennt und gegen die Gewölbekbögen der sechs Seitennischen abgeschlossen. Die Seitennischen haben Durchgänge, von denen der Großteil auch mit figurlichen 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.

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.<sup>54</sup> Im westlichen Feld ist die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste („Unwissende lehren“; L 144) dargestellt.<sup>55</sup>

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.

#### 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).<sup>56</sup>

An der Wandfläche über dem Fenster befindet sich die Darstellung des „Goldenen Kalbs“ bzw. der „Bruch des Bundes“ aus dem AT (L 195).<sup>57</sup> Die Bilder der Fensternische nehmen mit dem Thema „Über das Richten“ (L 194) auf die benachbarten Bilder Bezug.<sup>58</sup>

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.<sup>59</sup>

54 Apg. 6, 1-15; 7, 1-54.

55 Mt. 3, 1-12.

56 Joh. 8, 1-11; Joh. 8, 3-5 (L 192) bzw. Joh. 8, 5 (L 193).

57 Ex. 31, 18 - 33, 6.

58 Mt. 7, 1-6.

59 Lk. 15, 11-13.

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).<sup>60</sup>

Im Durchgangsbogen erscheinen zwei weibliche Gestalten (Abb. 31), eine mit Ährenbüschel (außen; L 205), die andere mit Schale und Trauben (innen; L 206).<sup>61</sup>

Der die Seitennische überdeckende Gewölbebogen trägt Szenen aus dem Leben des Seligen Vivilo (L 196 bis L 200).<sup>62</sup>

Über den Pfeilern am Fuß des Bogens, der Seitennische und Langhausgewölbe trennt, stehen die beiden lateinischen Kirchenlehrer Hl. Augustinus von Hippo (L 321)<sup>63</sup> und Hl. Hieronymus (L 322).<sup>64</sup>

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).<sup>65</sup>

Eine „Totenerweckung“ des AT (L 166) ist über dem Fenster<sup>66</sup> der „Auferweckung am Jüngsten Tag“ (L 167) in der Fensternische<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> Es antwortet auf das Relief an der Westwand des Mitteljochs.

Szenen aus dem Leben des Seligen Pilgrim malte Hofstötter nach den Vorgaben von Expositus Wolfgruber auf die Gewölbebögen der Seitennische (L 168 bis L 175).<sup>69</sup>

60 Siehe Buch Habakuk bzw. Buch Nahum im AT.

61 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.

62 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 SUI 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; Eccl. 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).

63 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 277ff.

64 Vgl. LCI Bd. 6, Sp. 519ff.

65 Mt. 9, 18-19 und 9, 23-26.

66 Totenerweckung des AT: 2 Kön. 4, 32-37, 1 Kön. 17, 17-24; (L 166).

67 Auferweckung am Jüngsten Tage: Ijob 19, 25f; Ez. 37, 1-10; (L 167).

68 Rückkehr: Lk. 15, 14-32.

69 Vgl. Stadler/Heim, Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Hildesheim/New York 1975.

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.<sup>70</sup>

Am schmalen Bogen, der die Seitennische vom Langhaus trennt, befinden sich oberhalb der Pfeilerkapitelle die beiden lateinischen Kirchenschriftsteller Gregor I. (der Große; L 180)<sup>71</sup> und Ambrosius von Mailand (L 181).<sup>72</sup>

Innerhalb der Durchgangsbögen sind weitere Bildnisse von Heiligen und Seligen (Sel. Maria Margareta Alacoque<sup>73</sup>; L 221 und Hl. Papst Pius VI.<sup>74</sup>; 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)<sup>75</sup> und Hl. Johannes Chrysostomus (L 228).<sup>76</sup>

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).<sup>77</sup>

Die Kirchenväter, über die Kapitelle als Stützen der Gewölbe platziert, sind Basilius der Große (L 186)<sup>78</sup> und Gregorius von Nazianz (L 224).<sup>79</sup>

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).

„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).

70 Siehe Buch Jona und Buch Micha im AT.

71 Vgl. LCI Bd. 6, Sp. 432ff.

72 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 115ff.

73 Vgl. LCI Bd. 7, Sp. 505.

74 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.

75 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 268ff.

76 Vgl. LCI Bd. 7, Sp. 93ff.

77 Siehe Buch Jeremia und Buch Daniel bzw. Buch Ezechiel und Buch Jeseja im AT.

78 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 337ff.

79 Vgl. LCI Bd. 6, Sp. 444ff.

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.

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).<sup>80</sup> 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),<sup>81</sup> im Osten des Langhauses Allegorien des Glaubens und der Wissenschaft (L 185) mit der Inschrift: „HAEC EST AUTEM VITA AETERNA“ (L 182).<sup>82</sup>

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);<sup>83</sup> „Betrübte trösten“ (Norden; L 187) mit dem Abschied des Paulus von den Ephesern und den Tröstungen von Petrus und Paulus in ihren Predigten;<sup>84</sup> „Sünder bestrafen“ (Osten; L 188) mit der Strafpredigt Johannes des Täufers vor Herodes/Enthauptung des Johannes<sup>85</sup> und die „Bitte für die Lebenden und Toten“ (Westen; L 190) mit der Gefangennahme und anschließenden Befreiung Petri auf die Gebete der Gemeinde hin.<sup>86</sup>

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).

### 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).<sup>87</sup>

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.<sup>88</sup>

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).

---

80 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.

81 Deut. 4.

82 Joh. 17, 3.  
Zu den Allegorien siehe LCI Bd. 3, Sp. 394ff.

83 Apg. 16, 11-40.

84 Abschied des Paulus: Apg. 20, 37f; Predigten: Röm. 12, 15; 1 Thess. 5, 14; Eph. 6, 20ff.

85 Mt. 14, 1-12.

86 Apg. 12, 1-18.

87 Mt. 8, 5-13; Lk. 7, 1-10; Joh. 4, 46-54.

88 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).<sup>89</sup>

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).<sup>90</sup>

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).<sup>91</sup>

Im Durchgangsbogen des Pfeilers zum Raum unter Empore ist an der Außenwand der Hl. Aloisius Gonzaga (L 317)<sup>92</sup> und der Hl. Stanislaus Kostka (L 318)<sup>93</sup> 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“.<sup>94</sup>

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).<sup>95</sup>

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).<sup>96</sup>

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).<sup>97</sup>

89 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).

90 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“.

91 Siehe Buch Sacharja und Buch Maleachi im AT.

92 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 100f.

93 Vgl. LCI Bd. 8, Sp. 389f.

94 Mt. 21, 1-11; Mk. 11, 1-11; Lk. 19, 28-44; Joh. 12, 12-19.

95 Lk. 13, 1-9; bes. 6-9.

96 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).

97 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 Kösen, Feuer und Schwefel und Sturmwind ist der Anteil ihres Bechers.“

(„Auf die Frevler lasse er Feuer und Schwefel regnen; sengender Wind sei ihr Anteil“; Ps. 11, 6);

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).<sup>98</sup>

Den östlichen Durchgangsbogen zum Raum unter der Empore bemalte Hofstötter mit Bildern der Sel. Ida von Toggenburg (außen; L 315)<sup>99</sup> und der Hl. Theresia von Avila (innen; L 316).<sup>100</sup>

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);<sup>101</sup> im östlichen Zwickel König Joschija (bzw. Josias; L 248);<sup>102</sup> im westlichen Zwickel König Ahab (bzw. Achab; L 250)<sup>103</sup> und im nördlichen Zwickel König Manasse (L 252).<sup>104</sup>

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).<sup>105</sup>

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).<sup>106</sup>

Im westlichen Bild wird unter „König Ahab“ (L 250) die Barmherzigkeit „Durstige zu tränken“ dargestellt (L 249).<sup>107</sup>

Das nördliche, zur Empore orientierte Viertel zeigt den „Besuch von Kranken“ (Jakobs letzter Wille; L 251).<sup>108</sup>

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).<sup>109</sup>

---

*„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).

98 Siehe Buch Zefanja und Buch Haggai im AT.

99 Vgl. LCI Bd. 6, Sp. 564ff.

100 Vgl. LCI Bd. 8, Sp. 463ff.

101 2 Chr. 32, 24-26.

Zu den biblischen Königen vgl. LCI Bd. 2, Sp. 542ff.

102 2 Kön. 22, 3-20.

103 1 Kön. 21, 1-29.

104 2 Chr. 33, 1-20.

105 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.

106 Gott zu Gast bei Abraham: Gen. 18, 1-33.

107 Isaak und Rebekka: Gen. 24, 1-67; bes. Szene am Brunnen: Gen. 24, 10-27.

108 Jakobs letzter Wille: Gen. 47, 27 - 48, 22); Segen Jakobs: Gen. 49, 1-27.

### 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 Maleisen 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 Emporen Pfeiler unter der Empore tragen als Schmuck je einen Engel mit ausgebreiteten Armen (L 385 und L 386).<sup>110</sup>

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.<sup>111</sup> 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),<sup>112</sup> an den Wänden und in der Fensternische umgeben von ornamentalem Rankenwerk mit Drachen.

Über dem Fenster sind zwei Szenen aus dem Leben des Hl. Pirminus von Reichenau dargestellt (L 275 und L 276).<sup>113</sup>

Die Nordwand der Empore hinter der Orgel zeigt die Gerichtsszene aus der Apokalypse mit der „Auferstehung der Gerechten“ (L 288, Abb. 39)<sup>114</sup> und der „Verdammung der Gottlosen“ (L 289).<sup>115</sup>

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.<sup>116</sup>

109 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.

110 Engel: vgl. LCI Bd. 1, Sp. 626.

111 Siehe I Sam. ff;  
zu David siehe LCI Bd. 1, Sp. 477ff.

112 Vgl. LCI Bd. 5, Sp. 455ff;  
zur Verbindung von David und Cäcilia mit Musik siehe ergänzend LCI Bd. 4, Sp. 597ff.

113 Vgl. LCI Bd. 8, Sp. 212f.

114 Mt. 24, 30f; Mk. 13, 26f; Lk. 21, 25-28; Offb. 20, 1ff.

115 Joh. 5, 29; Mt. 16, 27; Offb. 14, 6ff.

116 Jdt. 4, 1 - 16, 20; bes. 9, 1 - 15, 7.

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.<sup>117</sup>

Mit den Geschichten von „David und Absalom“<sup>118</sup> und „David und Ziba“ (L 277 bis L 280)<sup>119</sup> 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 „Beredigung der Toten“ als letzte Barmherzigkeit durch Szenen aus dem AT (L 281 bis L 287) dargestellt.<sup>120</sup> Mit ihrer Platzierung und dem Thema korrespondiert sie mit der Auferstehung am Jüngsten Tag direkt darunter.



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).

<sup>117</sup> Gen. 45, 1-3 (L 268); Gen. 45, 21-26 (L 269); Gen. 42, 35 (L 270); Gen. 42, 1-20 (L 271).

<sup>118</sup> 2 Sam. 18, 6-17 (L 277); 2 Sam. 17, 27-29 (L 278); 2 Sam. 18, 19-32 (L 279).

<sup>119</sup> 2 Sam. 16, 1-4 (L 280).

<sup>120</sup> 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.

*Dr. Xaver Luderböck, Espertweg 12, 94419 Keilsbach*

## Zusammenfassung

### 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 Beurer Kunst mit deren Wesens-Ansprüchen „Erhabenheit“, „Objektivität“ und „Idealität“ sowie den Form-Anforderungen „Feinheit und Würde der Form“, „Monumentalität“ und „Einfachheit“ deutlich.<sup>121</sup>

Die Wirkung der Beurer 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.<sup>122</sup>

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 zehn Jahre später in den kubistischen Plastiken von Alexander Archipenko oder Raymond Duchamp-Villon zeigen, ist nichts zu spüren.

### 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.<sup>123</sup>

<sup>121</sup> Die Begriffe wurden dem Artikel (mit vielen Abbildungen) von P. Odilo Wolff O.S.B., Beurer 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 Beurer werde ich nie werden“, in: Kat. München leuchtete, S. 254ff.

<sup>122</sup> Vgl. Peter-Klaus Schuster, „München leuchtete“, in Kat. München leuchtete, S. 29ff.

<sup>123</sup> 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

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.<sup>124</sup> 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 Stufen.

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 Seitenaltarrelief, z.B. eine ausgeprägte Körperhaftigkeit durch gezielte, stark betonte Fältelung der Gewänder erreichte, behandelte Hofstötter die Kleidung seiner Figuren ebenso wie die Gestaltung des nackten Körpers, angeregt vom Jugendstil und verwandten Kunstströmungen, ornamental.<sup>125</sup>

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

---

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.

124 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.).

125 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.).

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 Augsburgener Domtür denken. Mit letzterer ist besonders das Liegemotiv Christi zu vergleichen (Adam in der Szene „Erschaffung Evas“).<sup>126</sup> 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 vorherrschende 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 haben, dienen. Die Reihung in drei Siebenergruppen<sup>127</sup> nebeneinander betont die Flächigkeit und erinnert an Ahnengalerien.<sup>128</sup>

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

<sup>126</sup> 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 Augsburgener Domes, in: JVAB 14 (1980), 7-76 und JVAB 15 (1981), 169-213.

<sup>127</sup> 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.

<sup>128</sup> 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.

(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, werden 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.

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.

## 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 Raumtiefe fehlt.<sup>129</sup> Diese wird allerdings auch bei den gegebenen Programmtiteln 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.

<sup>129</sup> 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.

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. 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.<sup>130</sup>

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.<sup>131</sup>

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.<sup>132</sup> 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.<sup>133</sup>

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 missverstandene Übernahme von Buchmalereien dieser Zeit zu sein.<sup>134</sup> 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.<sup>135</sup>

<sup>130</sup> Zur nazarenischen Kunst siehe z. B.: Rudolf Bachleitner, Die Nazarener, München 1976, mit Abb. und weiteren Literaturhinweisen.

<sup>131</sup> 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.

<sup>132</sup> Vgl. dazu die nachfolgenden Beispiele. Gleiches gilt auch für die zeitlich spätere zweite Stilstufe (s. u.).

<sup>133</sup> Offb., bes. 20, 11ff.

<sup>134</sup> 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. 2r; 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.).

<sup>135</sup> 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).

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

Die malerische Gestaltung des Nonnenchores der Klosterkirche Wienhausen (Entstehung um 1335; Abb. 147 und 148)<sup>136</sup> 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 übereinander liegende 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 Maleereien 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).<sup>137</sup>

Auffällig ist die starke Flächigkeit der Bilder Hofstötters, die 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.<sup>138</sup>

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).<sup>139</sup>

<sup>136</sup> Zu Datierung, Restaurierungsgeschichte und Themen der Maleereien siehe Maier/Engel, Kunstdenkmale des Landkreises Celle, Teil II Wienhausen, Hannover 1970, S. 3ff, 84ff, Abb. 80ff.

<sup>137</sup> Vgl. dazu die Wandmalereien der Allerheiligenkapelle im Domkreuzgang von Regensburg (um 1160) und die verwandten Maleereien 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 Schwarzhendorf bei Bonn (Maleereien der Unterkirche um 1151, der Oberkirche um 1170), deren Restaurierung 1903 abgeschlossen war (Aufdeckung der Maleereien um die Mitte des 19. Jh.; Abb. in Christl. Kunst 3. Jg. 1906/07, S. 241 ff; Kath. Kirchengemeinde Schwarzhendorf, 825 Jahre Doppelkirche Schwarzhendorf 1151-1976, Schwarzhendorf 1976); u.a.

<sup>138</sup> So ist etwa das Sitzmotiv von Christus in der Mandorla durch die Faltenführung des Gewandes in keiner Weise sichtbar gemacht.

<sup>139</sup> 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 1984<sup>2</sup>. Aufl.

Anhand dieser Merkmale lassen sich verschiedene Abschnitte der Ludwigsthaler Kirche miteinander in Beziehung bringen. Es existieren keine schriftlichen Hinweise auf eine bestimmte zeitliche Reihenfolge der Arbeiten Hofstötters in der Kirche Herz Jesu in Ludwigsthal.<sup>140</sup> Auf Grund der bisherigen restauratorischen Untersuchungen<sup>141</sup> der Wand- und Deckenbilder können Ansätze einer Händescheidung gemacht werden. Mit Fortschreiten der Restaurierungsarbeiten ist mit Sicherheit eine genauere Unterscheidung möglich.

Anhand der künstlerischen Entwicklung, die Franz Hofstötter in seiner Zeit dort (1896 bis 1900/01) durchlief, können 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 eine zeitliche Abfolge der Ludwigsthaler Arbeiten.

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 Presbyteriums 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;

<sup>140</sup> Zu Baugeschichte und Beschreibung der Arbeiten Hofstötters im Innenraum der Kirche siehe ab Seite Fehler! Textmarke nicht definiert..

<sup>141</sup> Befundung und ausführlicher Bericht durch die Restaurierungsfirma Bruno Fromm/Parsberg.

- 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.

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).<sup>142</sup>

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 Beuroner Stil (Abb. 152) zurückzuführen. Hofstötter lehnt sich an die dominierende lineare Komposition der Beuroner 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.<sup>143</sup>

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 geprägt

<sup>142</sup> 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 (Propyläen 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.

<sup>143</sup> Vgl. P. Odilo Wolff O.S.B., Beuroner Kunst, in: Christl. Kunst 7. Jg. 1910/11, S. 120ff (mit vielen Abbildungen); Kat. München leuchtete, Abb. S. 138.

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 I. 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;

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.<sup>144</sup>

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. Jahrhunderts (und schon früher, etwa in der Sieneser Kunst) oft angewendet wurden (Abb. 151).<sup>145</sup>

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 abgelegenerer Gegenden.

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 (Weiche- ring und folgende) werden.<sup>146</sup>

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

<sup>144</sup> 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 Tafelmalerei 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.

<sup>145</sup> 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.

<sup>146</sup> 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.

Züge aufzuweisen. Dazu gehören neben einigen Kindern neben der Gestalt Christi vor allem die junge Frau mit dem stark geneigten Kopf,<sup>147</sup> die zwei älteren rechts daneben und die Frau rechts neben Jesus.

Zu den Werken aus der dritten Stilstufe gehören:

Kreuzwegstationen: L 323 - L 376

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;

## 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 einen glücklichen Zufall zwei Farbentwürfe und zehn Entwurfsskizzen (in Tusche und Bleistift) für die zwölf farbigen Glasfenster erhalten.<sup>148</sup> 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.<sup>149</sup>

<sup>147</sup> 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).

<sup>148</sup> 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.

<sup>149</sup> Bayer. Staatsarchiv Landshut, Rep. 168/I 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*

Da aber die die Fenster begleitenden Szenen an den Wänden ohne die in den Fenstern vorgesehenen Hauptbilder sinnlos gewesen wären, 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).<sup>150</sup>

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).<sup>151</sup>

Die Skizzen sind relativ flüchtig mit Bleistift vorgezeichnet, anschließend mit Tusche überarbeitet und genauer ausgeführt worden. Jedes halbrund geschlossene Fenster ist durch fünf waagrecht verlaufende, von mehreren Tuschestrichen übereinander gebildete, dicke Linien geteilt. Die spätere Ausführung der Fenster entsprach weitgehend dieser Unterteilung im Entwurf. 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.<sup>152</sup>

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.<sup>153</sup> Auch die Hal-

---

*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).*

<sup>150</sup> 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 Wolfgruber und Hofstötter intendiert war, nicht stattfinden kann. Besonders die an höherer Stelle angebrachten Bilder sind sehr schwer zu entziffern.

<sup>151</sup> 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.

<sup>152</sup> 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.

<sup>153</sup> Vergleichbar sind frontales Stehen auf einem Palmettensockel, fester Umriss der Gestalten, halbrund geschlossenes Hochrechteck des Fensterteils usw. Die zu den ältesten erhaltenen Glasgemälden gehörenden

tung 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.<sup>154</sup>

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.<sup>155</sup> 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 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.<sup>156</sup>

Die Farbentwürfe 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

---

Augsburger Fenster weisen Stilbezüge zum Hirsauer Kunstkreis, besonders zu dem dreibändigen *Passionale* (Hirsau, um 1130; Stuttgart, Württembergische Landesbibl.; Bibl. fol. 56-58) auf.

154 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.

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

156 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.

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 merkbare 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. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatten sich, wie Joseph Wais bemerkt,<sup>157</sup> 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 nahe standen, 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.<sup>158</sup>

## Kreuzwegstationen

Der Kreuzweg für Ludwigsthal entstand erst, nachdem die Innenausstattung der Kirche fertig gestellt 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).<sup>159</sup> 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 blieben. Der annähernd quadratische Entwurf zeigt die „Verurteilung Jesu“.<sup>160</sup> 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

<sup>157</sup> Siehe seinen Artikel „Die neuen Glasgemälde der St. Maximilianskirche zu München“, in: Die Christliche Kunst 8, 1911/12 258ff, bes. 259.

<sup>158</sup> 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 erhellen, zu betrachten.

<sup>159</sup> Deckfarben auf Papier, Unterschrift: „I.ST.KREZWEG.D.KIRCHE.LVDWIGSTHAL“; ebenso wie die Farbentwürfe und Skizzen zu den Glasfenstern im Pfarramt Ludwigsthal aufbewahrt.

<sup>160</sup> Mt. 27, 11-26; Mk. 15, 1-15; Lk. 23, 1-25; Joh. 18, 28-40.

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 Säulenarchitektur und Vorhang überhöht wird.<sup>161</sup> 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 waren durch eine lange Tradition festgelegt.<sup>162</sup>

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 ähnli-

<sup>161</sup> 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.

<sup>162</sup> Aus einer nicht unbedingt großen Abweichung von der traditionellen Gestaltung ergaben sich kaum überwindbare Schwierigkeiten, die fast immer nur durch Zurücknahme der entsprechenden Bilder und Überarbeitung gelöst werden konnten. Hofstötter musste dies später bei seinen Kreuzwegbildern für St. Maximilian in München feststellen, bei denen er in Farbgestaltung und Figurendarstellung Strömungen zeitgenössischer Kunst verarbeitete.

chen Themen der Malerei der Prinzregentenzeit die Zahl der handelnden Personen entscheidend, wobei Volksdarstellungen nur durch Kürzel (Arme, Köpfe usw. hintereinander gestaffelt) 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.

### Gesamtzusammenfassung

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 Ludwigsthaler 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.