

Peter Stoll

Gottfried Bernhard Göz und die Seitenaltarbilder der Pfarrkirche von Tapfheim

Wenn man in der Pfarrkirche von Tapfheim (Kr. Donau-Ries) die liebenswürdigen, fein ausgearbeiteten, allerdings auch etwas provinziellen Fresken von Anton Enderle hinreichend studiert und sich vielleicht insbesondere damit befasst hat, in welchen Partien sich bereits die spezifischen Eigenarten seines wesentlich begabteren Neffen Johann Baptist Enderle ausmachen lassen, dann wird man sich anschließend vielleicht auch etwas Zeit nehmen für zwei andere, nicht weniger beachtliche Zeugnisse süddeutscher Rokokomalerei in der Kirche: nämlich für die beiden Seitenaltarbilder, die die Übergabe des Rosenkranzes an den hl. Dominikus (nördlicher Seitenaltar; Abb. 1)¹ und die hl. Ottilie zeigen (südlicher Seitenaltar; Abb. 3).

Aus den bereits in den frühen 1960er Jahren von Julius Schöttl ausgewerteten „Berechnungen über alle Einnahmen und Ausgaben auf die 3 errichtete neue Altär in der Pfarrkirche ad S. Petrum zu Tapfheim 1759“ geht nun zwar hervor, dass sowohl der Hochaltar als auch die beiden Seitenaltäre im Herbst 1759 in Augsburg bei den „Herren Verhelst“ abgeholt wurden, dass sie also in der nach dem Tod des aus Antwerpen stammenden Aegid Verhelst von dessen Söhnen Placidus und Ignaz Wilhelm weitergeführten Werkstatt gefertigt wurden;² über die drei Altarbilder freilich erfährt man nur, dass im August 1759 ein Trinkgeld von 12 kr „wegen 3 überbrachten Altarblättern und Ramen“ überreicht wurde. Der Name des Malers wurde, warum auch immer, nicht festgehalten, und nicht einmal der Ort der Abholung ist explizit erwähnt, wenngleich man annehmen wird, dass es sich auch hier um Augsburg handelt und damit die Bilder auch dort gemalt wurden.³ So ist man also auf der Suche nach dem für die Bilder verantwortlichen Künstler – wobei das seit einer Kirchenrenovierung des 19. Jahrhunderts verschollene Hochaltarbild heute leider nicht mehr beurteilt werden kann⁴ – auf anderweitige Indizien angewiesen; und wenn man sich mit Schöttls pauschaler Ansiedlung der Bilder im Umkreis des damals bereits betagten Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller,⁵ die auch im Kirchenführer des Jahres 2001 ohne weitere Präzisierung wiederholt wird,⁶ nicht zufriedengeben will, dann erweist sich die Lösung der Künstlerfrage als eine vergleichsweise harte Nuss. Auch nach längerer Betrachtung der Bilder stellt sich kein Künstlername ein, dem man die Bilder schließlich ohne Wenn und Aber zuordnen will; und obwohl man stets die Möglichkeit eines bislang weitgehend unbekanntem, wenig dokumentierten, aber nichtsdestoweniger fähigen Künstlers in Betracht ziehen sollte, will man gerade im vorliegenden Fall nicht recht daran glauben: Denn die Zisterzienser von Kaisheim, die als Grundherren in Tapfheim Auftraggeber des Kirchenneubaus (1747 – 1749 durch Johann Georg Hitzelberger) und sei-

¹ Zur Genese der dominikanischen Rosenkranztradition, die nichts mit der historisch gesicherten Biographie des hl. Dominikus zu tun hat, siehe u. a. Heribert Holzapfel: *St. Dominikus und der Rosenkranz*, München 1903 (Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München; 12).

² Julius Schöttl: „Augsburger Kunst in der Pfarrkirche zu Tapfheim (1759/60)“, in: *Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen an der Donau* 1962/63, S. 126 – 128.

³ Schöttl (wie Anm. 2), S. 127. Keine für die vorliegenden Zwecke weiterführenden Aufschlüsse bietet Dagmar Dietrich: *Aegid Verhelst 1696 – 1749. Ein flämischer Bildhauer in Süddeutschland*, Weissenhorn 1986 (zu Placidus und Ignaz Wilhelm Verhelst S. 156 ff.).

⁴ Das ursprüngliche Hochaltarbild wurde anlässlich einer Kirchenrenovierung 1863 entfernt und ist seither verschollen. Es wurde zunächst ersetzt durch ein Bild Ferdinand Wagners (Übertragung des Hirtenamtes an Petrus), das seinerseits 1968 der Kopie eines themengleichen Gemäldes von Franz Georg Hermann weichen musste (Katholische Kirchenstiftung Tapfheim, Hrsg.: *Pfarrkirche Tapfheim*, 3. überarbeitete Auflage, o. O. 2001, S. 6).

⁵ Schöttl (wie Anm. 2), S. 128.

⁶ Kirchenführer Tapfheim (wie Anm. 4), S. 8.



Abb. 1
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Tapfheim

(Hier und in den folgenden Bildbeschriftungen wird der Einfachheit halber der Name ‚G. B. Göz‘ verwendet, auch wenn der Text die Möglichkeit offen lässt, dass es sich um eine Arbeit der Werkstatt bzw. des Umkreises handelt.)



Abb. 2
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Scheer



Abb. 3
G. B. Göz: Hl. Ottilie
Tapfheim



Abb. 4
G. B. Göz: Hl. Walburga
Amberg

ner Ausstattung waren, wählten für den malerischen Schmuck vielleicht nicht durchweg erst-rangige, aber doch zumindest lokal renommierte und viel beschäftigte Künstler (Anton Enderle, Johann Anwander, Joseph Leitkrath); und dass sie dann gerade für die großformatigen Altarbilder für die in der angesehenen Verhelst-Werkstatt hergestellten Altäre auf einen heute weitgehend vergessenen Maler zurückgegriffen haben sollten, ist weniger wahrscheinlich und wäre vielleicht allenfalls durch ökonomische Erwägungen zu erklären.

Wenn man nun einmal den Auftraggeber der Bilder ins Spiel gebracht hat, so wird man sich unweigerlich darauf besinnen, dass es vor allem ein ganz bestimmter bedeutender Augsburger Maler war, mit dem die Kaisheimer Zisterzienser bzw. der von 1739 – 1771 regierende Abt Coelestin Meermoos in engerem Kontakt standen, nämlich Gottfried Bernhard Göz, der 1751 im Auftrag des Klosters Fresken in der Kalvarienbergkapelle in Wörnitzstein und insbesondere in Schloss Leitheim malte und später noch einen Ölbildzyklus zum Leben des hl. Bernhard, auf den noch näher einzugehen sein wird. Sobald man über das Bindeglied Kaisheim eine Assoziation zwischen den Tapfheimer Altarbildern und Göz hergestellt hat, läuft man natürlich Gefahr, der Suggestionskraft dieser Assoziation zu erliegen und allein wegen ihr die Bilder Göz zuzuschreiben, was eine unzulässige Vereinfachung wäre. Aber, so wird man einräumen müssen, gänzlich inkompatibel mit Göz' Stil sind die mit großzügigem Pinselstrich ausgesprochen malerisch angelegten Bilder sicher nicht, und außerdem lässt sich die Assoziation dadurch substanziell untermauern, dass sich bei einer Durchsicht des gesicherten Göz-schen Oeuvres herausstellt, dass beide Tapfheimer Altarbilder Göz'sche Kompositionen aufgreifen: die hl. Ottilie am rechten Seitenaltar ein Wandfresko in der Vorhalle der 1758/59 (also in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu den Tapfheimer Bildern) von Göz ausgemalten Salesianerinnenkirche (Deutsche Schulkirche) im oberpfälzischen Amberg (Abb. 4); die Rosenkranzübergabe am linken Seitenaltar das 1747/48 entstandene Altarbild Göz' an Joseph Anton Feuchtmayers sog. Salve-Regina-Altar im nördlichen Seitenschiff der Pfarrkirche von Scheer an der Donau (Kr. Sigmaringen; Abb. 2).

Letzteres darf als eines der qualitativsten Altarbilder Göz' gelten und stellt vermutlich die wichtigste Ergänzung des Kataloges seiner Ölbilder seit Isphordings grundlegender Monographie dar;⁷ allerdings finden sich in der Literatur unterschiedliche Angaben, inwieweit Göz als alleiniger Schöpfer des Bildes anzusprechen ist. Im Jahr 1938 weisen die *Kunstdenkmäler des Kreises Saulgau* das Bild Franz Anton Zeiller zu⁸ und gibt der Scheerer Kirchenführer an, das Bild sei „bez[eichnet] Franz A. Zeiller und G. F.[sic] Götz“; doch betrachtet es der Kirchenführer offenbar in erster Linie als eine Arbeit Zeillers, da es später als ein „auch in farbiger Hinsicht frisch gemalte[s], für F. A. Zeiller charakteristische[s] Bild“ bezeichnet wird.⁹ Walter Bleicher hat 1989 in seiner Scheerer Chronik die Zuschreibung an das Duo Göz – Zeiller offenbar direkt aus dem Kirchenführer übernommen, da er die fehlerhaften Vornamensinitia-len „G. F.“ wiederholt.¹⁰ Im Begleitband der Reutter Ausstellung zum 1994 begangenen 200.

⁷ Als kleinere Ergänzung zum Werkkatalog seien noch die Auszugsbilder der beiden Seitenaltäre in der Pfarrkirche von Mühlingen im Hegau erwähnt (Kr. Konstanz; links: Hl. Antonius von Padua, rechts: Hl. Verena). Bei der Besprechung des von Göz stammenden Hauptbildes des rechten Seitenaltares (Hl. Martin) weist Isphording zwar auf die hl. Verena im Auszug hin, bringt sie jedoch nicht in Zusammenhang mit Göz. Nicht erwähnt ist bei Isphording das Auszugsbild des linken Seitenaltares, dessen ursprünglich ebenfalls von Göz stammendes Hauptbild (Hl. Sebastian) heute völlig übermalt oder ersetzt ist durch eine Neuschöpfung auf Grundlage der Göz'schen Komposition. Einen Anhaltspunkt für die Datierung der Bilder gibt die Weihe der Kirche im Jahr 1747. (Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708 – 1774. Ölgemälde und Zeichnungen*, Textband, Weißenhorn 1982, Kat. A 20a, S. 148 f., Kat. AII 20a, S. 226 f.)

⁸ *Die Kunstdenkmäler von Saulgau*. Bearbeitet von W[erner] v. Matthey, Stuttgart u. Berlin 1938 (Die Kunstdenkmäler von Württemberg).

⁹ Hugo Schnell: *Die Stadtpfarrkirche St. Nikolaus Scheer an der Donau*, München 1938, S. 3 ff.

¹⁰ Walter Bleicher: *Chronik der ehemaligen Residenzstadt Scheer/Donau*, Horb a. N. 1989, S. 206: „Das in Öl gemalte Altarbild trägt zwei Namen: Franz Anton Zeiller und G. F. [sic] Götz.“

Todesjahr Franz Anton Zeillers suggeriert dann ein Eintrag in der Zeittafel zu Zeillers Biographie wieder, dieser sei allein verantwortlich für das Scheerer Bild;¹¹ Ulrich Knapp hingegen verweist in seiner Feuchtmayer-Monographie aus dem Jahr 1996 auf archivalische Belege, die das Altarbild für Göz zu sichern scheinen und seine Datierung (1747/48) erlauben.¹² Wenn Franz Anton Zeiller, der als Mitarbeiter Göz' durchaus belegt ist, sich in den Jahren 1742 – 1749 tatsächlich in Italien aufhielt, wie es der Reutter Ausstellungskatalog von 1994 angibt, so ist die von Knapp angegebene Entstehungszeit des Bildes nicht leicht vereinbar mit einer Beteiligung Zeillers oder auch seiner alleinigen Autorschaft; Zeiller wird bei Knapp auch nicht mehr erwähnt. Auch im Scheerer Kirchenführer von 1997 ist von Zeiller nicht mehr die Rede, doch kommt für das Gemälde des hier ins Jahr 1748 datierten Feuchtmayerischen Salve-Regina-Altars nunmehr ein neuer Name ins Spiel: „Das Blatt stammt vom Augsburger Barockmaler Gottfried Bernhard Göz und dessen Gehilfen Joseph Anton Schulz.“¹³ Leider lässt sich dem Kirchenführer nicht entnehmen, auf welcher Quelle diese Aussage basiert, doch da Schulz als Mitarbeiter Göz' in Birnau (1748/49) belegt ist,¹⁴ ist seine Mitwirkung an einem Gemälde für einen 1747/48 zu datierenden Altar plausibel. Obwohl derzeit nicht befriedigend geklärt ist, wie der Name Zeiller in die Diskussion des Scheerer Bildes zunächst eingebracht wurde und dann wieder daraus verschwand, scheint die Chronologie gegen eine Beteiligung Zeillers zu sprechen (zugegebenermaßen knapp, denn 1749 ist Zeiller wieder als Mitarbeiter Göz' in Birnau belegt); abgesehen davon würde auch die außergewöhnliche malerische Qualität des Scheerer Bildes dagegen sprechen, Zeillers Anteil daran allzu groß zu veranschlagen, da er in den für ihn gesicherten Ölgemälden ein solches Niveau nicht erreicht.¹⁵ Wenn das Tapfheimer Altarbild sich also an das Scheerer Altarbild anlehnt, so kann dies als Rückgriff auf eine von Gottfried Bernhard Göz geschaffene Vorlage gewertet werden.

Untersucht man nun genauer, wie das Scheerer Gemälde und das Amberger Wandfresko in Tapfheim verarbeitet werden, dann ergibt sich, dass beide Tapfheimer Bilder die Gözschen Vorlagen keineswegs sklavisch kopieren, sondern sie auf teils bemerkenswerte Weise abwandeln. So geben sich die Protagonisten Dominikus, Maria und Kind im nördlichen Tapfheimer Altarbild (Abb. 1, 5) auf den ersten Blick als Abkömmlinge der entsprechenden Figuren in Scheer zu erkennen (Abb. 2, 6); doch verzichtet das Tapfheimer Bild auf die in Scheer die untere Zone füllenden Personifikationen der Erdteile und muss aufgrund dieser Konzentration auf den Akt der Rosenkranzübergabe die Scheerer Gruppe vertikal auseinanderziehen, um das ausgeprägte Hochformat angemessen füllen zu können. Dominikus ist nun gegenüber Scheer

¹¹ „1740 – 1742: Lehrzeit bei Gottfried Bernhard Göz; Scheer/Donau, Pfarrkirche, Salve-Altarbild“; *Ausstellung der Marktgemeinde Reutte zum 200. Todesjahr von Franz Anton Zeiller (1716 – 1794), Maler aus Reutte*, Reutte 1994, S. 18.

¹² „Über die Rechnungseinträge zu dem von Gottfried Bernhard Göz geschaffenen Altarbild des Salve-Regina-Altars und den Nebenarbeiten der Schreiner und Faßmaler kann das Altarwerk [...] in die Zeit 1747/48 datiert werden“; Ulrich Knapp: *Joseph Anton Feuchtmayer 1696 – 1770*, Konstanz 1996, S. 324. Aus der Formulierung Knapps geht allerdings nicht ganz eindeutig hervor, ob der Name Göz tatsächlich in der Rechnung genannt ist oder ob Knapp diesen Namen ergänzt hat. Ein Versuch, vom Staatsarchiv Sigmaringen Kopien der fraglichen Rechnungseinträge zu erwerben, scheiterte.

¹³ Otto Beck: *Pfarrkirche St. Nikolaus Scheer/Donau*, Lindenberger 1997, S. 16. Die Angabe, auch das Ölgemälde des sog. Drei-Heiligen-Altars stamme vom „Augsburger Barockmaler Gottfried Bernhard Göz und dessen Gehilfen Joseph Anton Gunst“ und „nicht von [Franz Joseph] Spiegler“ (S. 16), ist nicht zutreffend; es handelt sich sicher um ein Gemälde Spieglers. Vgl. zuletzt Michaela Neubert: *Franz Joseph Spiegler 1691 – 1757. Die künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers und Freskantens*, Weissenhorn 2007, S. 79 f. und Kat.-Nr. 207.

¹⁴ Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708 – 1774. Ein Augsburger Historienmaler des Rokoko und seine Fresken*, Weissenhorn 1997, S. 43.

¹⁵ Man müsste allenfalls an einen durch seinen Venedigaufenthalt zu einer Spitzenleistung inspirierten Zeiller denken, wenn man das Scheerer Bild in großen Teilen für ihn in Anspruch nehmen will; so stellen z. B. auch die offenbar noch in Venedig gemalten und heute im Dekanatspfarramt Breitenwang befindlichen Ölbilder (Moses schlägt Wasser aus dem Felsen; Wunderbare Brotvermehrung) einen Höhepunkt in Zeillers Ölbildschaffen dar (Katalog Zeiller, wie Anm. 11, Kat.-Nr. 10 – 11, S. 54 ff. und Abb. S. 23).

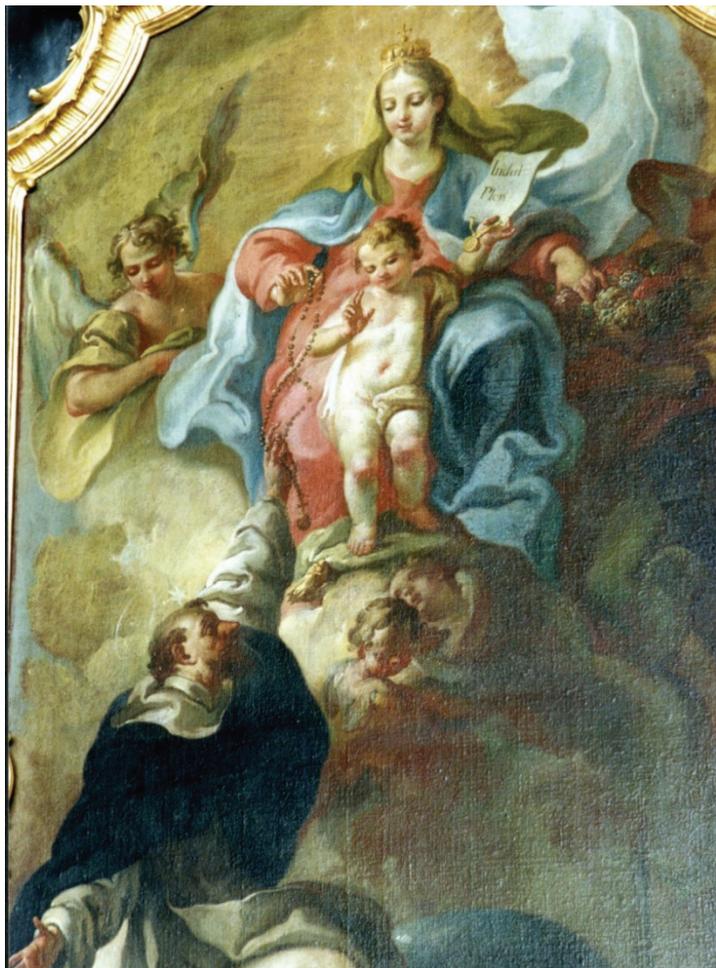


Abb. 5
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Tapfheim



Abb. 6
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Scheer

deutlich weiter unterhalb von Mutter und Kind platziert (sein Kopf, in Scheer noch etwa in Höhe der Knie des Kindes, befindet sich in Tapfheim ein gutes Stück unterhalb der Füße des Kindes), was dazu führt, dass er nicht mehr wie in Scheer mit lediglich abgewinkeltem linkem Arm nach dem Rosenkranz greifen kann, sondern dass er den linken Arm zu diesem Zweck nun steil nach oben ausstrecken muss; und dieser Eindruck, dass der Empfang des Rosenkranzes hier mit einer ausgesprochen physischen Anstrengung verbunden ist und dass Dominikus unter hoher emotionaler Anspannung steht und geradezu leidenschaftlich zu der himmlischen Erscheinung über ihm hindrängt, wird durch andere Modifikationen der aus Scheer übernommenen Pose verstärkt: Während sich Dominikus in Scheer Mutter und Kind in einer etwas unklaren Mischung aus Schreiten und In-die-Knie-Gehen nähert, bei der der linke Fuß um wenig höher als der rechte gesetzt ist, ohne dass dadurch viel Dynamik erzeugt würde, ist der Tapfheimer Dominikus im Begriff, eine verhältnismäßig hohe Stufe zu erklimmen, wie die erhebliche Höhendistanz zwischen den beiden Füßen zeigt; sehr geschickt wird gleichzeitig der in Scheer ohne sonderlichen Ausdruck nach links unten weisende rechte Arm in Tapfheim stärker abwärts gestreckt, so dass sich nicht nur zusammen mit dem anderen Arm eine lange, bildwirksam nach oben führende Diagonallinie ergibt, sondern dieser rechte Arm auch die Funktion zu übernehmen scheint, dem Heiligen in seiner statisch prekären Aufstiegshaltung das Gleichgewicht zu sichern.

Der Tapfheimer Dominikus erscheint somit insgesamt als vorteilhafte Weiterentwicklung seines Scheerer Vorgängers; bei anderen, weniger ins Auge fallenden Abweichungen, die sich beim Vergleich der beiden Dreiergruppen ergeben, mag man von Fall zu Fall unterschiedlicher Meinung sein, welcher Fassung der Vorzug zu geben ist. So steht in Scheer Dominikus erst kurz davor, den Rosenkranz tatsächlich zu erfassen (wobei die nach rechts von seiner Hand weg schwingende Gebetsschnur den unpassenden Gedanken hervorrufen könnte, die Gottesmutter treibe ein neckisches Spiel mit dem Heiligen), während in Tapfheim sich die Finger des Dominikus bereits um den Rosenkranz gelegt haben und der Moment der Übergabe mithin sinnfälliger wird; andererseits zeichnen sich in Scheer die zartgliedrige Hand des Heiligen und das Ende des Rosenkranzes deutlicher vor dem Hintergrund einer hellen Wolke ab, als dies in Tapfheim vor dem Hintergrund des roten Gewandes Mariens der Fall ist (Abb. 7 – 8). Die an der Übergabe beteiligte rechte Hand Mariens möchte man auf den ersten Blick in der Scheerer Fassung als gelungener empfinden, da sie in markant silhouettierter Seitenansicht gegeben ist, die das Grazile und etwas Präziöse dieser Hand besser zur Geltung kommen lässt als die in Vorderansicht gegebene entsprechende Hand in Tapfheim; andererseits ist in Scheer die unmittelbar benachbarte Hand eines Engels möglicherweise dazu geeignet, die wünschenswerte Fokussierung auf diese Übergabehand abzuschwächen.

Ansonsten ist an der Tapfheimer Maria zu beobachten, dass nicht nur die Faltenwürfe gegenüber Scheer vereinfacht sind, sondern dass auch einige ornamentale Feinheiten verschwunden sind, nämlich die Perlenschnur im Haar unterhalb der Krone, die mit Goldfäden durchwirkte und mit Spitzen besetzte Zierborte am Schultertuch und die mit Edelsteinen besetzte goldene Mantelschließe (Abb. 9 – 10). Der geringere Wert, der in Tapfheim auf dekorative Details gelegt wird, äußert sich auch darin, wie in Scheer das Bändchen, mit dem das Siegel am Ablassbrief befestigt ist, zu einer Schleife gebunden, in Tapfheim hingegen verhältnismäßig schlicht gestaltet ist. Gehalten wird dieser Ablassbrief (auf dem in Tapfheim die Abkürzung ‚Indul: Plen:‘ für ‚Indulgentia Plena‘ exakt aus Scheer übernommen wurde, obwohl in Tapfheim wenigstens Platz für ‚Plena‘ gewesen wäre) auf beiden Bildern vom Jesuskind, das allerdings in Scheer mit der rechten Hand auf den Rosenkranz weist und so einen Zusammenhang zwischen Ablass und Rosenkranzgebet herstellt, während es in Tapfheim einen auf Dominikus gerichteten Segensgestus ausführt.

Auch aus der Umgebung der Dreiergruppe im Scheerer Altarbild hat der Maler des Tapfheimer Bildes einiges entlehnt, doch verfolgt er dabei eine ähnliche Strategie der Reduktion, wie



Abb. 7
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Tapfheim



Abb. 8
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Scheer



Abb. 9
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Tapfheim



Abb. 10
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Scheer

sie sich bereits im völligen Verzicht auf die Erdteilversonifikationen zu erkennen gab, mit der Folge, dass das Scheerer Bild eher durch die Detailfülle für sich einnimmt, das Tapfheimer Bild hingegen eher durch stärkere Konzentration auf die zentrale Bildaussage. So kehrt etwa der in Scheer vorgebildete Engel am rechten Bildrand, der Maria einen Korb voller Rosen reicht, auch in Tapfheim wieder (allerdings durch den Bildrand beschnitten), während die Putten, die in Scheer oberhalb dieses Engels mit dem Mantel Mariens befasst sind, in Tapfheim fehlen (womit der Grund für den Aufwärtsschwung des Tapfheimer Mantels nun in einem Aufwind zu suchen ist, wenn man an das Altarbild überhaupt mit derart kleinlicher Logik herangehen will); so schweben in Scheer unterhalb des Fußkissens für das Jesuskind drei Puttenköpfchen (von denen zumindest zwei das Kissen zu stützen scheinen), während sich das Tapfheimer Bild auf zwei beschränkt (von den beiden rechten Scheerer Köpfchen abgeleitet, ohne dass freilich das reizvolle Stützmotiv aufgegriffen würde); und so schrumpft die in Scheer links neben Maria platzierte Gruppe aus zwei Engeln und einem Putto in Tapfheim zu einem einzigen Engel, der sichtlich vom mittleren Scheerer Engel inspiriert ist.

Eine besonders drastische Reduktion erfährt die in Scheer den Gesamteindruck stark mitbestimmende Architektur, die mit ihren Asymmetrien, lebhaften Kurven und ornamentalen Anreicherungen eher nach dekorativen als nach bautechnischen Gesichtspunkten gestaltet ist und überdies mit Rosen und Reliefs der Rosenkranzgeheimnisse festlich geschmückt ist: Das Tapfheimer Bild verzichtet auf derartige rokokohafte Extravaganzen, in denen nicht zuletzt Göz' enger Bezug zur zeitgenössischen Druckgraphik zum Ausdruck kommt, und beschränkt sich auf einen schlichten Sockel am unteren Bildrand und einen ebenso nüchternen Aufbau, der freilich weitgehend hinter Wolken verschwindet und nur fragmentarisch rechts unten sichtbar wird. Diese architektonische Askese trägt wesentlich dazu bei, dass in Tapfheim die Zone um die Weltkugel (die hier etwas dichter an Dominikus herangerückt ist als in Scheer) fast als eine Art Leerstelle im Bildgefüge erscheint und dass sich gegenüber der eher gleichmäßigen Bildfüllung in Scheer eine spannungsreichere, mit unterschiedlicher Gewichtung der Bildpartien arbeitende Anlage ergibt. Freilich hat der Maler des Tapfheimer Bildes erkannt, dass eine völlige Beschränkung des rechten unteren Bereiches auf geometrische Formen (d.h., Architektur und Weltkugel) ebenso unbefriedigend wäre und dass es eines belebenden Akzentes bedarf: Dies dürfte der Grund sein, warum er das in Scheer von links kommend die Weltkugel entzündende Hündchen, ein Standardattribut des hl. Dominikus, nach rechts verschoben hat.

Eine Vorlage ganz anderer Art als das eine Fülle von Figuren und Motiven anbietende Scheerer Altarbild wählte der Tapfheimer Maler für sein zweites Altarbild (Abb. 3), denn das verhältnismäßig kleine Amberger Wandfresko (Abb. 4) hatte nur Platz geboten für die Ganzfigur der hl. Walburga sowie links unten den Oberkörper einer Mutter mit Kind und das Brustbild eines weiteren Hilfesuchenden. Zwar mussten nur die beiden Ölfäschchen auf dem von der Heiligen gehaltenen Tablett durch Augen ersetzt werden, um die Amberger Walburga in Tapfheim als hl. Ottilie einsetzen zu können (den Benediktinerinnenhabit tragen beide Heiligen),¹⁶ aber konnte der beschränkte Figurenapparat des Amberger Freskos hinreichen, um damit ein großformatiges Altarbild zu bestreiten? Kleinere Maßnahmen, um die Vorlage den neuen Dimensionen anzupassen, lassen sich an der zentralen Heiligen beobachten, die durch den in Tapfheim ausgestreckten und nicht mehr abgewinkelten linken Arm sowie durch einen roten Mantel (mit der Ordenstracht schwer vereinbar; eventuell ein Würdezeichen als Hinweis auf ihre adlige Abstammung) etwas raumfüllender gestaltet ist; doch die an sich nahe liegende Strategie, in Tapfheim nun die Hilfesuchenden großformatig ins Bild einzubringen und zu diesem Zweck die Figurenfragmente in Scheer zu ergänzen bzw. neue Figuren hinzuzufügen,

¹⁶ Die Fläschchen enthalten das sog. Walburgisöl, eine als heilkräftig geltende Flüssigkeit, die sich an der Grabstätte der Heiligen im Eichstätter Kloster St. Walburg bildet. Die Augen als Attribut Ottilies verweisen darauf, dass die Blindgeborene bei ihrer Taufe das Augenlicht erhalten haben soll.

wird nur äußerst zurückhaltend genutzt. Was die in beiden Bildern links unten angesiedelte Gruppe angeht, so findet in Tapfheim sogar eine Reduktion statt: Der Amberger Mann mit der Kopfbinde fehlt und die Mutter mit Kind wird zwar übernommen (sie fasst nun mit der linken Hand ihr Kind schützend am Kopf), doch wird sie so weit an den linken Bildrand gerückt, dass sie nun nicht nur unterhalb der Hüfte, sondern auch seitlich abgeschnitten wird; und wenn auch in Tapfheim rechts von der Heiligen zwei weitere Hilfesuchende hinzugefügt werden, so sind von diesen doch nur Köpfe und Teile des Oberkörpers sichtbar.

Man mag darin eine gewisse Bequemlichkeit des Tapfheimers Malers sehen, wäre doch die Neukonzeption einer raumfüllenden Gruppe von Hilfesuchenden mit einigem gestalterischem Aufwand verbunden gewesen; man mag freilich auch zu seinen Gunsten argumentieren: Denn wenn hier einerseits die Hilfesuchenden in extreme Randpositionen gedrängt werden, nämlich in die links unten durch den Altarbildrahmen gebildete Nische und rechts in den spitzen Winkel zwischen der Heiligen und dem Altarbildrahmen, und wenn sich andererseits zwischen diesen beiden Gruppen eine große figurale Leerstelle aus Treppen (ein bereits in Amberg vorgegebenes, hier ausgebauten Motiv) und Wolken auftut, so hat dies etwas so Eigenwilliges an sich, dass man dahinter auch künstlerisches Kalkül vermuten könnte, eben die bereits in der Rosenkranzübergabe beobachtete Tendenz, mit ungleicher Verteilung von Gewichten und einem spannungsreichen Nebeneinander von gefüllten und ungefüllten Zonen zu arbeiten. Vielleicht darf man dem Tapfheimer Maler auch beides unterstellen, einen gewissen Unwillen, sich erfinderisch zu verausgaben, und gleichzeitig ein Geschick darin, durch eine exzentrische Disposition von Bildelementen ein ästhetisch zumindest anregendes Ergebnis zu erzielen. Eine ähnliche Mischung aus erfinderischer Ökonomie und Dispositionsgeschick kennzeichnet jedenfalls die Bereiche um den Oberkörper der Heiligen bzw. über ihr, wofür das Amberger Fresko keine Anregung geben konnte: Architekturfragmente, Vorhangdraperien und Wolkenformationen sind hier in Tapfheim zu einem lockeren atmosphärischen Raum zusammengefügt, der mit Putten und einem Strahlen aussendenden Dreifaltigkeitssymbol (das sicher auch im Hinblick auf die Heilige mit einem Auge Gottes versehen wurde) angereichert ist; für sich genommen alles wenig bemerkenswerte Standardelemente, die aber doch so kombiniert werden, dass die Fläche lebhaft und abwechslungsreich, freilich weniger extravagant als im unteren Bildbereich, rhythmisiert wird.

So reizvoll es nun ist nachzuverfolgen, wie die Scheerer bzw. Amberger Vorlagen für die Tapfheimer Altarbilder abgewandelt wurden, besteht das hauptsächliche Erkenntnisinteresse dieser Seiten doch in der Autorschaft der Tapfheimer Bilder; und in diesem Zusammenhang sind zunächst einmal die Gemeinsamkeiten mit den auf Göz zurückgehenden Vorlagen in Scheer und Amberg von besonderer Bedeutung. Diese Gemeinsamkeiten sind, wie die eben erfolgte Analyse ergeben hat, sowohl im Hinblick auf die Figurenerfindung insgesamt als auch im Hinblick auf Einzelheiten beträchtlich, und wenn der Vergleich der für die einander entsprechenden Figuren gewählten Farben insofern weniger ergiebig ist, als große Farbflächen durch Tradition (Kleidung Mariens) und Ordenshabit vorgegeben sind, so ist doch die weitgehende farbliche Übereinstimmung zwischen den Mutter-Kind-Gruppen in Amberg und Tapfheim bemerkenswert (Abb. 3 und 4; jeweils links unten). Man könnte nun aufgrund all dieser Schnittmengen zu folgendem elegantem Schluss kommen: Wenn das Kloster Kaisheim, in dessen Auftrag Göz bereits einen seiner wichtigsten Freskenzyklen (Leitheim) geschaffen hatte, Ende der 1750er Jahre vermutlich in Augsburg zwei Altarbilder bestellte und wenn beide Altarbilder Übereinstimmungen mit Gözschen Werken aufweisen, die noch dazu in ca. zehnjährigem zeitlichem Abstand entstanden und für Orte bestimmt waren, die – in entgegengesetzter Richtung – von Tapfheim relativ weit entfernt liegen, so ließe sich dies am natürlichsten damit erklären, dass es Göz selbst war, der in Tapfheim frühere Werke paraphrasierte oder dass die Paraphrasen zumindest in der Gözschen Werkstatt unter der Aufsicht des Meisters angefertigt wurden. Wollte man tatsächlich außerhalb der Gözschen Werkstatt suchen, so müsste man fast einen Maler annehmen, der zeitweilig dort mitgearbeitet hatte, denn ansons-

ten ließe es sich kaum erklären, dass dieser Maler zwei, wie erwähnt zeitlich und räumlich weit auseinanderliegende, Kompositionen Göz' in der Kirche von Tapfheim zusammenführte, und selbst wenn bereits Göz fremde Vorlagen benutzt hätte, wäre es ein merkwürdiger Zufall, dass sich der Tapfheimer Maler ausgerechnet zweier Vorlagen bedienen sollte, die bereits Göz an anderen Orten verwendet hatte.

So sehr nun diese Überlegungen darauf zuzulaufen scheinen, die Tapfheimer Altarbilder der Gözschen Werkstatt zuzuordnen, so wird man diesen Schritt doch nicht vornehmen, ohne zuvor stilistische Gesichtspunkte in die Überlegungen mit einzubeziehen; und wenn man in diesem Bestreben nun in erster Linie die Bilder in Scheer und Tapfheim miteinander vergleicht, da es sich hier durchweg um Ölmalerei handelt und das Amberger Bild aufgrund der Freskotechnik für den stilistischen Vergleich mit Tapfheim weniger gut geeignet ist, so wird man zunächst feststellen, dass die Malerei in Scheer mit schärferen Konturen, plastischerer Formung und präziserer Ausarbeitung von Details arbeitet als die in Scheer und wird dementsprechend zögern, an beiden Orten denselben Maler am Werk zu sehen.

Freilich könnte man diese stilistische Diskrepanz damit zu erklären versuchen, dass das Altarbild in Scheer ca. zehn Jahre früher entstanden ist (1747/48) als die Altarbilder in Tapfheim (1758/59), und um diesen Unsicherheitsfaktor auszuschalten, ist es geraten, Gözsche Ölgemälde zum Vergleich heranzuziehen, die etwa zeitgleich mit den Tapfheimer Bildern gemalt wurden. Aufgrund ihrer Entstehungszeit geradezu prädestiniert für diesen Vergleich sind die Altarbilder, die Göz zusätzlich zu den Fresken für die Amberger Salesianerinnenkirche schuf, drei großformatige Bilder für den Hauptaltar und die beiden Seitenaltäre sowie ein Aufsatzbild und ein Antependium für den kleinen Altar unter der Orgelempore;¹⁷ Bilder, die zwar weder durch Signaturen noch durch Archivalien für ihn gesichert sind, deren Autorschaft freilich seit der Zuweisung an Göz im frühen 19. Jahrhundert niemals bestritten wurde und von denen angenommen werden darf, dass sie in zeitlicher Nähe zu den Fresken und vor der Weihe der Kirche im Jahr 1760 entstanden sind.

Wählt man nun aus den Amberger Bildern Ausschnitte wie die Allegorie des Glaubens aus dem Hochaltarbild (Glorie des hl. Augustinus, Abb. 13) oder den Putto am linken Bildrand aus dem rechten Seitenaltarbild (der hl. Franz von Sales schreibt seine Ordensregel, Abb. 12) und stellt sie der Tapfheimer Maria-Kind-Gruppe gegenüber (Abb. 11), so wird man durchaus Gemeinsamkeiten feststellen, sowohl hinsichtlich der Gesichtstypen als auch insgesamt hinsichtlich der eher weich-fließend modellierenden Malweise, die die Stoffe schwer und stellenweise teigig erscheinen lässt und die innerhalb eines Farbtones allzu schroffe Hell-Dunkel-Kontraste vermeidet und eher modulierend vorgeht. Auch wenn man dann auf den Amberger Bildern in unmittelbarer Nachbarschaft dieser weichen Malweise wesentlich präziser und plastischer durchgearbeitete Partien findet wie etwa gleich unterhalb der Glaubensallegorie den Kopf des hl. Augustinus oder den Schmuck seines Mantels (Goldstickerei, Mantelschließe), Partien, zu denen sich in Tapfheim keine direkten stilistischen Parallelen finden, so kann man doch festhalten, dass es eine stilistische Schnittmenge bzw. stilistische Berührungspunkte gibt zwischen Amberg und Tapfheim; genauer, dass sich das charakteristische Erscheinungsbild der Tapfheimer Bilder daraus ergibt, dass bestimmte in Amberg zu beobachtende Stilzüge (die sich unter dem Begriff der weichen Malweise subsumieren lassen) in Tapfheim sehr konsequent angewendet werden, während andere Stilzüge (die stellenweise Detailpräzision) unterdrückt werden, was alles dann letztlich zu einer ausgeprägteren Homogenität der Tapfheimer Bilder führt. Inwieweit das Mischungsverhältnis dieser beiden konträren oder auch

¹⁷ Isphording 1982 (wie Anm. 7), Textband, S. 175 f., Kat. A 51 – 54. Das Antependium, das in die Zuweisung der Amberger Bilder an Göz im 19. Jahrhundert noch nicht eingeschlossen war, führt Isphording unter „Werkstattarbeiten und zweifelhafte Zuschreibungen“ (Kat. B6, S. 200): „Den Entwurf darf man Gottfried Bernhard Göz zuschreiben, die Ausführung mag er allerdings einem seiner ‚scholaren‘ überlassen haben.“ Dem wäre jedoch hinzufügen, dass die Malerei stellenweise (linker großer Engel) von beachtlicher Qualität ist.



Abb. 11
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Taufheim



Abb. 12
G. B. Göz: Hl. Franz Sales
Amberg



Abb. 13
G. B. Göz,; Hl. Augustinus
Amberg

komplementären Stilzüge bzw. die Dominanz eines dieser Stilzüge Rückschlüsse auf Eigenhändigkeit und Werkstattbeteiligung innerhalb des Gözschen Betriebes zulassen, bedürfte einer gesonderten eingehenden Untersuchung; und auch die Frage, inwieweit die Tapfheimer Bilder, sofern man sie bei Göz ansiedeln will, eher als Arbeiten des Meisters oder als Werkstattprodukte anzusprechen sind, mag vorläufig unbeantwortet bleiben.

Nun ist freilich in einem weiteren Schritt einzuräumen, dass es auf den Tapfheimer Bildern auch Einzelheiten gibt, die sich zunächst scheinbar kaum in Übereinstimmung bringen lassen sowohl mit den Eigenarten der Amberger Bilder als auch denen anderer für Göz gesicherter Ölbilder. Dazu gehört etwa der ungemein frei und flott gemalte Kopf des hl. Dominikus, ein Charakterkopf mit bereits leicht skurrilen Zügen (spitze Nase, isolierte Haartolle; Abb. 15); dazu gehören auch die beiden Hilfsuchenden rechts neben der Tapfheimer Otilie, die schon fast die Karikatur streifen (Abb. 14). Was den Kopf des Tapfheimer Dominikus angeht, so wird man ihn unwillkürlich mit seinem Scheerer Äquivalent vergleichen (Abb. 6); muss hier freilich wieder berücksichtigen, dass der gegenüber dem Tapfheimer in freundlich-harmlosem Rokoko befangene Scheerer ca. zehn Jahre früher entstanden ist und sich die stilistische Diskrepanz aus diesem zeitlichen Abstand erklären könnte. Aber auch wenn man den Tapfheimer Dominikus (Abb. 15) neben den ihm zeitlich näher stehenden Duns Scotus auf Göz' Hochaltarblatt (Immaculata mit Heiligen) in der Überlinger Franziskanerkirche¹⁸ stellt (Abb. 16), der vom Typ her verwandt und ebenfalls in nach oben gerichteter Profilansicht gegeben ist, wird man deutliche stilistische Unterschiede konstatieren und den Überlinger als verhältnismäßig akademisch einstufen. (Man vergleiche bei dieser Gelegenheit die diesen Köpfen benachbarten Putten, die in Tapfheim ebenfalls viel skizzenhafter gestaltet sind; Abb. 17 – 18.) Lassen sich derartige stilistische Abweichungen von der ‚Kernzone‘ dessen, was man als den Gözschen Personalstil zu erkennen glaubt, noch damit erklären, dass ein Künstler seine Handschrift eben von Fall zu Fall variieren kann, oder damit, dass Mitarbeiter bzw. Werkstattangehörige ihre Individualität so weit einbringen, dass die Resultate teilweise nur noch schwer als Produkte ein und derselben Werkstatt zu erkennen sind?

Was nun Göz angeht, so gibt es tatsächlich Werke, die sich aus rein stilistischer Perspektive einer Einordnung in sein Oeuvre bzw. seine Werkstattproduktion widersetzen, die aber trotzdem aus gutem Grund mit ihm in Verbindung gebracht werden. Mit als erstes wird man hier an den sel. Hermann Joseph aus der Serie der von mehreren Künstlern in Öl ausgeführten Wandbilder in der Ingolstädter Bürgersaalkirche Maria de Victoria denken (Abb. 19). Es ist gut nachvollziehbar, dass Göz briefliche Behauptung, er habe zu dieser Serie vier Gemälde beigetragen,¹⁹ Isphording bei der Erstellung seines Werkkataloges der Gözschen Ölbilder zunächst in Verlegenheit brachte, denn während die beiden den Hochaltar flankierenden Bilder (hl. Joseph, hl. Johannes der Evangelist) durch stilistische Eigenarten und Signaturen für Göz gesichert waren²⁰ und der hl. Majolus durch stilistische Überlegungen für Göz in An-

¹⁸ Die Angaben zur Datierung dieses Altarbildes in der Literatur ergeben kein klares Bild. Knapp (wie Anm. 12, S. 345, Kat.-Nr. 332) datiert den von J. A. Feuchtmayer entworfenen und wohl weitgehend von Franz Anton Dirr ausgeführten Altar in die Jahre 1759/60; auf Göz' Altarbild geht er dabei nicht ein. Man würde vermuten, dieses Bild sei in zeitlicher Nachbarschaft des Altares entstanden, doch gibt Isphording an: „Die Entdeckung der Signatur und Datierung: 1754, wird Adolf Schahl verdankt.“ (Isphording 1982, Textband, wie Anm. 7, S. 171) Allerdings beschränkt sich Schahl auf die lakonische Feststellung „Hochaltarbild 1754 von Gottfr. Bernh. Götz“ (Adolf Schahl: *Kunstabrevier für das Bodenseegebiet*, Stuttgart 1959, S.83); weder gibt er die Quelle für diese Information an noch behauptet er, Signatur und Jahreszahl auf dem Bild entdeckt zu haben. Spahr wiederum hält fest: „Das Bild soll um 1754 von Gottfried Bernhard Göz ... gemalt worden sein. Auf dem Gemälde findet sich jedoch kein Hinweis.“ (Gebhard Spahr: *Oberschwäbische Barockstraße V. Überlingen bis Reichenau*, Weingarten 1984, S. 55)

¹⁹ Enthalten in einem 1762 an das bischöfliche Ordinariat Eichstätt gerichteten Brief; Isphording 1982, Textband (wie Anm. 7), S. 166.

²⁰ Hl. Joseph, signiert und datiert 1749; Hl. Johannes auf Patmos, signiert (Datierung wohl zerstört); Isphording 1982 (wie Anm. 7), Textband, Kat. A 24, A 25, S. 152 ff.



Abb. 14
G. B. Göz: Hl. Ottilie
Tapfheim



Abb. 15
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Tapfheim



Abb. 16
G. B. Göz: Immaculata mit Heiligen
Überlingen



Abb. 17
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Tapfheim



Abb. 18
G. B. Göz: Immaculata mit Heiligen
Überlingen

spruch genommen werden konnte,²¹ bot sich keines der sonstigen Bilder als Kandidat für den vierten Göz'schen Beitrag zur Serie an. Isphording konnte es erst in die „Nachträge zum Katalog“ einbringen, dass anlässlich einer Restaurierung auf dem Gemälde mit dem sel. Hermann Joseph die Buchstabenfolge „G.B.G.“ entdeckt worden war,²² auf einem Gemälde, das man Göz allein aus stilistischen Erwägungen heraus wohl kaum zugewiesen hätte und für das sich interessanterweise eine auch die Rahmenform exakt abbildende Zeichnung erhalten hat, die Franz Anton Zeiller zugeschrieben wird.²³ Die nahe liegendste Erklärung hierfür wäre, dass Zeiller, der bereits zu Beginn der 1740er Jahre in Göz' Werkstatt tätig war, das Gemälde mit dem sel. Hermann Joseph kennen lernte, als er nach seiner Rückkehr aus Italien Ende der 1740er Jahre noch einmal mit Göz zusammenarbeitete (belegt ist er, wie erwähnt, als Geselle in Birnau 1749),²⁴ und danach die Zeichnung anfertigte; das stilistische Abseits, in dem der sel. Hermann Joseph innerhalb des Göz'schen Ölbildschaffens angesiedelt ist, lädt allerdings auch zu einer anderen Spekulation ein: Vielleicht hat Göz das Bild durch die Initialen zwar als Produkt seiner Werkstatt gekennzeichnet, die Ausführung aber weitgehend seinem Mitarbeiter Franz Anton Zeiller überlassen, ohne dabei allzu strenge Werkstattdisziplin einzufordern – in der Tat ließen sich Eigenheiten des Bildes wie die gegenüber Göz schlankeren, weniger voluminös von Stoffmassen umhüllten Figuren oder die im Vergleich mit Göz in ruhigeren Linien und Kurven verlaufenden Falten der Gewänder durchaus mit Zeiller vereinbaren.

Zwar ergeben sich keine spezifischen stilistischen Parallelen zwischen den Partien der Tapfheimer Bilder, die den Ausgangspunkt für die zuletzt angestellten Überlegungen bildeten, und dem Ingolstädter Hermann Joseph; doch sollte letzteres Gemälde lediglich belegen, dass aus der Göz'schen Werkstatt offenbar stilistisch stark divergierende Bilder hervorgingen und dass damit auch die eigenwilligen Tapfheimer Charakterköpfe nicht unbedingt gegen eine Herkunft der Bilder aus dieser Werkstatt sprechen. Auf der Suche nach weiteren Indizien für eine stilistisch divergente Göz'sche Werkstattproduktion wird man sich schließlich auch an die bereits erwähnten zehn Ölgemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard und der Gründungsgeschichte des Klosters Kaisheim erinnern, die sich heute in Donauwörth befinden (davon acht in der Stadtpfarrkirche unter der Orgelempore aufgehängt). Dass diese Ölbilder tatsächlich aus Kaisheim stammen, wie allein die Darstellungen nahe legen, konnte vor einigen Jahren dadurch nachgewiesen werden, dass ihre Größe und Umrissform genau den Stuckrahmen entsprechen, die sich teilweise im ehemaligen Sommerrefektorium des Klosters erhalten haben (heute Kleiderkammer der Justizvollzugsanstalt); durch diese Lokalisierung konnte auch erschlossen werden, dass es sich ursprünglich um einen zwanzigteiligen Zyklus gehandelt hatte.²⁵ Die Bilder, später (vermutlich seit der Säkularisation) im Besitz des Donauwörther Handels- und Kaufmanns Johann Baptist Dellefant und bei der Versteigerung von dessen Besitz 1836 von der Pfarrkirchenstiftung Donauwörth erworben,²⁶ sind weder durch Signatur noch durch archivalische Unterlagen mit einem Künstlernamen verbunden, doch schrieb bereits Rüber in seiner Dissertation zu Göz aus dem Jahr 1923, er „zweifle ... nicht, daß die Bil-

²¹ Isphording 1982 (wie Anm. 7), Textband, Kat. A44, S. 165 f. Als Entstehungszeit wird 1752/53 vermutet.

²² Isphording 1982 (wie Anm. 7), Tafelband, „Nachträge zum Katalog“: Kat. A 44a, S. 200 f.

²³ Katalog Zeiller (wie Anm. 11), Kat.-Nr. 31, S.63: „Matsche weist auf den Einfluß von G. B. Göz hin und schreibt sie [die Zeichnung]... Franz Anton Zeiller zu. Als weitere Zuordnung kann ... [sie nun als] Kompositionsstudie nach dem Altarbild von G. B. Göz in der Kirche Sta. Maria de Victoria in Ingolstadt eingeordnet werden.“

²⁴ Katalog Zeiller (wie Anm. 11), S. 18.

²⁵ Gabriele Dischinger, Eva Christina Vollmer: „Das barocke Kloster – Architektur und Innenausstattung“, in: Werner Schiedermaier (Hrsg.): *Kaisheim – Markt und Kloster*, Lindenberg 2001, S. 136 – 155; zum Sommerrefektorium S. 154.

²⁶ Lore Grohmann: „1 ‚Göz‘ für 1 Gulden und 6 Kreuzer – Notizen zum Donauwörther Gemäldezyklus von Gottfried Bernhard Göz (1708 – 1774)“, in: *Mitteilungen des Historischen Vereins für Donauwörth und Umgebung* 1998, S. 97 – 109; hier: S. 99 ff.



Abb. 19
G. B. Göz: Sel. Hermann Joseph
Ingolstadt

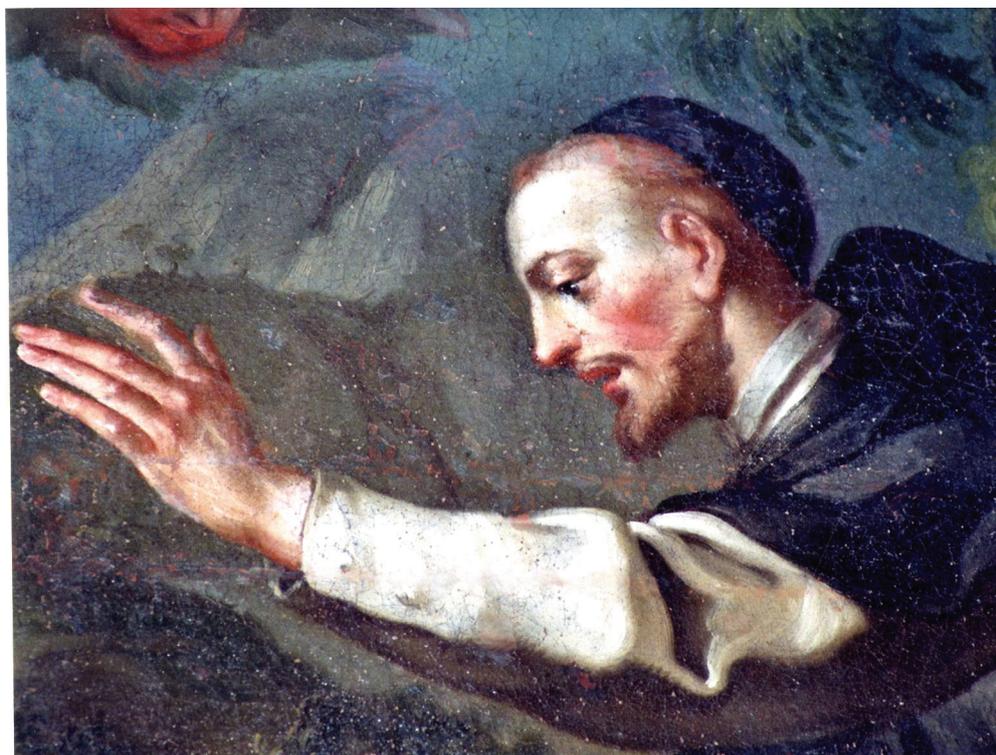


Abb. 20
G. B. Göz: Bernhardszyklus
Donauwörth

der von Göz' Hand sind“²⁷ und konnte Isphording dann in den 1980er Jahren ein gewichtiges Argument zugunsten dieser Zuschreibung ins Feld führen: nämlich die nach Göz' Vorlagen von ihm selbst und seinem Sohn Franz Regis gestochene Kupferstichfolge zum Leben des hl. Bernhard (*Historia vitae S. Bernardi*),²⁸ die aus einem Titelblatt und zwanzig weiteren Blättern besteht und deren entsprechende Darstellungen weitgehende Übereinstimmungen mit den Donauwörther Bildern aufweisen.

Da Göz im März 1764 in einem Brief an Abt Anselm II. von Salem vom „ganz neu herausgegebenen leben meines Heiligen Vatters [Bernhard]“ (Hervorhebung des Verfassers)²⁹ spricht, ergibt sich auf diesem Weg auch ein Anhaltspunkt für die Datierung der Gemälde, die sich ansonsten weder den Archivalien entnehmen noch aus dem ursprünglichen Anbringungsort ableiten lässt. (Die Stuckdekoration des Kaisheimer Refektoriums gehört dem Chronogramm zufolge ins Jahr 1782, was für die Gemälde eindeutig zu spät ist; d.h., sie waren bereits vorhanden und wurden in die Neudekoration übernommen.)³⁰ Für eine präzise Datierung ist der Zusammenhang mit der Stichfolge allerdings nicht hinreichend, denn es ist durchaus denkbar, dass die Gemälde bereits einige Jahre früher entstanden waren und die Stichfolge erst eine nachträgliche Vermarktung der ursprünglich für Kaisheim konzipierten Bilderfindungen darstellte; ganz ausschließen lässt sich auch nicht, dass die auf dem Titelblatt erwähnten Gözschen Vorzeichnungen erst nach Veröffentlichung der Stichfolge für den Kaisheimer Auftrag Verwendung fanden. Dass mit der Publikation der Serie die Hoffnung auf einen größeren Gemäldeauftrag verbunden war, wenn auch vielleicht nicht aus Kaisheim, ist sehr wahrscheinlich: Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass Göz 1764 die Stiche dem Abt von Salem empfahl und dieser tatsächlich im folgenden Jahr den Auftrag für einen Gemäldezyklus zum Leben des hl. Bernhard erteilte, freilich nicht an Göz, der wohl darauf gehofft hatte, sondern an den jungen Andreas Brugger.³¹

Was nun an den überkommenen Resten des Kaisheimer Bernhardszyklus im vorliegenden Zusammenhang besonders interessiert, ist zum einen, dass wie im Fall Tapfheim der Auftraggeber Kaisheim und die Verwendung Gözscher Erfindungen wichtige Argumente für eine Zuschreibung an Göz darstellen, und zum anderen, dass sich dieser Zyklus durch stilistische Uneinheitlichkeit auszeichnet (was möglicherweise bereits in Rübers Urteil anklingt, die Bilder seien „ziemlich ungleich in der Qualität“);³² diese Uneinheitlichkeit wiederum kann die These untermauern, dass stilistisch auf den ersten Blick vielleicht befremdliche Elemente der Tapfheimer Bilder nicht gegen ihre Herkunft aus der Gözschen Werkstatt sprechen müssen. Es ist hier sicher nicht der Ort für eine detaillierte Stilanalyse aller Gemälde des Bernhardszyklus, aber Köpfe und Hände des Hauptdarstellers aus vier verschiedenen Gemälden dürften genügen, um exemplarisch diese stilistischen Divergenzen vor Augen zu führen: So verfügt der hl.

²⁷ Eduard Rüber: *Der Augsburger Maler und Kupferstecher Gottfried Bernhard Göz (1708 – 1774)*, Dissertation (mschr.), Universität Würzburg, 1923; zitiert nach Grohsmann (wie Anm. 26), S. 97. Zu Rübers Zeit waren noch vierzehn Bilder des Zyklus erhalten.

²⁸ Vgl. die Inschrift auf dem Titelblatt: „primum penicillo adumbravit Godefr. Bernard. Göz ... Nunc idem [sic], Eiusdem que Filius Franc. Regis Aeri inciderung“; zitiert nach: Rudolf Wildmoser: „Gottfried Bernhard Göz als ausführender Kupferstecher“, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 19 (1985), S. 140 – 196, hier: Kat.-Nr. 1-500-001, S. 195.

²⁹ Isphording 1982 (wie Anm. 7), Textband, S. 369.

³⁰ Die Neustuckierung „ersetzte vermutlich eine ältere Dekoration, in welche ein zwanzig Gemälde umfassender Zyklus ... von Gottfried Bernhard Göz ... integriert war.“ (Dischinger/Vollmer, wie Anm. 25, S. 154). Die Annahme, dass die Gemälde bereits vor der Neustuckierung das Refektorium schmückten, ist durchaus plausibel; theoretisch könnten sich die Gemälde aber zuvor an einem anderen Ort im Kloster befunden haben und erst anlässlich der Neustuckierung in das Refektorium übernommen worden sein.

³¹ Franz Doleschal [u. a]: *Bernhard von Clairvaux. Sein Leben nach dem Salemer Bilderzyklus von Andreas Brugger*, Tettang 1984: „Im März 1764 pries auch der Maler der Birnau und der [Salemer] Abtsräume in der Prälatur, Gottfried Bernhard Göz, wohl nicht ohne Absicht, seine neu erschienene Stichfolge über das Leben des Heiligen Bernhard bei [Abt] Anselm an.“ (o. S., Hubert Hosch)

³² Grohsmann (wie Anm. 26), S. 98.



Abb. 21
G. B. Göz: Bernhardszyklus
Donauwörth



Abb. 22
F. A. Zeiller: Evangelist Matthäus
Taisten



Abb. 23
G. B. Göz: Bernhardszyklus
Donauwörth



Abb. 24
G. B. Göz: Bernhardszyklus
Donauwörth

Bernhard, der einem Mönch im Regen einen vor Nässe verschonten Brief diktiert, über einen sorgfältig durchmodellierten, vergleichsweise realistisch-akademischen Kopf und eine vielleicht etwas zu langgliedrige, aber insgesamt doch wohlgeformt und edel wirkende Hand (von den hier diskutierten Ausschnitten wahrscheinlich derjenige, der am ehesten den Vorstellungen von dem für Göz charakteristischen Stil entspricht; Abb. 20); beim hl. Bernhard hingen, der vor König Lothar die Rechtmäßigkeit des Papstes Innozenz II. verteidigt, sind sowohl Kopf als auch Hand viel stärker stilisiert in Richtung auf ein spielerisches, graziles Rokoko (Abb. 21). Der hl. Bernhard in der Weihnachtsvision wiederum, eine Erscheinung an der Grenze zu volkstümlicher Unbeholfenheit, zeichnet sich durch ein eher schwammiges Gesicht mit niedriger Stirn aus und etwas, was umgangssprachlich als ‚Wurstfinger‘ bezeichnet wird (Abb. 23); und der sanft schwärmerische hl. Bernhard beim ‚Salve Regina‘ mag zwar durch Verlust originaler Farbsubstanz gelitten haben, trotzdem glaubt man hier eine noch einmal etwas andere Handschrift zu erkennen (Abb. 24).

Nun könnte angesichts dieses Befundes der Umstand, dass die beiden Gemälde mit den Szenen zur Kaisheimer Gründungsgeschichte vor einigen Jahren überzeugend Göz ab- und Johann Baptist Enderle zugeschrieben wurden,³³ zu der Spekulation anregen, dass auch andere Bestandteile des Zyklus aus dem Gözschen Oeuvre auszuschneiden sind. Freilich sind gerade die beiden Gründungsepisoden nicht über die Stichserie an den Namen Göz gekoppelt und es muss von daher nicht unbedingt befremden, dass Kaisheim diesen nicht der Bernhardsvita zugehörigen und relativ eigenständigen Teil des Zyklus bei einem anderen Maler bestellte; wesentlich schwerer fällt es, ein überzeugendes Szenario zu konstruieren, demzufolge Kaisheim den Auftrag für die Bernhardsvita unter mehreren Malern aufteilte, zumal diese Maler außerhalb der Gözschen Werkstatt dann nach den Stichen gearbeitet haben müssten, die sich aber durchgehend seitenverkehrt zu den Kaisheimer Gemälden verhalten und damit als unmittelbare Vorlagen gerade nicht in Frage kommen. Wenn tatsächlich verschiedene Maler ihre individuelle Handschrift in der Bernhardsvita hinterlassen haben, so würde man am ehesten vermuten, dass dies letztlich doch unter der Gözschen Regie geschehen ist, sei es, dass er Werkstattmitarbeiter beteiligte, sei es, dass er – warum auch immer – Teile des Auftrags an andere, selbstständige Maler delegierte; letzteres sicher eine vage Hypothese, aber zumindest zwei der Bilder (hl. Bernhard verteilt Brot an Kranke und insbesondere die bereits erwähnte Verteidigung des Papstes Innozenz II.) weisen eine gewisse Verwandtschaft mit den Eigenarten von Göz’ früherem Mitarbeiter Franz Anton Zeiller auf, der in den späten 1750er und frühen 1760er Jahren vor allem im Allgäu arbeitete; gemeint sind etwa die lebhaft, helle Buntfarbigkeit oder die rokokohaft manierten Finger (zum Vergleich hier ein Detail aus Zeillers Darstellung des Evangelisten Matthäus in seinen Fresken im südtirolischen Taisten, 1771; Abb. 22).³⁴

³³ *Der Donauwörther Rokokomaler Johann Baptist Enderle (1725 – 1798). Höhepunkte schwäbisch-bayerischer Freskenmalerei. Ausstellung zum 200. Todestag von Johann Baptist Enderle in der Stadt. Kunstgalerie im Deutschordenshaus Donauwörth vom 3. Juli bis 4. Oktober 1998, Donauwörth 1998, S. 108 ff., Kat.-Nr. 25 – 27.* Die in diesem Rahmen ebenfalls vorgenommene Zuschreibung der Weihnachtsvision an Enderle ist sicher nicht haltbar. Sowohl was Figurenzeichnung als auch was Kolorit angeht, arbeitet Enderle wesentlich sensibler und differenzierter als der Maler dieses Bildes.

³⁴ Ergänzend zum Fragenkomplex Göz-Zeiller seien die beiden Johann-Nepomuk-Bilder erwähnt, deren Zuschreibung in der Literatur zwischen Göz und Zeiller laviert: Für das Seitenaltarbild der Pfarrkirche von Gaibach (Kr. Kitzingen) sind Zahlungen an Göz im Jahr 1747 archivalisch belegt; doch ist eine zugehörige Zeichnung im Mainfränkischen Museum Würzburg mit dem handschriftlichen Vermerk versehen, das Bild, als dessen Standort „wissenheidt“ (Wiesentheid) angegeben wird, sei 1745 von Franz Anton Zeiller gemalt worden (der sich in diesem Jahr freilich in Italien aufgehalten haben soll; vgl. Katalog Zeiller, wie Anm. 11, S. 18). Isphording plädiert aufgrund der hohen malerischen Qualität zumindest für eine Beteiligung Göz’ (Isphording 1982, wie Anm. 7, Textband; „Werkstattarbeiten und zweifelhafte Zuschreibungen“, B3, S. 198). Ein auf einem Stich von Johann Esaias Nilson nach Johann Evangelist Holzer basierendes Andachtsbild mit dem hl. Johann Nepomuk in der Sammlung Reuschel im Bayerischen Nationalmuseum in München (Inv.-Nr. RI3) wurde wechselnd Göz und

Auch die Kaisheimer Bilder können im Rahmen der vorliegenden Zielsetzung nur in einem allgemeineren Sinn als Belege für die Heterogenität der Gözschen Werkstattproduktion herangezogen werden; eine spezifische Affinität zwischen einem der Kaisheimer ‚Stile‘ und den Tapfheimer Bildern, die nahe legt, dass ein ganz bestimmter Mitarbeiter in Kaisheim auch in Tapfheim am Werk war, lässt sich nicht feststellen. Die Beobachtung, dass sich innerhalb der mit Göz und seiner Werkstatt in Verbindung gebrachten Werke gelegentlich eine erstaunliche stilistische Bandbreite zeigt, die sich nicht durch das Modell einer verschiedenen Phasen durchlaufenden künstlerischen Entwicklung erklären lässt, diese Beobachtung gewinnt freilich an unmittelbarer Relevanz für Tapfheim, wenn man sich nicht darauf beschränkt, zu Vergleichszwecken mit den dortigen Seitenaltären nur Gözsche Ölgemälde heranzuziehen, sondern auch Fresken berücksichtigt. Dann nämlich wird man feststellen, dass sich in dem in etwa zeitgleich mit den Tapfheimer Bildern entstandenen Zyklus in der Amberger Salesianerinnenkirche gewissermaßen am Rande Spuren eines künstlerischen Temperaments finden, das sich von den zentralen Bestandteilen dieses Zyklus ein gutes Stück entfernt und durchaus Assoziationen zu Tapfheim wecken kann. Gemeint ist die Serie der stuckgerahmten Medaillons mit Brustbildern der Apostel an den Langhauswänden (ergänzend kommen Medaillons mit Christus und Maria hinzu), unter denen sich Charakterköpfe befinden, die zum einen derart frei und unbekümmert gemalt sind, dass stärker ins Auge fallende Partien der Fresken (z. B. das Deckenfresko im Langhaus) dagegen vergleichsweise hausbacken wirken, und die zum anderen in ihrer das Skurrile und Karikaturistische streifenden Expressivität eine gewisse Verwandtschaft mit oben erwähnten figuralen Momenten in Tapfheim aufweisen; belegen mag dies das Nebeneinander des Tapfheimer Dominikus (Abb. 25) und zweier Amberger Apostel, des hl. Matthäus (Abb. 26) und des besonders kühn hingeworfenen hl. Jakobus d. Ä. (Abb. 27).

Damit kann man zumindest die Behauptung riskieren, dass die skurril-expressiven Tendenzen, die bei einer Inanspruchnahme der Tapfheimer Bilder für die Göz-Werkstatt zunächst befremden könnten, auch im Rahmen eines für die Göz-Werkstatt gesicherten Zyklus wiederkehren; ob derselbe ‚Meister der Amberger Apostel‘ (der zumindest theoretisch auch mit dem experimentierenden Werkstattleiter Göz identisch sein könnte) auch an den Tapfheimer Bildern gearbeitet hat, mag dabei noch offen bleiben. Auf äußerst spekulatives Terrain begibt man sich, wenn man den (eventuell auch in Tapfheim tätigen) ‚Meister der Amberger Apostel‘ nun nicht nur allgemein im Gözschen Mitarbeiterkreis ansiedelt, sondern ihn auch mit einem Namen zu belegen versucht; und obwohl die archivalischen Quellen die zwei oder sogar drei Amberger Mitarbeiter ‚Göz‘ in der Anonymität belassen, ist dieses Terrain insofern besonders verführerisch, als eben in den späteren 1750er Jahren sich enge Kontakte herausbildeten zwischen Göz und einem aufstrebenden jungen Augsburger Künstler: Johann Joseph Anton Huber, der nach Lehrjahren bei Johann Georg Bergmüller bereits 1756, im Alter von 19 Jahren, die Malergerechtigkeit erworben hatte, arbeitete der biographischen Skizze seines Sohne zufolge „in den ersten Jahren seines Ehestandes [er hatte 1756 auch geheiratet] ... Vieles in Gesellschaft mit ... Göz in Amberg, Regensburg und Schuöbenried“;³⁵ 1759, also noch während oder kurz nach der Freskierung der Amberger Kirche, heiratete seine Schwester Maria Anna außerdem Göz’ Sohn Franz Regis.

Wenn man sich Hubers früheste für ihn belegte und zugleich gut erhaltene Fresken in Deubach (1765) vergegenwärtigt, deren freier, schwungvoller Duktus noch die Gözsche Schule

Zeiller zugeschrieben; zur Zuschreibungsgeschichte vgl. Monika Meine-Schawe und Martin Schawe, *Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock*, München 1995, S. 207.

³⁵ J. J. v. Huber: [Kurzbiographie und Werkverzeichnis seines Vaters Johann Joseph Anton Huber], gedruckt als Abschnitt „XIV. Biographische Notizen, 1.“ in: *Zeitschrift für Baiern und die angränzenden Länder* 2 (1817), S. 357 – 368, hier: S. 358.



Abb. 25
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Tapfheim

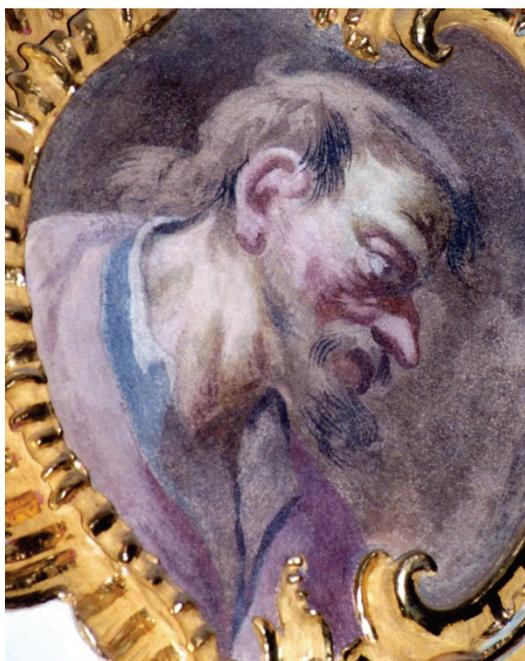


Abb. 26
G. B. Göz: Apostel Matthäus
Amberg



Abb. 27
G. B. Göz: Apostel Jakobus d. Ä.
Amberg



Abb. 28
G. B. Göz: Apostel Johannes
Amberg



Abb. 29
J. J. A. Huber: Hl. Anna
Violau



Abb. 30
G. B. Göz: Rosenkranzübergabe
Tapfheim

verrät und recht weit entfernt ist von der klassizistischen Strenge seiner reifen Jahre,³⁶ so wird man es nicht für ausgeschlossen halten, dass Göz ihn in den Amberger Apostelmedaillons zumindest teilweise selbstständig gestalten ließ. Im vorliegenden Fall freilich gilt es, wenn der Name Huber nun einmal gefallen ist, das Augenmerk zunächst auf die beiden Altarbilder zu richten, die Huber 1760 im Auftrag des Zisterzienserinnenklosters Oberschönenfeld für die Wallfahrtskirche Violau (Kr. Augsburg) malte: zum einen, weil sie den Amberger Aposteln und den Tapfheimer Altarbildern zeitlich näher stehen, und zum anderen, weil sie sich als Ölbilder wieder besonders für einen Vergleich mit den in der gleichen Technik gemalten Tapfheimer Bildern anbieten. Man wird nun sicher gewisse Berührungspunkte konstatieren, wie etwa die Verwandtschaft zwischen dem Amberger Johannes (Abb. 28), der Violauer Anna (Abb. 29) und der Tapfheimer Maria (Abb. 30); insgesamt liefern die Violauer Bilder aber zu wenig Material, um die Beteiligung Hubers in Amberg und Tapfheim stichhaltig zu untermauern, und eventuelle Gemeinsamkeiten ließen sich befriedigend damit erklären, dass sowohl die Amberger Apostel als auch die Tapfheimer und Violauer Altarbilder aus der Werkstatt bzw. dem Umfeld Göz' stammen. Den stilistischen Beziehungen Johann Joseph Anton Hubers zur Göz-Werkstatt einmal im Einzelnen nachzugehen, wäre sicher ein lohnendes Unterfangen, und man dürfte sich dabei nicht auf Hubers Frühphase beschränken: Der unterste Engel aus Göz' Amberger Chorfresko etwa kehrt noch 1810 im Himmlischen Jerusalem in Hubers letzter Kirchengemälde in Baidlkirch (Kreis Aichach-Friedberg) wieder, jenem bereits etwas matten Abgesang der großen Augsburger Freskotradition.

Abbildungsnachweis:

Alle Abbildungen nach Aufnahmen des Verfassers

³⁶ Hubers Deckenfresko im Treppenhaus des Augsburger Bürgerhauses Maximilianstr. 48 (1764) kann in seinem heutigen Zustand eigentlich nur noch Auskunft über Komposition und Bildanlage geben; die Hubersche Handschrift ist durch starke restauratorische Eingriffe fast vollständig verloren. Am ehesten glaubt man Hubers Hand noch im Gesicht der Gaea zu erkennen.