

Peter Stoll

**Die Apostelfürsten von Gottfried Bernhard Göz
in der Jesuitenkirche Hl. Kreuz in Landsberg am Lech**

Als es darum ging, die sechs Seitenaltäre der in den Jahren 1752 ff. neu errichteten Jesuitenkirche Hl. Kreuz in Landsberg am Lech¹ mit Gemälden auszustatten, erhielt Christoph Thomas Scheffler, der 1753/54 die Kirche freskiert hatte, nur für das westlichste Seitenaltarpaar entsprechende Aufträge (Marien- und Josephsaltar; das Hauptbild des letzteren signiert und datiert 1755). Dies hatte sicher nichts damit zu tun, dass man mit seinen Freskoarbeiten unzufrieden war, die ganz im Gegenteil in den Landsberger *Litterae annuae* überschwänglich gerühmt werden.² Man mag spekulieren, dass der damals gesundheitlich bereits beeinträchtigte Scheffler, dessen Tod nicht mehr fern war, für ein größeres Auftragsvolumen nicht zur Verfügung stand;³ vielleicht lag den Landsberger Jesuiten auch daran, den Ruhm ihrer prachtvollen neuen Kirche durch die Präsenz weiterer bedeutender zeitgenössischer Maler zu erhöhen.

In der Tat ergingen die Aufträge für die weiteren Seitenaltäre dann an zwei Maler, die zusammen mit Scheffler als Dreigestirn der berühmtesten damaligen Kirchenmaler im überregional ausstrahlenden Kunstzentrum Augsburg gelten können: Die Bilder des mittleren Altarpaares, errichtet zu Ehren der wichtigsten Ordensheiligen Ignatius und Franz Xaver, schuf Gottfried Bernhard Göz, als Maler und auch als ungemein produktiver Druckgraphiker einer der Hauptprotagonisten des Augsburger Rokoko (beide Hauptbilder signiert und datiert 1754);⁴ die Bilder des westlichsten Altarpaares, geweiht zwei weiteren Jesuitenheiligen, Aloisius und Stanislaus Kostka, sind Werke Johann Georg Bergmüllers, des Direktors der reichsstädtischen Kunstakademie (beide Hauptbilder signiert und datiert 1755). Ein nachgerade ideales ‚Schaufenster‘ hochkarätiger Augsburger Altarmalerei der 1750er Jahre hätte sich in der Landsberger Jesuitenkirche bei einem Einbezug Johann Wolfgang Baumgartners ergeben, dessen Betätigung auf dem Gebiet der Monumentalmalerei in diesen Jahren freilich erst einsetzte.

Ein eigenartiges Schicksal war den beiden Göz'schen Altarbildern beschieden, die Franz Xaver bei der Heidentaufe sowie Ignatius als Mittelpunkt einer Allegorie auf die Weltmission seines Ordens zeigen. Obwohl es sich hier um qualitätvolle Arbeiten eines im Zenit seines Schaffens stehenden Malers handelt und man insbesondere das Ignatiusbild so-

¹ Zur Ausstattung der Kirche insgesamt siehe Dagmar Dietrich [u.a.]: *Landsberg am Lech*, Bd. 2: Sakralbauten der Altstadt, München u. Berlin 1997 (Die Kunstdenkmäler von Bayern: Neue Folge; 3).

² Wilhelm Braun: *Christoph Thomas Scheffler, ein Asamschüler: Beiträge zu seinem malerischen Werk*, Stuttgart 1939 (Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte; 1), S. 69.

³ *Litterae annuae*: „unser Appeles, der [...] meistens durch sein Befinden gehindert wurde“ (zitiert nach Braun, wie Anm. 2, S.70).

⁴ Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708-1774: Ölgemälde und Zeichnungen*, Textband, Weißenhorn 1982, Kat.-Nr. A45, A46, S. 167 ff.; Dietrich 1997 (wie Anm. 1), S. 429 f.

gar zu dessen gelungensten Altarbildern rechnen darf (Isphording wählte es als Motiv für einen der Schutzumschläge seiner zweibändigen Monographie über Göz' Ölgemälde und Zeichnungen),⁵ wurden sie bereits knapp zehn Jahre später durch Bilder des im nahe bei Landsberg gelegenen Lechmühlen ansässigen und in der Region viel beschäftigten Johann Baptist Baader ersetzt (das Ignatiusbild signiert und datiert 1763, Abb. 3). Es handelt sich hier zwar um einen bei Bergmüller und in Italien geschulten Maler,⁶ der insbesondere in seiner frühen Schaffensphase ansprechende Leistungen erbrachte und dem die Landsberger Jesuiten wenige Jahre vorher sogar den ehrenvollen Auftrag übertragen hatten, eine Kopie nach einer Bermüller-Kreuzigung für den Hochaltar ihrer Kirche anzufertigen (1758);⁷ freilich auch um einen Maler, dessen Bedeutung sicher nicht an die des Augsburgers Göz heranreicht und dessen liebevoller Spitzname ‚Lechhansl‘ nicht ganz zu Unrecht eine gewisse Provinzialität assoziiert, unter der insbesondere die Werke seiner späteren Jahre zu sehends leiden.

Künstlerische Gründe wird man also kaum dafür geltend machen, dass die Jesuiten die beiden Bilder Göz' von den Altären entfernen ließen (sie allerdings einer weiteren Aufbewahrung für wert befanden, so dass sie sich bis zum heutigen Tag in der Kirche erhalten haben);⁸ die Rückgriffe auf Baader ab den späten 1750er Jahren, nicht zuletzt die Entscheidung, sich mit einer Kopie nach Bergmüller anstelle einer Kreuzigung von der Hand des Meisters selbst zu begnügen, lassen eher auf bescheidenere Ambitionen der Jesuiten in künstlerischer Hinsicht schließen. Dietrich vermutete, dass der Austausch aus ikonographischen Gründen erfolgte: Bei der auf Baaders Bild für den Ignatiusaltar dargestellten Szene ‚Christus überreicht Ignatius die Ordensstandarte‘ handelt es sich ihrer Meinung nach um eine gegenüber dem Göz-Bild „ordensgeschichtlich gewichtigere Szene“, die es der damals „bereits stark angefeindete[n] Gesellschaft Jesu“ erlaubte, „wirkungsvoller auf die ihr zuteil gewordene göttliche Legitimierung und die Protektion durch den Gottessohn [zu] verweisen“; eine Darstellung des sterbenden als Ersatz für den taufenden Franz Xaver hatte man ihr zufolge möglicherweise deswegen bei Baader in Auftrag gegeben, weil man damit „den Missionsnovizen verdeutlichen konnte, dass sie sich bis zum Tod hin für die Ziele des Ordens einzusetzen hatten.“⁹

In der Tat ist es nahe liegend, einen Zusammenhang zu vermuten zwischen dem Austausch der Altarbilder und den sich seit den 1750er Jahren zuspitzenden antijesuitischen Tendenzen staatstragender Kreise im katholischen Europa, die schließlich 1773 zur Aufhebung des Ordens durch ein päpstliches Breve führten. Der Antagonismus zwischen Staatsmacht

⁵ Isphording (wie Anm. 4), Tafelband.

⁶ Adelheid Simon-Schlagberger: *Johann Baptist Baader, 1717-1780: Ein schwäbisch-bayerischer Maler zwischen Barock und Klassizismus*, Weissenhorn 1983, S. 10 ff.

⁷ Vgl. hierzu Alois Epple, Josef Straßer: *Johann Georg Bergmüller, 1688-1762: Die Gemälde*, Lindenberg im Allgäu 2012, Kat.-Nr. G36, S. 72 ff.

⁸ Heute an der Westwand des Novizenchors; Dietrich 1997 (wie Anm. 1), S. 429.

⁹ Dagmar Dietrich: „Zum Bildprogramm der Landsberger Jesuitenkirche Hl. Kreuz: Ein Beispiel jesuitischer Kreuzes-Ikonographie“, in: *Landsberger Geschichtsblätter* 108 (2009), S. 18-35, hier: S. 21.

Dieser Beitrag in leicht gekürzter und weniger reich bebildeter Fassung erneut abgedruckt in: Carla Heussler, Hrsg. [u.a.]: *Das Kreuz: Darstellung und Verehrung in der Frühen Neuzeit*, Regensburg 2013 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte; 16), S. 234-261.

und Jesuiten war zwar in Bayern weit weniger scharf ausgeprägt als in den bourbonischen Ländern, in denen die Jesuiten bereits in den frühen 1760er Jahren entmachtet wurden; doch mochte selbst in Bayern eine Darstellung, wie sie Göz wenige Jahre zuvor für den Landsberger Ignatiusaltar gemalt hatte, nun nicht mehr als opportun erscheinen und im Gegenteil als geeignet, einen zentralen gegen den Orden erhobenen Vorwurf visuell zu untermauern, den Vorwurf, die staatliche Territorien überschreitende Provinzstruktur des Ordens sowie seine strenge Ausrichtung auf Rom hin (Generalat, Papst) stünden im Widerspruch zur Souveränität des Landesherrn. Auf Göz' Altarbild schwebt Ignatius nämlich in sieghafter Pose über Personifikationen der vier Erdteile, darunter eine mit Herrscherinsignien ausgestattete Europa, die in demütig kniender Pose bewundernd zu ihm aufblickt; eine Konstellation, die man durchaus als Ausdruck jesuitischen Machtanspruchs deuten mochte. Baaders Bild, auf dem sich Ignatius nun seinerseits demütig Christus nähert, hatte in dieser Hinsicht sicher weit weniger provokatives Potenzial; immerhin mag die dämonische Gestalt zu Füßen des Ignatius, die man in erster Linie als Hinweis auf Häresie zu deuten geneigt ist, auch als Personifikation der Verleumdung gedacht gewesen sein, von der sich der Orden in diesen Jahren verfolgt fühlen mochte und über die der Ordensgründer hier (noch) triumphiert.

Die Frage nach dem Grund für den Bildwechsel soll hier aber nicht weiter verfolgt, sondern vielmehr der Blick nach oben gelenkt werden zu den Auszugsbildern über diesen Altarbildern (Abb. 1-2), die die Ganzfiguren der Apostel Petrus (Ignatiusaltar) und Paulus (Franz-Xaver-Altar) zeigen, auf Wolken platziert und begleitet von ihren traditionellen Attributen; im Falle des Petrus von den Schlüsseln und dem tempiettoartigen Kirchenbau (Matthäus 16,18 f.: „Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen ... Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben“), im Falle des Paulus von dem auf sein Martyrium verweisenden Schwert. Die Zuordnung des Petrus zu Ignatius interpretiert Dietrich als Anspielung auf den „in jesuitischer Ikonographie üblichen Vergleich des in apostolischer Sendung Christus nachfolgenden Ordensgründers Ignatius mit dem Apostel Petrus“¹⁰; die Zuordnung des Paulus zu Franz Xaver sieht sie darin begründet, dass „der große ‚Apostel Indiens‘ und erste Provinzial der neu gegründeten indischen Ordensprovinz in der jesuitischen Ikonographie wegen seiner vorbildlichen Missionsarbeit mit dem Apostel Paulus verglichen [wird]“.¹¹ Schneider verweist in ihrer Analyse des Bildprogramms des Dillinger Jesuitenkomplexes auf eine Textstelle in Johannes Bolland's *Imago primi saeculi Societatis Jesu* (Antwerpen 1640), der bei der Ausprägung dieser Zuordnungen Petrus/Ignatius und Paulus/Franz Xaver eine Schlüsselrolle zukommen dürfte; Bolland begründet die Zuordnungen u.a. mit den Wirkungsstätten der betreffenden Personen (Petrus/Ignatius: „Romae“, Paulus/Franz Xaver: „inter gentes“).¹²

¹⁰ Dietrich 2009 (wie Anm. 9), S. 29.

¹¹ Dietrich 2009 (wie Anm. 9), S. 30.

¹² Bolland, S. 83: „utque primaeva stetit Ecclesia, Petro & Paulo tamquam columnis secundum Deum potissimum nixa; ita Ignatio & Xaverio Societas nascens: sed Petro & Ignatio Romae, Paulo & Xaverio inter Gentes“; zitiert nach: Christine Schneider: *Kirche und Kolleg der Jesuiten in Dillingen an der Donau: Studien zu den spätbarocken Bildprogrammen*, Regensburg 2014 (Jesuitica; 19), S. 233, Anm. 1222.

Wenn man nun vom missionarischen Wirken als Bindeglied zwischen Paulus und Franz Xaver ausgeht, wird man freilich möglicherweise zu dem Schluss kommen, dass Göz' ursprüngliches Altarbild mit dem taufenden Franz Xaver der Herstellung eines solchen Zusammenhangs noch dienlicher war; diese Erkenntnis wiederum mag zu der Frage anregen, ob die beiden Auszugsbilder überhaupt zusammen mit den Hauptbildern ausgetauscht wurden. Dass dies der Fall war, scheint Konsens in der neueren Forschungsliteratur, die die beiden Apostelfürsten entweder explizit für Baader beansprucht oder sie im Zusammenhang mit den Hauptbildern der Seitenaltäre so erwähnt, dass die Autorschaft Baaders impliziert wird; lediglich Simon-Schlagbauer nennt in ihrem Werkkatalog der Baader'schen Ölbilder nur die Hauptbilder und lässt es offen, wie die Auszugsbilder einzuordnen sind.¹³

Bei einem Vergleich der beiden Auszugsbilder mit Baaders Hauptbildern unter stilistischen Gesichtspunkten stellen sich rasch Zweifel ein, dass erstere von ihm stammen; dies insbesondere aufgrund der Gestaltung textiler Oberflächen. Die Christi Körper teilweise verhüllenden Draperien auf Baaders Ignatiusbild, durch kleinteiligen Faltenwurf strukturiert und von dünnen Stegen durchzogen (Abb. 6), unterscheiden sich z.B. grundlegend von den wesentlich großzügiger, pastoser modellierten und einen schwereren Stoff suggerierenden Gewandungen der Auszugsbilder (Abb. 5), die sich noch dazu wesentlich voluminöser bauschen; man vergleiche in letzterer Hinsicht etwa den geradezu segelartig hinter Paulus aufgeblähten roten Mantel mit der schlanken Stoffbahn, die fast zaghaft und etwas mühsam hinter dem Christus des Ignatiusbildes emporsteigt (vgl. Abb. 2-3). Während Baader hier in einer kultivierten, italienische Anregungen verarbeitenden Malweise einen ersten Hauch frühklassizistischer Beruhigung in den dekorativen Überschwang der Landsberger Kirche bringt, sind die Auszugsbilder noch dem deutlich barockeren Idiom verpflichtet, mit dem Göz seine Textilien gestaltet, wie es etwa das Vergleichsbeispiel aus seinem vermutlich 1753 entstandenen Hochaltarbild der ehemaligen Karmelitenklosterkirche St. Anna in Schongau zeigt (Abb. 4).¹⁴

Bereits diese Gegenüberstellung dürften genügen, um die Auszugsbilder der Apostelfürsten in das Göz'sche Oeuvre einzugliedern; und sie stellen eine umso wertvollere Bereicherung dieses Oeuvres dar, als es sich um besonders authentische Zeugnisse seiner Malkunst handelt. Eine Restaurierungsmaßnahmen vorbereitende Untersuchung der Auszugsbilder an den sechs Seitenaltären in den 1980er Jahren ergab nämlich, dass sie alle bis zu diesem Zeitpunkt „völlig unberührt“ von späteren Eingriffen geblieben waren und dass darüber hinaus aus unbekanntem Gründen die Auszugsbilder Schefflers und Bergmüllers zwar gelitten hatten („stark ausgemagerte Malschicht mit teilweise massiven Veränderungen der Farbwerte“), die beiden Göz zuzuschreibenden Auszugsbilder hingegen die Jahr-

¹³ Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, Bayern IV: München und Oberbayern. 3., aktualisierte Aufl., bearb. von Ernst Götz [u.a.], München u. Berlin, 2006, S. 628; Dagmar Dietrich: *Heilig-Kreuz-Kirche Landsberg am Lech*, Regensburg 2009 (Kunstführer; 93, 8., neu bearb. Aufl.), S. 22 f.; Dietrich 1997 (wie Anm. 1), S. 411, 416; Dietrich 2009 (wie Anm. 9), S. 29 f.; Wolf Zech: „Bericht über die Untersuchung und Konservierung der Auszugsgemälde in den Seitenaltären der Heilig Kreuz-Kirche in Landsberg a. Lech“, in: *Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege* 40. 1986 (1989), S. 292-304, hier: S. 293; Simon-Schlagberger (wie Anm. 6), S. 223.

¹⁴ Heute Spitalkirche Hl. Geist; Isphording (wie Anm. 4), Tafelband S. 201 f., Kat.-Nr. A44b.

hunderte ohne jeden Schaden überstanden hatten: „Grundierung und Malschicht bilden nach wie vor eine homogene Schicht ohne das kleinste Craquelée. Die Farbveränderungen sind minimal und kaum wahrnehmbar. [...] Die Zeit war an diesen Gemälden scheinbar spurlos vorübergegangen.“¹⁵

Es lohnt also, sich mit den Auszugsbildern unter maltechnischen bzw. stilistischen Gesichtspunkten näher zu befassen. Dabei stellt sich heraus, dass das, was oben als ‚großzügige‘ Gestaltungsweise bezeichnet wurde, keineswegs mit einer summarischen oder flüchtigen Behandlung aller Einzelheiten verbunden ist, sondern dass Einzelheiten oft sehr sorgfältig, mitunter geradezu akribisch ausgeführt sind; Göz erweist sich dadurch als ein Maler, bei dem das impulsive malerische Pathos des Spätbarock einerseits und hochdifferenzierte Verfeinerung und Nervosität des Rokoko andererseits zu einer charakteristischen Synthese verschmelzen. So beobachtet man etwa, um vorerst bei Textilien zu bleiben, an der Gewandpartie auf Abb. 9 zunächst ein eher plakatives Nebeneinander von Flächen aus hellerem und dunklerem Blau und im Bereich der Kniewölbung eine pastose, mit zügigem Schwung gesetzte bogenförmige Weißhöhung; am linken Ende dieses Bogens und unterhalb davon freilich wird das Blau insbesondere entlang der Ränder sehr differenziert moduliert und werden subtile Lichtakzente gesetzt.

Besondere Sorgfalt verwendet der Maler sodann auf die Körperteile der Apostel, die nicht von Stoff bedeckt sind. Hier wird sich das Augenmerk des Betrachters zunächst auf die Köpfe richten (Abb. 7-8), auf die fein gezeichneten Physiognomien mit den deutlich erkennbaren Falten im Augen- und Stirnbereich und den punktartig hingetupften Lichtreflexen, oder auch auf die unruhig gekräuselten Kopf- und Barthaare (ähnliches Kraushaar auch am Putto beim hl. Paulus, Abb. 20); nicht weniger bemerkenswert sind aber die Hände und Füße gestaltet: schlank, feingliedrig, bald überzogen von unruhigem Licht-Schatten-Spiel (Abb. 11, 13), bald wiedergegeben unter Betonung der Knochenstruktur, an der Grenze zum Krallenartigen (Abb. 10), mehrfach versehen mit plastisch sich wölbenden Adern (Abb. 10, 16, 17). An den Händen fallen daneben einige kunstvolle Fingerkonstellationen auf (Abb. 12, 13); ein von Göz gerne eingesetztes Stilmittel des Rokoko, hier in Landsberg virtuos auf die Spitze getrieben an der rechten Hand des Paulus, die preziös und mit größter Behutsamkeit eine Buchseite an der oberen Ecke fasst (Abb. 12). An dem Buch als Ganzes wiederum fasziniert, wie eine insgesamt eher malerisch-flächige Gestaltung so angereichert wird mit graphisch-linearen Elementen, nämlich den Kurven der teilweise zusätzlich konturierten Seitenränder, dass sich auf stupende Weise der Eindruck eines weichen, biegsamen Buchkörpers einstellt, dessen Seiten sich im Zuge der Handhabung wellen oder sogar ansatzweise Knicke bilden (Abb. 18).

Instruktiv ist ein vergleichender Blick auf ähnliche Details auf Baaders Altarbild des hl. Ignatius: auf die weit weniger expressiven Hände des Ignatius, die man in erster Linie als gepflegt und wohlgeformt bezeichnen möchte (Abb. 14-15), oder auf das gleichmäßig in dünnen Strähnen gekräuselte Haar des Puttos zu Füßen des hl. Ignatius (Abb. 21), dem-

¹⁵ Zech (wie Anm. 13), S. 292 f.

gegenüber sich das Haar des Paulus-Puttos (Abb. 20) wesentlich ungebärdiger gibt: insgesamt weniger kleinteilig strukturiert und eher mit malerischer Verve wiedergegeben, während die silhouettierten asymmetrischen Locken links unten gleichzeitig einen nervösen ornamentalen Akzent setzen. Bezeichnend auch, dass die sich wellenden Seiten und Knicke des Buches rechts unten auf Baaders Bild eher im Sinne eines realistischen Stillebens wiedergegeben sind (Abb. 19), während Göz auch hier trotz aller Feinheiten einen malerischen Effekt anstrebt (Abb. 18).

Was die beiden assistierenden Putti auf den Göz'schen Auszugsbildern angeht (vgl. Abb. 1-2), so müssen sie insbesondere in Hinblick auf die Figurenerfindung hervorgehoben werden. Während diese bei den Protagonisten Petrus und Paulus in konventionellem Rahmen bleibt, bringen die kunstvoll gedrehten Körper der Putti meisterhaft zum Ausdruck, wie sie einerseits frei im Raum schweben, andererseits aber auch sichtlich Mühe haben, in komplexen Balanceakten diesen Schwebезustand aufrechtzuerhalten und nicht von den Attributen, die sie stemmen müssen (Schwert bzw. Tempietto), nach unten gezogen zu werden. Es handelt sich hier um selbst für Göz ungewöhnlich elaborierte Figurenstudien, die an die gleichzeitige Wiener Malerei denken lassen, obwohl man hier eher von homologen Entwicklungen als wechselseitiger Beeinflussung ausgehen wird. Der Paulus-Putto, könnte man etwa sagen, kombiniert Haltungsmotive, die auch auf Maulbertschs ‚Verklärung des hl. Narcissus‘ (ca. 1754; Wien, Akademie der bildenden Künste) in der Gruppe rechts unterhalb des Heiligen begegnen, die aus einem Engel und einem ebenfalls ein Schwert tragenden Putto besteht.¹⁶

Man ist versucht zu sagen, dass Körper in derartig abenteuerlicher Haltung, insbesondere die Dreiviertel-Rückansicht des Paulus-Puttos, unvereinbar sind mit Baaders Stil der 1760er Jahre, in dem sich bereits jene figurale Steifheit ankündigt, die sich dann im Spätwerk weiter steigert und den Reiz dieser Arbeiten erheblich schmälert; man wird dann vielleicht zur Kenntnis nehmen, dass Baader gerade im Landsberger Ignatiusbild in der sich zu Füßen des Ignatius windenden Gestalt eine anatomisch anspruchsvolle verkrümmte Gestalt gemeistert hat (vgl. Abb. 3); man wird dann aber abschließend wohl doch urteilen, dass Baaders Gestalt akademisch-lehrbuchhafter und weniger souverän wirkt als die Göz-Putten. Akademisch und wenig dramatisch erscheint auch die Ausleuchtung von Baaders Dämon, während der Paulus-Putto sich durch ein spannungsvolles, fleckenartiges Nebeneinander beleuchteter und verschatteter Partien auszeichnet, mit dem fast gleißenden Akzent eines weißen Flügels (der erst aus der Nahaussicht die koloristische Raffinesse seines schmetterlingshaften Irisierens offenbart, Abb. 22). Beim Petrus-Putto geht Göz dann so weit, ihn fast vollständig in Schatten zu tauchen und nur an wenigen Stellen aufleuchten zu lassen (das mit Weiß akzentuierte Grün der Flügeloberkante, das Rot unterhalb des rechten Oberarms, Abb. 23).

¹⁶ Abbildung und knappe Diskussion dieses Bildes z.B. in *Franz Anton Maulbertsch: Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages*, Wien 1974, Kat.-Nr. A 21, S. 86.

Nachdem die beiden Landsberger Auszugsbilder oben aufgrund des vorzüglichen Erhaltungszustandes als besonders authentische Zeugnisse für Göz' Malkunst angesprochen wurden und die Detailbetrachtung außergewöhnliche Qualitäten hat offenbar werden lassen, ist abschließend freilich darauf hinzuweisen, dass diese noch heute in unvermindertem Maße erlebbaren authentischen Qualitäten nicht unbedingt sämtliche von Göz selbst herühren müssen: Göz unterhielt einen Werkstattbetrieb (und beschäftigte z.B. längere Zeit den später als eigenständiger Maler bedeutenden Franz Anton Zeiller); so ist es also denkbar, dass er gerade für die zur Entstehungszeit nur aus der Fernsicht wahrnehmbaren Nebenbilder in den Altarauszügen einen Mitarbeiter heranzog. Dem, was Isphording über Göz' Werkstatt zusammengetragen hat, lässt sich derzeit kein konkreter Name entnehmen, den man mit dem Landsberger Auftrag in Verbindung bringen könnte;¹⁷ aber wenn Göz hier tatsächlich auf einen Mitarbeiter zurückgriff, muss es sich um ein beachtliches Talent gehandelt haben, über dessen weiteren Werdegang man gerne mehr wüsste.

Bildnachweis für alle Abbildungen: Verfasser

Dieser Text wurde im Juli 2014 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.

¹⁷ Isphording (wie Anm. 4), Textband S. 101 ff. Isphording nennt u.a. den in Warschau geborenen und später dort auch tätigen Jan Bogumil (Johann Gottlieb) Plesch (1732-1817), der seine Ausbildung sowohl bei Göz als auch an der Wiener Akademie erhalten haben soll. Doch ist die erwähnte Nähe der Putten auf den Landsberger Auszugsbildern zu Wiener Figurenbildungen natürlich keine hinreichende Basis, um den Namen Plesch mit Landsberg zu assoziieren. Zu Plesch siehe Alfred Lauterbach: „Der Stil Stanislaw August, Warschauer Klassizismus des 18. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 52 = Neue Folge 28 (1917), S. 33-57, hier: S. 47.



Abb. 1: G. B. Göz, Hl. Petrus, Landsberg



Abb. 2: G. B. Göz, Hl. Paulus, Landsberg



Abb. 3: J. B. Baader, Hl. Ignatius, Landsberg



Abb. 4: G. B. Göz, Familie der Hl. Anna, Schongau



Abb. 5: G. B. Göz, Hl. Petrus, Landsberg



Abb. 6: J. B. Baader: Hl. Ignatius, Landsberg

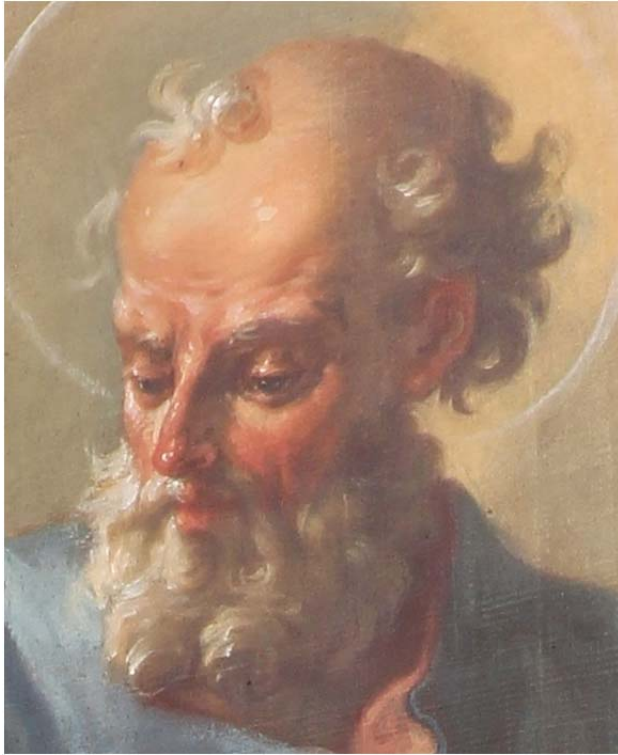


Abb. 7: G. B. Göz, Hl. Petrus, Landsberg



Abb. 8: G. B. Göz, Hl. Paulus, Landsberg



Abb. 9: G. B. Göz, Hl. Petrus, Landsberg



Abb. 10-11: G. B. Göz, Hl. Petrus, Landsberg



Abb. 12-13: G. B. Göz, Hl. Paulus, Landsberg



Abb. 14-15: J. B. Baader, Hl. Ignatius, Landsberg



Abb. 16: G. B. Göz, Hl. Petrus,
Landsberg



Abb. 17: G. B. Göz, Hl. Paulus,
Landsberg



Abb. 18: G. B. Göz, Hl. Paulus,
Landsberg

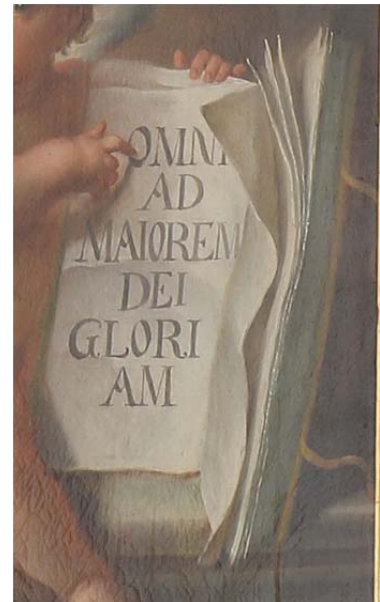


Abb. 19: J. B. Baader, Hl. Ignatius,
Landsberg



Abb. 20: G. B. Göz, Hl. Paulus, Landsberg



Abb. 21: J. B. Baader, Hl. Ignatius, Landsberg



Abb. 22: G. B. Göz, Hl. Paulus, Landsberg



Abb. 23: G. B. Göz, Hl. Petrus, Landsberg