

Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke

Von Rudolf Wildmoser

Die nachstehende Arbeit* lag im Sommersemester 1983 der Ludwig-Maximiliansuniversität in München als Dissertation vor. Die Referenten waren Herr Professor Dr. phil. Hermann Bauer und Frau Professor Dr. phil. Ursula Nilgen.

Herr Professor Dr. Bauer hat mich im Februar 1980 angeregt, dieses Thema zu behandeln und auch den Fortgang der Arbeit betreut. Dafür möchte ich aufrichtig danken.

Mein Dank gilt dann vor allem der Dombibliothek Freising und ihrem Bibliothekar, Herrn Kreisheimatpfleger M. A. Rudolf Goerge, der mir durch seine Hinweise, durch die Bereitstellung von Handschriften und Büchern den reichen Bestand erschloß und mir hilfreich zur Seite stand, ferner den Herren Dr. phil. Eduard Isphording, P. Benedikt Wagner, Stift Seitenstetten, Fr. Rupert Prusinovsky, Abtei Ottobeuren, und Dr. Josef Bellot, Direktor der Staats- und Stadtbibliothek in Augsburg. Nicht unerwähnt seien die über zweihundert graphischen Sammlungen, Klöster, Stifte, Museen und Bibliotheken in Deutschland, Österreich und der Schweiz, mit denen ich Verbindung aufnehmen konnte und die mir die photographischen Aufnahmen gestatteten. Ihnen allen möchte ich hiermit herzlich danken.

* Da der vollständige Abdruck der Dissertation den Rahmen dieses Jahrbuches sprengen würde, wird eine gestraffte Fassung vorgelegt. Der erste Teil (Untersuchung) erscheint in Band 18, das Werkverzeichnis in Band 19.

| | |
|---|-----|
| Einleitung | 259 |
| I. Gottfried Bernhard Göz als ausführender Kupferstecher | 260 |
| II. Zur Andachtsgrafik | |
| A. Gebetbücher und Gebete bei Kupferstichen | 265 |
| Gebetbücher aus dem Verlag des Göz und die Gebete des Sebastian Sailer | 266 |
| a) Der Gebetsinhalt als Vorstellung des Betenden | 267 |
| b) Der Gemütszustand des Betenden | 267 |
| c) Der Betende und sein Vorbild | 269 |
| B. Bild und Wort | 270 |
| 1. Die Bildüberschrift | 270 |
| 2. Die Bildunterschrift | 271 |
| III. Die Darstellungsweise der Kupferstiche | |
| A. Licht und Helligkeit | 275 |
| B. Farbigkeit | 277 |
| C. Stofflichkeit und Oberflächendarstellung des Gezeigten | 279 |
| 1. Figuren und Naturdinge | 279 |
| 2. Architekturen | 281 |
| 3. Weitere Hinweise | 282 |
| D. Das Bildgefüge als Inhalt | 283 |
| E. Perspektive und perspektivische Konstruktion | 285 |
| 1. Eigenart | 285 |
| 2. Luftperspektive | 287 |
| F. Das Ineinandergreifen szenischer Bereiche | 288 |
| IV. Bildgegenstände | |
| A. Die Pyramide als Beispiel für die Verwendung von Architekturen | 291 |
| B. Gegenstände bei Figuren | 294 |
| C. Personifikationen | 298 |
| D. Das Verhalten der Figuren | 303 |
| V. Zur Charakteristik der Kupferstiche des Gottfried Bernhard Göz | 306 |
| VI. Die Rolle von entlehnten Motiven und anderen Entlehnungen und die Bilderfindungen des G. B. Göz | |
| A. Der Gebrauch von entlehnten Motiven und anderen Entlehnungen in den Bilderfindungen des G. B. Göz | 309 |
| B. Das rahmenlose Bild | 313 |
| C. Zur Verwendung der Rocaille | 316 |
| D. Grotteskenblätter in der Art des Watteau | 318 |
| E. Die Verarbeitung italienischer Einflüsse | 319 |

VII. Zur Kupferstichtechnik des G. B. Göz

| | |
|---|-----|
| A. Punktstiche | |
| 1. Eigenart der Punktstichtechnik | 320 |
| 2. Anregungen zur Punktstichtechnik | 323 |
| 3. Anwendung der Punktstichtechnik | 326 |
| B. Liniestiche | 328 |
| C. Ätzzradierungen | 333 |
| D. Farbstiche | 336 |

Die Kataloge der von Göz gestochenen Werke und die Literaturangaben folgen im Jahrbuch 19.

Einleitung

Gottfried Bernhard Göz wurde bisher als ausführender Kupferstecher sowohl seiner eigenen als auch fremder Vorlagen noch in keiner Gesamtdarstellung gewürdigt. Diese Lücke zu schließen ist der Zweck vorliegender Dissertation.

Die nachfolgenden Untersuchungen sollen die unverwechselbaren Eigentümlichkeiten des Stechers Göz erfassen. Zur Besprechung werden deshalb (bis auf wenige Ausnahmen) nur solche Werke herangezogen, für die das „G. B. Göz sculpsit“ wirklich zutrifft. Alle Ergebnisse dieser Untersuchung gelten daher auch nur für diese Werke. Sie sind in den Katalogen 1 und 3 erfasst (Katalog 2, der Kupferstiche fremder Stecher nach Vorlagen von G. B. Göz enthält, ist in Vorbereitung).

Von besonderem Interesse zur Erstellung dieser Dissertation waren folgende Veröffentlichungen:

Hermann Bauer, Der Inhalt der Fresken von Birnau. In: Das Münster, 14. Jhg., München 1961, S. 324f.

Albert Haemmerle, Der Farbstich, seine Anfänge und seine Entwicklung bis zum Jahre MDCCLXV. Privatdruck 1937, S. 32f.

Eduard Ispording, Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen, Weißenhorn 1982.

Karl-August Wirth, SAPIENTIA aedificavit sibi domum, excidit columnas septem. Prov. 9. v. 1. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistums-geschichte e. V., 13. Jhg. 1979, S. 213f.

In der erstgenannten Arbeit kommt der „Zusammenklang“ von Sebastian Sailer und G. B. Göz zur Sprache, die zweitgenannte befaßt sich mit der Punkt- und Farbstichtechnik des Göz, die dritte behandelt die Vorlagenzeichnungen des Göz und die viertgenannte erfaßt in ikonographischer Sicht eine seiner Kupferstichserien.

Außer diesen vier Arbeiten gibt es eine ansehnliche Zahl kunstgeschichtlicher und kunstwissenschaftlicher Darstellungen, in denen G. B. Göz Erwähnung

findet. Allerdings sind ausführlichere Hinweise auf seine Kupferstiche selten.

Über Göz als ausführenden Kupferstecher zu schreiben, bedeutet deshalb, bisher unbekanntes, nur nebenbei oder unter engefaßten Gesichtspunkten behandeltes Material zu sichten und angemessen darzustellen. Dabei kommen auch die Möglichkeiten des Bildes im Rokoko zur Sprache.

I. Gottfried Bernhard Göz als ausführender Kupferstecher

Gottfried Bernhard Göz stach im Laufe seines Lebens wohl etwas mehr als 500 Kupferstiche selbst, von denen sich ungefähr 450 nachweisen lassen¹. Vor 1742, als er noch keinen eigenen Verlag besaß, führte er etwa 100 Stiche eigenhändig aus; daneben auch über 500 Vorlagenzeichnungen (nach denen andere Künstler Kupferstiche anfertigten)². Nach 1742 bis 1771³ fertigte er folglich an die 400 Stiche selbst an.

Die mehr oder weniger genauen, aber doch einwandfrei feststehenden Angaben, welche seinen Ausbildungsgang und sein Leben als Kupferstecher betreffen, lassen sich wie folgt kurz zusammenfassen:

Gottfried Bernhard Göz, der am 10. 8. 1708 in der Klosterkirche zu Wehlerad in Mähren getauft wurde, beginnt nach seiner sechsjährigen Schulzeit auf dem Jesuitengymnasium in Ungarisch Hradisch 1724 eine Malerausbildung bei Franz G. Ignaz Eckstein in Brünn⁴. 1728 geht Göz auf Wanderschaft, die ihn 1729 nach Augsburg führt. Als Kupferstecher wird er erstmals in den Jahren 1729/30 unter der Anleitung I. G. Bergmüllers tätig, in dessen Verlag er „einige schöne Blätter... auf Mahlerische Art raddirte“⁵.

Ab dem 16. 4. 1730 bringt Göz bei Johann Georg Rothbletz, einem unbedeutenden Ölbildmaler und Freskant, seine Erszeit hinter sich, um die Meistergerechtigkeit als Maler in Augsburg erlangen zu können. Er erhält sie am 18. 4. 1733⁶.

Seit seinem Weggang von Bergmüller arbeitet Göz als Vorlagenzeichner (für Kupferstiche) und auch schon als ausführender Kupferstecher (kurz vor 1740 nimmt er seine Tätigkeit als Freskant auf). Ab 1733 dürften ihn zunehmend

¹ Die genauen Zahlen sind im Kapitel VII über die Kupferstichtechnik angegeben.

² Ein Katalog, der diese Vorlagenzeichnungen erfaßt (Katalog 2), ist in Vorbereitung. Die Vorlagenzeichnungen sind nicht Gegenstand dieser Dissertation. Bis auf wenige Ausnahmen werden sie nicht beachtet. Siehe auch Isphording, besonders S. 34f.

³ Der letzte nachweisbare Stich des Göz stammt von 1771. S. Katalog-Nr. 1-070-415.

⁴ Isphording, S. 25.

⁵ Zitat aus der Biographie des G. B. Göz von Georg Christoph Kilian. Abgedruckt in Isphording, S. 369/370.

⁶ Isphording, S. 328

seine Entwürfe für die Gebrüder Joseph und Johann Klauber in Anspruch genommen haben, mit denen zusammen er gegen 1737 einen gemeinsamen Verlag betrieb, der allerdings 1740 aufgelöst wurde⁷. Im selben Jahr wird Göz wohl seinen eigenen Kupferstichverlag gegründet haben.

Von diesem spricht er jedenfalls am 15. 1. 1741, als er ein kaiserliches Schutzprivileg für seine Druckgrafik beantragt. Es wird ihm am 15. 1. 1742 erteilt und gilt für zehn Jahre, also bis zum 15. 1. 1752⁸.

Am 7. 3. 1755 wird G. B. Göz auf seinen Antrag hin das kaiserliche Privileg erneut gewährt. Es gilt bis zum 7. 3. 1765⁹.

Am 28. 10. 1766 läßt sich Göz wiederum das kaiserliche Schutzprivileg verleihen, und zwar auf 5 Jahre. Es endet am 28. 10. 1771¹⁰. Danach stellt er keinen derartigen Antrag mehr. Er stirbt am 23. 11. 1774 im 67. Lebensjahr.

Außerdem erbat sich Göz im Jahre 1744 den Titel eines kaiserlichen Hofmalers und kaiserlichen Kupferstechers. Er wird ihm am 10. 4. 1744 verliehen und galt auf Lebenszeit¹¹.

Als ausführender Kupferstecher genügt Gottfried Bernhard Göz allerhöchsten Ansprüchen. Hervorzuheben sind seine zahlreichen Punktstiche (es sind über 250) und seine Farbstiche. Punktstiche und Versuche, Kupferstiche farbig abzdrukken, gab es in geringer Anzahl bereits vor Göz. Er ist aber der erste, der diese beiden Verfahren künstlerisch und technisch mit einer Überlegenheit gebrauchte, die in ihrer Art weder vor, noch während, noch nach seiner Schaffenszeit überboten wurde.

Das rahmenlose Bild erfand Göz noch vor 1735 nicht als ausführender Kupferstecher, sondern als Entwerfer für Druckgrafik. Er nutzte diese Erfindung jedoch erst nach 1741/42 besonders bei seinen Punktstichen regelmäßig aus.

Außerdem fällt Göz als ausführender Kupferstecher vor allem durch seine wirklich ungewöhnlichen Darstellungsweisen und durch die Art auf, wie er mit Bildgegenständen umgeht. Er ist darin so eigenwillig, daß er im Laufe der Zeit auf andere, übernommene Eigenwilligkeiten immer weniger oder gar nicht mehr zurückgreift. Grotteskenblätter in der Art des Watteau fertigt er seit 1741/42 nicht mehr an. Die Rocaille wendet er schon nach 1750 immer seltener an.

Den Grund für die Neigung des G. B. Göz, seine Kupferstichbilder so ungewöhnlich einzurichten, braucht man nicht nur in seiner künstlerischen

⁷ Die Gebrüder Klauber gründeten 1740 ihren eigenen Verlag. Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd 20. S. 411.

⁸ Der Privilegantrag ist abgedruckt bei Isphording, S. 334.

⁹ Der Privilegantrag ist abgedruckt bei Isphording, S. 358.

¹⁰ Der Privilegantrag ist abgedruckt bei Isphording, S. 371.

¹¹ Das Bittgesuch um diesen Titel und dessen Verleihungsurkunde sind abgedruckt bei Isphording, S. 337/338.

Veranlagung zu suchen. Dies kann auch mit den Verhältnissen zu tun haben, in die er sich begab, als er nach Augsburg kam.

In einer Veröffentlichung aus dem Jahre 1765 wird die Lage der Kupferstecher in dieser Stadt so beschrieben:

„Da in vorigen Zeiten mit der Kunst etwas zu gewinnen war, so sollte ein Haufen junger Leute Kupferstecher werden, man gab sie in die Lehre, sie mochten Genie haben oder nicht, und zwar zu einem Lehrmeister, wo es am wohlfeilsten war. Der Lehrmeister welcher bey dem Lehrlinge nicht viel Ehre und Belohnung erwartete, wendete nicht viel Mühe auf ihn, er mußte radieren ehe er noch das geringste von der Zeichnung verstunde, und man kann sich leicht vorstellen, was alsdann für Künstler herausgekommen . . . Dazu kommt die fast zu große Menge Verleger der gemeinen Landkramers=Waare, die damit zu frieden sind, wann sie nur in ihren Verlagen Bilder haben, sie mögen aussehen wie sie wollen . . .“¹².

Die hier geschilderten, nicht gerade günstigen Bedingungen betreffen Göz in vieler Hinsicht. Unter der „fast zu großen Menge Verleger“ scheint es eine Reihe schwarzer Schafe gegeben zu haben, die sich durch Nachahmungen zu bereichern versuchten. Göz nennt sie in seinem Privilegantrag aus dem Jahre 1741 „gellt und gewinnsichtige“ Leute, die seine Bilderfindungen zu seinem „nicht geringen Schaden und Nachtheill nachgeöffet, und etwann unter wohlfeilleren Preiß zum Verkauf gegeben“ hätten¹³. Das muß Göz schwer getroffen haben. Im gleichen Antrag spricht er nämlich davon, daß ihm „nichts als die lehre hilsen in dem Nachsehen“¹⁴ für seine „grosse mühe“, und seinem „fleiß“ bleiben würden. Das heißt, die Konkurrenz des Göz war wachsam und arbeitete mit unlauteren Mitteln. Unter dieser Voraussetzung ist es nur folgerichtig, wenn Göz auf immer neue Wege verfiel, etwas Besonders anzubieten. Es sicherte ihm Gewinn. Deshalb nimmt es nicht wunder, daß er sich ab 1741/42 vornehmlich der Punktstichtechnik zuwandte und ein Verfahren entwickelte, farbig abgedruckte Kupferstiche von außerordentlicher Feinheit herstellen zu können. Beides fiel auf.

Schwierigkeiten scheint er auch bei seiner Ausbildung als Kupferstecher gehabt zu haben. Zwar hatte Göz in Augsburg zwei Lehrer, von denen einer (I. G. Bergmüller) ernstzunehmen ist. Doch insgesamt sieht es so aus, als habe Göz sich letztlich selbständig seine Anregungen technischer Art zusammengesucht. Bereits wenige Jahre nach 1730 beherrscht er (Linien)stichtechniken erstaunlich virtuos.

¹² Stetten, Paul v., Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg, 1765, S. 247/248.

¹³ S. Anm. 8.

¹⁴ S. Anm. 8.

Man beachte dazu die Umstände, denen Göz in seinem ersten Augsburger Jahr 1729/30 bei seinem Lehrer I. G. Bergmüller ausgesetzt war. Bergmüller läßt Göz radieren. Nun braucht man Bergmüller, der zu den angesehensten Malern in Augsburg zählte, nicht gleich Interesselosigkeit gegenüber seinem Schüler zu unterstellen, aber es scheint ihm ganz recht gewesen zu sein, einige seiner Altarblätter und Freskoentwürfe von G. B. Göz in Radierungen wiedergeben zu lassen. Mit solchen Kupferstichen war eben, wie das oben erwähnte Zitat belegt, „etwas zu gewinnen“.

Den Wert der Ausbildung bei Bergmüller kann man mit Hilfe des folgenden Beispiels einschätzen. Kurz nach 1730 gibt Göz im Verlag des I. G. Merz eine sechzehnteilige Folge von Radierungen heraus¹⁵. Hier, wo Göz ganz auf sich gestellt war, bringt er nur eine durchschnittliche, stellenweise recht fahrigere Arbeit mit der Radiernadel zustande. Sie steht in auffallendem Gegensatz zu den „schönen Blättern“¹⁶, die er zuvor unter der Anleitung Bergmüllers zu radieren in der Lage war. Dieser Leistungsabfall kann ein Zeichen dafür sein, daß Bergmüller tatsächlich eher daran gelegen war, Göz sehr genaue Anweisungen zur Ausführung ganz bestimmter Vorlagen in der gewünschten Art zu geben, als daran, ihn gründlich mit der Radierkunst vertraut zu machen. Göz glied später diesen Mangel aus. 1741 gibt er Radierungen mit einer hervorragenden, ganz ihm eigentümlichen Strichelung heraus¹⁷.

Allerdings konnte Göz bei Bergmüller seinen Gesichtskreis erweitern. Er lernte bei ihm französische Druckgrafik (Groteskenblätter des A. Watteau) und wohl auch niederländische Druckgrafik kennen. Außerdem empfing er von ihm thematische Anregungen. Diese Überlieferung soll man weder unterschätzen noch überschätzen. Göz verarbeitet daraus das, was er brauchen kann, innerhalb der nächsten elf Jahre. Dann allerdings hat sie kaum noch Bedeutung für ihn, er streift sie ab.

Göz verläßt seinen Lehrer bereits nach einem Jahr, und zwar kurze Zeit danach, als dieser Joh. Evangelist Holzer als Gesellen annimmt¹⁸, was 1730 der Fall ist. Aus Platzmangel ging Göz wohl nicht, denn sonst hätte er genausogut anstelle Holzers bleiben können, der bis 1735 bei Bergmüller gewesen ist¹⁹. Übrigens nahm Göz bei Bergmüller nie die Stelle eines Gesellen oder Kostgebers ein²⁰, es ist nur bekannt, daß er sich bei ihm „aufhielt“²¹. Diese

¹⁵ Katalog-Nrn. 1-700-001 f.

¹⁶ Vgl. die Katalog-Nrn. 3-501-006, 3-500-005, 3-720-001, 3-720-002.

¹⁷ Katalog-Nrn. 1-300-001 f. (4 Blätter).

¹⁸ Haemmerle, Albert, Joh. Evangelist Holzer als Radierer. In: Das Schwäbische Museum. Zeitschrift für Kultur, Kunst und Geschichte Schwabens, Jhg. 1928, S. 147.

¹⁹ Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 17, S. 416.

²⁰ Ispording, S. 29.

²¹ S. Anm. 5.

Vorgänge sind gewiß nur unsicher zu deuten. Merkwürdig sind sie aber auf jeden Fall, und sie lassen vermuten, daß das Verhältnis zwischen Göz und Bergmüller nicht das günstigste war.

Daß es Göz unter diesen Augsburgener Verhältnissen tatsächlich einige Anstrengungen gekostet haben mag, etwas aus sich zu machen, belegt auch folgendes Zitat eines seiner Zeitgenossen, das auf die „schädlichen“ Bedingungen der Kunst Bezug nimmt. Durch diese, so heißt es, hätten „sich noch ein und andere hindurch gerissen, welche Augsburg Ehre bringen. Ich habe die Herren... Gözen... (es werden zwei weitere Künstler angeführt; Anm. d. Verf.) schon unter den Mahlern angeführt, und eben diese würden unter den Kupferstechern vorzügliche Stellen behaupten“²². Die Schwierigkeiten und Hemmnisse waren also derart, daß Göz sich „durchreißen“ mußte, um Erfolg zu haben. Leicht scheint dies nicht gewesen zu sein. Aber Göz setzt sich, wenn auch niemals ganz unbehelligt, als Kupferstecher durch.

Während seiner ganzen Schaffenszeit stellte Gottfried Bernhard Göz Kupferstiche für religiöse Zwecke her, oder wenigstens solche mit religiösem Einschlag. Alle thematischen Sonderungen, denen man seine druckgrafischen Werke zuordnen kann, sollten jedoch nicht vergessen lassen, daß letztere bis auf wenige Ausnahmen (Portraits, Rocailles, Geräte usw.) immer dem Ziel genügen, dem Betrachter eine ganz bestimmte Einstellung im Hinblick auf eine christliche Lebensweise nahezubringen.

Unter den Kupferstichen des Göz gibt es solche, an denen sich dies besonders gut zeigen läßt. Es sind jene, die er in Gebetbüchern seines eigenen Verlages herausgab. Aus ihnen geht beispielhaft hervor, welche Aussagen die Arbeiten dieses Augsburgener Künstlers eigentlich machen. Es ist deshalb angebracht, zunächst genauer auf die zu den Kupferstichen gehörenden Gebete und Wortbeiträge einzugehen, die in diesen Büchern vorkommen. Die daraus abgeleiteten Ergebnisse haben nachfolgend insbesondere für die Besprechung der Bildüberschrift und der Bildunterschrift Bedeutung. Nach den Erörterungen über die Darstellungsweise und die Bildgegenstände wird allerdings noch zu prüfen sein, inwiefern die in Bild und Wort gefundenen Aussageweisen einander ergänzen und welche Folgerungen daraus zu ziehen sind.

²² Stetten, P.v., Erläuterungen, a.a.O. Anm. 12, S. 248.

II. Zur Andachtsgrafik

A. Gebetbücher und Gebete bei Kupferstichen

Die Gebetbücher, die im 18. Jahrhundert herausgegeben wurden²³, enthalten üblicherweise Gebete für bestimmte Tageszeiten, Meß-, Beicht- und Kommuniongebete. Daneben spielen andächtige Ausführungen eine Rolle, die sich mit Jesus, Maria und bestimmten Heiligen befassen. Überdies werden auch ausgefallene religiöse Themen aufgegriffen. Je nach Neigung des Autors und dessen Vorstellungen von den Bedürfnissen seiner Leser konnte so gut wie jeder theologische Gedanke zur Darstellung gelangen.

Was mit diesen Inhalten angestrebt wurde, belegt folgende Bemerkung aus einer solchen Schrift: „Gleichwie ich die Speise, welche eine andere Hand bereitet, . . . zu mir nehme . . . und also ihre Kraft empfinde: So muß ich den Inhalt des Gebets ins Hertze fassen²⁴.“ Hier ist der eigentliche Mittelpunkt genannt, um den sich bei den Gebetbüchern alles dreht. Es ist das „Hertz“, das Gemüt des Andächtigen, seine seelische Befindlichkeit, in welche das Theologisch-Gedankliche oder alle sonstige verstandesmäßigen Aussagen eingehen müssen, um wichtig zu werden.

Das hat Folgen. Die Gebete sind durchsetzt von Deutungsweisen der Heiligen Schrift, beispielsweise von Äußerungen im Sinne des „sensus typicus“²⁵. Aber welche Sprechweisen auch im Gebet zum Zuge kommen mögen, welche in der Bibel oder sonst in einer gelehrten theologischen Abhandlung niedergeschriebenen Aussagen dem Andächtigen angeboten werden, sie alle genügen der Bedingung, nur im Zusammenhang mit der „Andachtsglut“ Bedeutung zu haben. Über das Wie dieses Zusammenhanges stehen allerdings genaue Erkenntnisse noch aus. Sie sollen anhand der Gebete in den Büchern aus dem Verlag des Gottfried Bernhard Göz gewonnen werden.

²³ Von den vielen Gebetbüchern seien nur wenige genannt. Mändl, P. Casparo, *Christliche Sitten-Lehr . . . gezogen Auß Betrachtung deß bitteren Leyden und Sterbens unseres Heylands JESU CHRISTI*, München, 1727; (Sickenhausen, Maria Const.), *Christlich-Catholisches Gebett-Buch*, Augsburg 1734;

Christian Scriver, *Einer gläubigen und andächtigen Seelen tägliches Bet-, Buß-, Lob- und Danck-Opffer, das ist: Ein groß vollkommenes Gebett-Buch*, Leipzig 1752;

Neumayr, R. P. Franciscus, *Allerheiligsten Herzens JESU Sichere Himmels-Straße, . . .*, Augsburg, 1767.

²⁴ Scriver, Vorrede, S. b 27.

²⁵ Neumayr, P. Maximilian, *Die Schriftpredigt im Barock*, Paderborn 1938, S. 47.

Gebetbücher aus dem Verlag des Göz und die Gebete des Sebastian Sailer

Der Schwabe Sebastian Sailer (1714–1777), ein volkstümlicher Prediger und Schriftsteller, der auf dem Titelblatt eines im Kunstverlag des Gottfried Bernhard Göz herausgegebenen Gebetbuches als „Chorherr von Praemonstrat Capitularen des Reichs-Gotteshauses Marchtall“²⁶ bezeichnet wird, lieferte mehrmals Beiträge zur Buchgrafik des Augsburger Kupferstechers.

Es steht aber nur bei zwei Kupferstichserien des G. B. Göz einwandfrei fest, daß Sebastian Sailer die zu jedem Stich gehörenden Gebete schuf. Sie befinden sich in dem 1766 herausgegebenen Büchlein mit dem Titel „Christliche Tages-Zeit“²⁷ und in dem 1764 angefertigten Erzeugnis des Gözschen Verlages mit dem Titel „Nützliche und kurze Beherzigungen der Sieben Schmerzen der Göttlichen Jungfräulichen Mutter Mariä“²⁸. Für das Andachtsbuch „Heilige Communion- und Buß-Affect“²⁹ aus dem Jahre 1762 und für den 1763 (nicht im Verlag des Göz) erschienenen Kreuzweg mit dem Titel: „Der Creutz-Weeg JESU Durch Betrachtungen In Versen entworfen“³⁰ kommt als Autor wohl auch nur Sailer in Betracht.

Außerdem gibt es noch ein kleines Werk aus dem Verlag des Göz, bei dem dieser einen auch von anderen Kupferstechern benutzten lateinischen Text unter die jeweiligen Kupferstichbilder setzte, den Text ins Deutsche übertrug und so neben die Kupferstichbilder auf ein eigenes Blatt druckte. Dieses kleine, wohl kurz vor 1760 entstandene Werk zu den „sieben Stunden oder Tageszeiten“ trägt den Titel „Kurze Betrachtungen des bitteren Leidens und Sterbens, oder der kleinen Passion unseres Herrn Jesu Christi“³¹. Es eröffnet somit die Reihe derjenigen Bücher mit Kupferstichen, für die Göz als Stecher verantwortlich ist.

Sie alle haben das gemeinsame Merkmal, daß je ein Kupferstich und ein Gebet zusammengehören, die einer Aufgabe dienen. Wie diese beschaffen ist, wird nachfolgend zunächst durch eine gesonderte Besprechung der Gebete zu den eben erwähnten buchgrafischen Arbeiten des Göz erörtert. Herangezogen wird dazu die „Christliche Tages-Zeit“ und der „Heilige Communion- und Buß-Affect“.

²⁶ Der Titel dieses Gebetbuches lautet: Christliche Tages-Zeit in auferbaulichen feinen Bildern, zu Morgen, Messe, Reise, und Abend, mit geistreichen Gebettern entworfen . . . Augsburg, o. J. (1766). Siehe auch die Katalog-Nrn. 1-521-001 f. (mit Bemerkungen zu S. Sailer).

²⁷ S. Anm. 26

²⁸ S. auch die Katalog-Nrn. 1-523-001 f.

²⁹ S. auch die Katalog-Nrn. 1-520-001 f.

³⁰ S. auch die Katalog-Nrn. 1-522-001 f.

³¹ S. auch die Katalog-Nrn. 1-522-026 f.

a. Der Gebetsinhalt als Vorstellung des Betenden

Eines der wichtigsten Merkmale der andächtigen Betrachtungen des Sebastian Sailer in den von G. B. Göz bebilderten Gebetbüchern besteht darin, sämtliche Anrufungen und christliche Vorstellungen aus der Sicht dessen anzugeben, der sich andächtig mit ihnen beschäftigt.

Das geht schon aus Redewendungen wie „ich glaube . . . , ich hoffe . . . , ich ehre . . .“ hervor, welche die Gebete durchsetzen. Man könnte sie als selbstverständlich erachten und brauchte ihnen keine weitere Beachtung zu schenken, wenn nicht die im Gebet erwähnten Glaubensaussagen auf denjenigen ausgerichtet wären, der das „ich glaube“ spricht.

Wie das im Einzelfall aussieht, belegt ein Satz, der im Gebet neben dem mit *divina providentia*³² überschriebenen Kupferstich zu finden ist. „Ja gütigster Vater! . . . du hast die Sonne, Mond, Sternen und die Morgenröthe erschaffen, die Jahrs- und Tageszeiten . . . und wie groß sind die Anstalten deiner Vorsicht für mich . . .“. Ziel dieser Aufzählung der Schöpfungstaten Gottes sind nicht diese selbst. Sie dienen nur als erhebender Vergleich für die „Anstalten“ Gottes, die den Betenden unmittelbar berühren.

Die besondere Art der Beziehung zwischen den Gläubigen und den im Gebet genannten Glaubensaussagen geht aus einer Bemerkung in den andächtigen Ausführungen neben dem Stich mit der Überschrift „*Invocatio custodiae S. Angeli Tutelaris*“^{32a} hervor. Sie lautet: „Heiliger Schutzengel . . . Ich erkenne deine unverdrossene Sorgfalt . . . Ich bin von deiner Aufrichtigkeit überzeugt, liebster Engel! und ich weiß, daß du immer an meiner Seite wandelst“. In diesem Text sollen keine bestimmten Wesenszüge des Schutzengels objektiv aufgezählt werden. Der jeweilige Beter wird vielmehr angeregt, sich die genannten Eigenschaften dieses Geistwesens lebhaft vorzustellen und sie zur eigenen Person in Beziehung zu setzen.

b. Der Gemütszustand des Betenden

Ein Satz im Morgengebet deutet an, wie die Vorstellung des Gläubigen beschaffen sein soll. Er lautet: „. . . liebwürdigster Gott! . . . Ach! Mein Herz, und mein Gemüth erheben sich zu dir“³³. Die Vorstellung von Gott und seinen Heiligen, welche sich der Gläubige macht, ist also eine Sache seines Gemütes. Nur, wenn er wirklich mit Herz und Gemüt die gelesenen Gedanken in sich aufnimmt, haben sie für ihn Bedeutung.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn der Leser immer wieder gemütsmäßig angesprochen wird. So steht beispielsweise im „Meß-Gebet“: „Verleih mir

³² Katalog-Nr. 1-521-003.

^{32a} Katalog-Nr. 1-521-007.

³³ Gebet bei Katalog-Nr. 1-521-001.

gütigster Gott! . . . eine wahre Aufmerksamkeit, eine dir gefällige Andacht, und Innbrunst“³⁴. Es zählt also nur die „inbrünstige“ Anteilnahme.

Wer die angebotenen Inhalte nur verstandesmäßig wahrnimmt, ist gar nicht an ihnen beteiligt. Sie bleiben unerheblich und sinnlos für ihn.

An anderen Stellen ist von „kindlicher Ehrfurcht“ und „kindlichem Vertrauen“ die Rede, in welchen der Leser die Andachtsübung vornehmen soll. Nun bezeichnen solche Begriffe wie „Herz“, „Gemüth“, „Andacht“, „Inbrunst“ und „kindliches Vertrauen“ cum grano salis in etwa dasselbe. Sie regen dazu an, ein gefühlsmäßiges Erlebnis zu haben, wobei der Verstand weitgehend ausgeschaltet werden soll. Wie kann aber unter diesen Bedingungen, in denen intellektuell nichts erkannt werden soll, das Mitgeteilte überhaupt einen Wert haben, da es doch, nach Auffassung Sebastian Sailers, als vom Leser unabhängige Tatsache kein eigenes Gewicht besitzt?

Wie das vor sich geht, läßt sich dem Gebet zur „Anrufung der erschaffnen heiligen Dreiyfaltigkeit, JESUS, Maria, Joseph“³⁵ entnehmen. Dort ist zu lesen: „JESUS, Maria und Joseph, allerheiligste Personen, . . . ich ehre euch mit vollkommener Innbrunst meines euch gänzlich gewidmeten Herzens“. Die drei genannten Personen sind hier Gegenstand der Vorstellung. Sie werden für den Betenden zu einem andächtigen Erlebnis, indem er sich ihnen gefühlsmäßig „gänzlich“ zuwendet. Die Worte „vollständig“ und „gänzlich“ besagen, daß die Empfindungen des Gläubigen ohne Ausnahme auf das Genannte gerichtet sind. Das heißt, die im Gebet erwähnten christlichen Vorstellungen verwandeln sich (nach dem Willen des Gebetsverfassers) in eine „inbrünstige“ Empfindung, neben der es im Wesen des Andächtigen keine anderen Empfindungen gibt. Andernfalls wäre die Andacht nicht vollständig vollzogen.

Das im Gebet Mitgeteilte, das als Tatsache für sich genommen unerheblich ist, hat genau dann eine wirkliche Bedeutung, wenn es dem Leser gelingt, des Wahrgenommenen in einem durch nichts getrüben Gefühlserlebnis eingedenk zu sein.

Dieser Zustand ist sehr treffend im Gebet mit der Überschrift „Gewissensforschung, und Reu über die begangenen Sünden“ ausgedrückt. Da heißt es: „Ach mein Herz! löse dich in bittere Buß-Thränen auf. . .“³⁶. Nach dieser Aufforderung kann und soll sich das „Herz“ des Betenden in die durchzuführende christliche Übung „auflösen“. Mit „auflösen“ ist hier ein Verwandeln und Verschmelzen gemeint. Die Empfindungen sollen wahrhaftig zu dem werden, was im Gebet steht. Nur, wenn sie ganz darin aufgehen, findet eine Verwirklichung des Mitgeteilten statt.

³⁴ Gebet bei Katalog-Nr. 1-521-008.

³⁵ Gebet bei Katalog-Nr. 1-521-006.

³⁶ Gebet bei Katalog-Nr. 1-521-014.

c. Der Betende und sein Vorbild

In fast allen Gebeten des Sebastian Sailer wird eine in der Heiligen Schrift erwähnte Person dem Leser in besonderer Weise nahegebracht. Dies belegt auch das mit „Reu und Vorsatz“³⁷ überschriebene Gebet, in welchem folgende Anweisung an den Andächtigen enthalten ist: „(Ich) widerrufe, verdamme und bereue wie ein Petrus“. Diese Aufforderung verlangt vom Gläubigen, sich wie ein anderer, nämlich wie Petrus, zu benehmen. Derartige Vorbilder üben eine kaum zu unterschätzende Anziehungskraft aus. Anders ist es schwerlich zu erklären, warum in dem mit „Die Wandlung“ überschriebenen Gebet dem zur christlichen Übung Bereiten der Wunsch „Ach vereinige mich mit dir vollkommen liebster Heiland!“³⁸ anheim gestellt wird. Es geht hier also nicht nur um bloße Verhaltensgleichheit, sondern um eine durch die Nachfolge sich einstellende „vollkommene“ Vereinigung mit dem jeweiligen Vorbild.

Es muß deshalb gefragt werden, wieviel die so empfohlene Verhaltensweise mit dem andächtigen Leser zu tun hat, denn sie könnte ihm ganz fremd sein. Einige Angaben im Gebet mit der Überschrift „Trostvolle Unterhaltung mit Christo nach Heil. Communion“ erlauben es, hierüber eine Aussage zu machen. Sie lauten: „Erlaube mir, O Heiland . . . mein Herz in deines gänzlich zu vergraben . . . heilig, bist du, der du zu mir gekommen . . . du thust mir nun so große Ding wie du gethan Mariae“.³⁹

Zunächst einmal wird hier klar, daß der Wunsch, jemand nachzufolgen, vom Nachfolgenden ausgeht. Der Andächtige erfährt nämlich, daß ihm Christus „so große Ding“ tut, wenn er versucht, ihm nachzueifern. Hier ist von einer Art Belohnung die Rede. Wer diesen Belohnungen in den Schriften des Sebastian Sailer nachspürt, stellt fest, daß es sich bei ihnen ganz allgemein um Gnadenwirkungen handelt, die auf den Andächtigen übergehen. Das können Segenserteilungen, persönliche Hilfeleistungen oder einfach eine größere Nähe zu Gott sein, die dem Gläubigen auf diese Weise zufallen.

Um diese Auswirkungen geht es. Die Aufforderung zur Nachfolge führt den Leser also keinesfalls zur Beschäftigung mit einer ihm fremden Angelegenheit. Im Gegenteil, die Vorbilder werden immer neu nach den jeweiligen Bedürfnissen des Andächtigen ausgewählt.

Alle Äußerungen dieser Art stellen daher einen Sonderfall der im Gebet bemühten religiösen Vorstellungen dar. Die Aufforderung, es jemand gleichzutun, wirkt allerdings unmittelbarer als diese. Sie kann vom Andächtigen sofort als eine direkt auf ihn bezogene Erlebnisanweisung und Handlungsanweisung umgesetzt werden, zumal er erfährt, welche Gnadenwirkungen beim Vollzug auf ihn übergehen.

³⁷ Gebet bei Katalog-Nr. 1-520-003.

³⁸ Gebet bei Katalog-Nr. 1-521-010.

³⁹ Gebet bei Katalog-Nr. 1-520-014.

B. Bild und Wort

1. Die Bildüberschrift

Die Aufgabe der folgenden Untersuchung besteht darin, etwas darüber herauszufinden, in welcher Weise die Angaben der Bildüberschrift mit dem Bild zu tun haben, wobei die Aussagen des dazugehörenden Gebetes berücksichtigt werden.

Als Beispiel möge der siebzehnte Stich der im Jahre 1766 herausgegebenen „Christlichen Tages-Zeit“ dienen (Abb. 33). Seine Bildüberschrift lautet „Memoria fidelium defunctorum purgantium. Gedächtnus der armen Seelen in dem feegfeuer“⁴⁰.

Bei dem rechts neben diesem Punktstich zu lesenden „Gebett“ heißt die Überschrift „Gedächtnuß der armen gläubigen Seelen.“ Diese beiden Titel meinen dasselbe, auch wenn sie wörtlich nicht übereinstimmen. Da in anderen Fällen die Bildüberschrift genau mit der Gebetsüberschrift übereinstimmt, kann kein Zweifel daran bestehen, daß sich Bildüberschrift, Bild und Gebet im Wesentlichen auf dieselbe Sache beziehen.

In der linken Hälfte des genannten Blattes kniet eine zu den drei göttlichen Personen flehentlich Bittende auf einem Felsvorsprung und weist mit ihrer Rechten auf mehrere vom Fegfeuer gequälte Personen unter ihr. Die flehentlich bittende Frau kommt einer Gestalt gleich, welche genau den in der Bildüberschrift angegebenen Vorgang ausführt. Sie gedenkt der armen Seelen im Fegfeuer.

Es ist bezeichnend, wie sie das macht. Diese nimbierte Figur legt ergriffen ihre linke Hand als Zeichen ihrer Demut an die Brust, kniet andächtig nieder und blickt sehr ergeben bittend nach oben. Ihre Gestik ist ausschließlich dazu da, um Gemütsbewegungen anzuzeigen. Das heißt, ihre sichtbaren Körperteile, ihre (leicht zu erschießende) Körperhaltung dient als Träger zur Bezeichnung von Empfindungen. Die Darstellung gibt eigentlich weniger eine Frau wider, sondern sie hat in ihr eine Art Körper-Hülle, durch welche ganz bestimmte seelische Belange vermittelt werden.

Die Überschrift bezieht sich daher zunächst auf eine wichtige, beispielgebende Bildfigur. Außerdem nennt der Titel jedoch auch die „Seelen in dem feegfeuer“, die im unteren Teil der Darstellung zu erkennen sind. Darüberhinaus werden rechts oben auch die drei göttlichen Personen gezeigt. Christus sitzt auf einer Wolkenbank und erquickt die armen Seelen mit dem Blut aus seiner Seitenwunde. Mit seiner Rechten vollführt er den Segensgestus. Insgesamt zeigt auch er Bewegungen, die ganz mit Empfindungen beladen sind. Darin ist er der Flehenden gleich. Nur, daß er eben andere gefühlsbesetzte Mitteilungen macht als diese.

⁴⁰ Katalog-Nr. 1-521-017.

Genauso verhält es sich mit den übrigen Bildfiguren. Sie alle kommen durch ihre entsprechend eingerichtete Körperhaltung ins Bild. Dabei vermittelt jede von ihnen eine andere Gemütsbewegung. Gottvater sitzt würdig herrschend da, ein Putto erlöst eine gepeinigete Seele vom Fegfeuer, während die übrigen Gequälten leiden. Sie stellen Gemütsbewegungen dar, deren Bedeutung durch folgende Bemerkung im zum Bild gehörenden Gebet zu erschließen ist: „Wie solle ich mich in die sanfte Ruhe begeben, . . . wenn ich eure erstaunliche Schmerzen, und euer (gemeint sind die armen Seelen im Fegfeuer. Anm. d. Verf.) empfindlichstes Leiden beherzige?“ Da hier der Leser als Erinnernder und die Seelen im Fegfeuer als Erinnernte angesprochen sind, handelt es sich bei letzteren (sowie gleichermaßen bei Gottvater, Gottsohn, dem Heiligen Geist und dem Putto) um Vorstellungen, die sich der betrachtende Andächtige von ihnen macht. Ihre Bilderscheingung weist ihn wiederum an, seine Vorstellungen ganz als Gefühl zu erleben. Dem gleichen Interesse genügt das Gebet, wie es ja auch der Ausdruck „beherzigen“ anzeigt.

Unter diesen Umständen beziehen sich die Aussagen der Bildüberschrift immer auf sämtliche Bildgegenstände, obwohl die in ihr mit wenigen Worten beschriebene christliche Übung zunächst nur durch eine ganz bestimmte Person der Darstellung vorbildhaft ausgedrückt zu sein scheint. Da diese Figur notwendigerweise in eine angemessene Umgebung gestellt ist, deren Bestandteile teils in der Bildüberschrift teils auch nicht genannt werden, lenkt jeder Hinweis auf die beispielgebende Gestalt die Aufmerksamkeit sofort auf alle anderen Bildereignisse.

Die Bildüberschrift, die diesen Hinweis an den Leser richtet, verkettet sich folglich sofort mit den Aussageweisen des Bildes. Auf diese Weise entspricht sie einem kleinen Stück Gebet, welches das Bildgeschehen in einer bestimmten Sicht im Hinblick auf den Betrachter kurz deutet, dem sie so mitteilt, welcher Übung er sich annehmen soll.

2. Die Bildunterschrift

Die Bildunterschriften der Stiche des Gottfried Bernhard Göz bestehen aus Bibelzitaten⁴¹, welche in Latein und Deutsch angegeben sind. Es ist zu prüfen, welchen Wert die Angaben der Bildunterschrift im Hinblick auf die Ergebnisse der Darstellung haben und in welchem Zusammenhang sie zu sehen sind.

⁴¹ Die meisten Stiche des G. B. Göz haben als Bildunterschrift ein Bibelzitat. Die wichtigsten Ausnahmen sind durch folgende Katalog-Nrn. bezeichnet: 1-300-001 f. (4 Blätter), 1-340-001 f. (8 Blätter), 1-360-002 f. (8 Blätter), 1-370-001 f. (5 Blätter), 1-500-001 (20 Blätter), 1-501-001 f. (8 Blätter), 1-526-001 f. (14 Blätter). Es ließe sich nachweisen, daß die dort gebrauchten Bildunterschriften in etwa denselben Anforderungen genügen, wie die Bildunterschriften der hier besprochenen Buchgrafik.

Vorausgeschickt werden kann, daß das biblische Ereignis, welches im bildunterschriftlichen Bibelzitat kurz angesprochen wird, in der Darstellung in einer bestimmten Form auffindbar ist. Außerdem ist die Verbundenheit zwischen Bildunterschrift und dem jeweils dazugehörigen Gebet ausdrücklich betont, da die Bildunterschrift gleich nach der Gebetsüberschrift abgedruckt ist.

Das gilt auch bei dem mit „Itinerarium. Reis-Seuffzer.“⁴² betitelten Punktstich (Abb. 27). Die deutsche Übersetzung der aus Tob. 5. v. 21. gewählten Bildunterschrift lautet: „Ziehet glücklich hin, Gott sey auf euren Weeg, und sein Engel begleite euch.“ Der Satz unter dem rechts daneben befindlichen „Reis = Gebett“ lautet „Ziehet glücklich hin, GOTT sey auf eurem Weg, und sein Engel begleite euch. Tob. 5. v. 21“. Es besteht zwar keine buchstabengleiche Übereinstimmung zwischen Bildunterschrift und Kopsatz des Gebetes, aber dennoch sind hier Bildunterschrift, Gebet und Bild als Ganzes aufzufassen.

Das heißt aber nicht, daß die Angaben der Bildunterschrift das Ziel haben, Erklärungen zum möglichst leichten und schnellen Verständnis der Darstellung abzugeben. Wenn es nur darum ginge, die zwei im Bild erscheinenden Figuren als Handelnde der Tobiasgeschichte der Heiligen Schrift zu kennzeichnen, sind sie sogar höchst unzureichend, denn sie liefern keine tatsächlichen Einzelheiten dazu. Da sich aber die Bildunterschrift mit der Angabe „Tob. 5. v. 21.“ unmißverständlich auf eine ganz bestimmte, in der Bibel vorkommende Geschichte bezieht, muß geprüft werden, inwiefern die Angaben dieser alttestamentarischen Erzählung im Bild Berücksichtigung finden.

Diese Angaben besagen, daß der junge Tobias auf eine Reise geht, wobei er von dem Engel Raphael begleitet wird, der sich Tobias aber nur unter dem vorgeblichen Namen Azarias als Mensch zu erkennen gibt. Unterwegs kommen beide an den Tigrisstrom, wo Tobias einen Fisch fängt, dessen Eingeweide er auf Geheiß des Raphael-Azarias zur späteren Dämonenabwehr und zu Heilungszwecken aufbewahrt. Danach weist Raphael-Azarias den Tobias an, in Ragai, dem nächsten Reiseziel der beiden, die Tochter des Raguel zur Frau zu nehmen. Als Tobias Bedenken gegen diese Heirat äußert, da die Tochter des Raguel von einem mörderischen Dämonen besessen sei, zerstreut Raphael-Azarias diese Befürchtungen mit dem Hinweis, die Eingeweide des erlegten Fisches als Gegenmittel zu gebrauchen, das sich auch als wirksam erweist.

Dieser ausführliche Bericht des biblisch Vorgeschiedenen war notwendig, da sich mit diesem Wissen die fischtragende Gestalt des Bildes als der junge Tobias, sein geflügelter Begleiter als Raphael-Azarias und der Fluß vor und hinter den beiden als Tigris benennen läßt. Die in die Ferne deutende Linke des Engels hat mit seinen an Tobias gerichteten Vorschlag zu tun, die Tochter des Raguel zur Frau zu nehmen. Tobias hört aufmerksam zu, aber er scheint zu zögern. Falls

⁴² Katalog-Nr. 1-521-012.

die Gestik der Tobiasfigur so auszulegen ist, würde sie die Befürchtungen des Tobias gegen den mörderischen Dämon ausdrücken.

Was hier durch den Hinweis auf das Buch des Tobias, welchen die Bildunterschrift gibt, an Bilddingen erklärt wird, scheint doch ziemlich beträchtlich zu sein. Wie verhält es sich damit?

Bei den Figuren ist es so, daß sie als Handelnde mit einer ganz bestimmten Gestik im Bild auftreten. Diese Gestik wirkt, auch, wenn es sich um eine erzählungsbedingte Körperbewegung handelt, in erster Linie als Empfindungsträger. Daher werden die im Bild an den Figuren erkennbaren tatsächlichen Elemente des von der Bibelerzählung Vorgeschriebenen zu einer Sache, die sehr stark von den Ausdrucksmöglichkeiten des Seelischen überlagert und insofern zu etwas anderem gemacht werden.

Nach der biblischen Erzählung stellt sich Raphael dem Tobias nur als Mensch vor. Wenn er daher im Bild als Engel mit Flügeln dargestellt erscheint, genügt er Forderungen, die nicht darauf abgestellt sind, Alttestamentarisches genau abzubilden.

Das gleiche gilt für den Fisch, den Tobias hält. Zu dem Zeitpunkt des Bildereignisses, das heißt, wenn sich die beiden Reisenden auf dem Weg nach Ragai befinden, ist der Fisch längst geschlachtet und verspeist.

Unter diesen Bedingungen wäre es auch nicht mehr notwendig gewesen, den Tigrisfluß ins Bild zu bringen. Tatsächlich kommen auch nur noch kümmerliche Reste dieses Stromes in der Darstellung vor.

Insgesamt gesehen haben von der in der Bildunterschrift angemerkten Geschichte der Heiligen Schrift nur noch Bruchstücke im Kupferstich ihren Platz gefunden. Diese ergeben deshalb als Abbildung des biblisch Vorgeschriebenen keinen Sinn. Ihr Sinn kann nur erschlossen werden, indem danach gefragt wird, nach welcher Vorstellung gerade die gezeigten Bruchstücke ausgewählt wurden.

Die Zeigegeste des Raphael, der Fisch in der Rechten des Tobias und die namentliche Benennung der beiden Reisenden sind die einzig wirklich wichtigen Bilddinge, die sich nach den bisherigen Erörterungen noch auf Angaben des biblisch Vorgeschriebenen zurückführen lassen. Die Zeigegeste des Engels (mit welcher er auf den Wohnort der vom Dämon besessenen zukünftigen Frau des Tobias, sowie auf die Überwindung des Dämons hinweist)⁴³ und der Fisch in der Hand des Tobias haben letztlich die Aufgabe, die Schutzleistungen des Raphael für den jungen Tobias anzuzeigen.

Um die Stellung dieser Angabe, die durch Beachtung der bildunterschriftlich genannten Bibelstelle gemacht werden konnte, genauer zu erfassen, sei eine

⁴³ Im Bibeltext steht natürlich nichts davon, daß der Engel einen Zeigegestus vollführt. Trotzdem dürfte sich der Zeigegestus der Bildfigur auf das in der Tobiasgeschichte (Tob. 6. v. 11. ff.) stattfindende Gespräch beziehen.

Aussage des zum Bild gehörenden Gebetes zitiert. „... gütigster GOTT! ... Ich weiß aus deinem göttlichen Wort, daß du dem ... jungen Tobias deinen Erzengel Raphael unter dem vorgegebenen Namen des Azarias in menschlicher Gestalt als einen getreuen Beschützer zugegeben hast.“ Hier ist zunächst einmal die Aussage „... Ich weiß aus deinem göttlichen Wort...“ von Bedeutung. Sie leitet eine kurze Angabe zur biblisch erzählten Reisegeschichte des jungen Tobias ein. Wesentlich ist dabei, daß dem Leser bewußt wird, etwas aus dem „göttlichen Wort“, also der Heiligen Schrift, zu erfahren. Die Nennung der Wissensquelle macht das aus ihr gezogene Wissen zu einer Angelegenheit des in der Wissensquelle Nachzulesenden, das für sich genommen noch gar keine wesentliche Bedeutung für den Leser hat. Die bildunterschriftlich erwähnte biblische Erzählung gerät so zu einer Vorgabe, an deren Bestandteile man sich je nach Erinnerungslücken und den jeweils erforderlichen andächtigen Belangen erinnern kann, oder auch nicht. Auch wichtige Begebenheiten werden dabei so erinnert, wie man sich beispielsweise einen Namen aus einer Erzählung ins Gedächtnis zurückeruft. Erst durch den weiteren Umgang mit ihnen bekommen sie wirkliche Bedeutung.

Ein solcher Fall ist auch die Erinnerung an Raphael-Azarias als „getreuer Beschützer“. Was der Andächtige wirklich haben will, wird im Gebet unmittelbar nach dem zitierten Satz gesagt! „Mein kindliches Vertrauen zu dir liebster GOTT! bittet sich deine väterliche Gnade ebenfalls zu meiner bevorstehenden Reise aus. Laß mich unter deiner Obhut, mit dem Geleite meines von dir mir gewiesenen heiligen Schutz-Engels meine Wege antreten.“ Es geht ihm also um die Gnade, für seine Reise von Gott einen Schutzengel zugewiesen zu bekommen. Um dieses Anliegen zu unterstützen, wird durch Bildunterschrift, Bild und Gebet das Beispiel des jungen Tobias vorgebracht. Das ist zunächst eine bloße Erinnerung, die aber für den Andächtigen im Zusammenhang mit seiner Bitte um einen eigenen Schutzengel wichtig wird, in die er sich in empfindungsmäßiger Anteilnahme versenkt.

Das heißt, das biblisch Vorgeschriebene stellt für sich genommen nichts weiter als eine gewichtslose Unterlage dar, mit deren Hilfe der Gläubige das gefühlsmäßig-seelische Ausgestalten seines eigenen Bedürfnisses nach einem Schutzengel als Reisebegleiter um so besser betreiben kann, da er so biblisch schon einmal verwirklicht sieht, was er sich wünscht.

Entsprechend werden im Bild die Bruchteile des biblisch Vorgeschriebenen durch bestimmte Ausdrucksweisen, nicht zuletzt durch die gefühlsmäßig aufgeladene Gestik der Figuren, überlagert. Immerhin sind diese Reste der Heiligen Schrift noch unleugbar im Bild, wie zum Beispiel der Fisch und die Zeigegeste des Raphael-Azarias. Sie sind deshalb sinnvoll, weil sie, wie auch im Gebet steht, mit Raphael als „getreulichen Beschützer“ zu tun haben, also einer Eigenschaft, die der andächtige Leser und Betrachter auch für sich gerne in Anspruch nehmen möchte.

Ein sehr gutes Beispiel, wie wenig es im Zusammenwirken von Bild, Bildunterschrift und Gebet darum geht, eine biblische Erzählung vorzustellen, bietet die Bildunterschrift selbst. Aus den Kapiteln der Tobiasgeschichte ist genau jener Satz zitiert, in dem das angesprochen wird, was den Andächtigen interessiert, der sich auf eine Reise begibt. Es ist von Reisenden die Rede, die von einem Engel begleitet werden.

Hinweise auf die Benennung der Bildfiguren gibt es keine. Im Hinblick auf die im Sinne der biblischen Erzählung richtige Anzahl und Benennung der im Bild erscheinenden Figuren ist das bildunterschriftlich angegebene Bibelzitat sogar ausgesprochen falsch. Es gibt nämlich einen Ausspruch des alten Tobias wider, der möchte, daß sein Sohn und Raphael-Azarias (von dem auch der alte Tobias nicht weiß, daß es sich um einen Engel handelt) von einem Schutzengel begleitet werden. Das bedeutet im Grunde genommen, daß selbst die Bildunterschrift, die doch die Splitter des biblisch Vorgeschriebenen durch die Herkunftsangabe „Tob. 5. v. 21.“ kenntlich macht, dieses Vorgeschriebene in seiner Bedeutung stark mindert, um den Ansprüchen des Andächtigen ganz entsprechen zu können.

III. Die Darstellungsweise der Kupferstiche

A. *Licht und Helligkeit*

Um die den druckgrafischen Arbeiten des Göz eigentümliche Lichtsituation⁴⁴ angeben zu können, sei als Beispiel das siebte Blatt der 1742 herausgegebenen Serie „Schrecken des Krieges“⁴⁵ ausgewählt (Abb. 40). Auf den ersten Blick sieht es so aus, als würde starkes Sonnenlicht von links in das Bild fallen und Personen wie Gegenstände beleuchten. Diese Auffassung aber ist nicht richtig.

Zwar scheint sie zunächst als Erklärung auszureichen. Mindestens zwei Lichtbereiche des Bildes lassen sich unterscheiden. Der eine beginnt im gewählten Beispielbild etwa bei der Flihenden, die ihre Kinder bei sich hat, und erstreckt sich nach vorn. In diesem Abschnitt läßt Göz die allergrößte Helligkeit und die allergrößte Dunkelheit aufkommen. Die blendend weißen Stellen auf dem Gewand der Mutter, die ihr Kind mit sich trägt, sowie die dunklen, ja schwarzen Stellen auf den Erdhügeln links vor ihr und rechts neben ihr belegen dies. Die Absicht des Künstlers muß es gewesen sein, durch einen Gegensatz

⁴⁴ Zu diesem und den folgenden Abschnitten siehe: Bauer, Herman, Über Licht und Farbe im Rokoko. In: Bauer, Hermann, Rokokomalerei. Sechs Studien, Mittenwald 1980, S. 113ff., besonders S. 116f. Siehe auch: Schöne, Wolfgang, Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954, besonders S. 163.

⁴⁵ Katalog-Nr. 1-340-008.

bestimmte Möglichkeiten ins Bild zu bringen. In der vordersten Bildzone sucht er die Wirkungen gleißenden Lichtes und zugleich jene dunkelster Schattenstellen.

Der zweite Lichtbereich des Bildes setzt da ein, wo sich das grelle Licht des Vordergrundes nicht mehr durchsetzen kann. Es macht einem milderen Licht Platz. Dieser Bereich setzt in einem fließenden Übergang etwa kurz vor dem bei einem Pferdekadaver dahingerafft ausgestreckt Daliegenden ein und reicht bis in den letzten Bildhintergrund. Das milde Licht, welches wohl Ferne anzeigen soll⁴⁶, kommt durch feine Schraffuren zustande, welche auch die hellsten Stellen zart abtönt, wie es beispielsweise die entsprechenden Flächen der Kleidung des Dahingeraffteten belegen. In diesem zweiten Lichtbereich kann sich also das Gleißend-Helle in Verbindung mit dem Tiefschwarzen nicht durchsetzen. Es wäre aber vollkommen unangebracht zu behaupten, der Bildhintergrund sei dunkler als der Bildvordergrund. Das Gegenteil stimmt. Dafür gibt es zwei Gründe.

Erstens nimmt das mildere Licht des Bildhintergrundes den Oberflächen nicht nur das Strahlende, sondern es entschärft auch die Schattenstellen. Die so aufkommenden Grautöne vermitteln insgesamt einen lichten bis sehr lichten Eindruck, jedenfalls besonders im Vergleich zu den Verhältnissen im Vordergrund.

Zweitens enthält der Hintergrund eine oder mehrere Stellen, welche der bisherigen Beschreibung seiner Licht- und Helligkeitsverhältnisse nicht mehr so recht entsprechen und sogar als deren Durchbrechung gelten können. Eine solche Stelle macht u. a. der teilweise ganz helle Weg aus, der zum brennenden Dorf führt. Zu seiner Darstellung dienen keine lichtschluckenden Schraffuren. Weitere Nachweise für die gewollte Überwindung der Grauverfleischung des Bildhintergrundes finden sich eigentlich auf jedem Kupferstich des G. B. Göz. Im Bildhintergrund gibt es auf ihnen eine ganz helle Stelle, an der jegliche Schraffierung, Punktierung oder sonstige Schwärzung aussetzt. Meistens handelt es sich um ein Stück strahlenden Himmels oder um ein ebensolches Zeichen einer jenseitigen Erscheinung. Es kann aber auch, wie das gewählte Beispielbild zeigt, ganz gewöhnlicher Erdboden sein. Worauf es ankommt, ist also immer die ganz helle und weiße Bildstelle, durch die der Papiergrund als Sache ins Bild kommt.

Die Lichthaltigkeit bestimmter Stellen läßt sich mehrfach erklären. Das Grell-Weiße wird um seiner Wirkung willen aufgesucht. Es verbindet sich mit den daneben liegenden dunkleren Stellen zu Gebieten, in denen Grauabstufungen vorgeführt werden. Da diese Tönungen als lichthaltig empfunden werden, könnte man hier von einem Spiel mit dem Licht reden, das im Bild als

⁴⁶ Vergleiche Kapitel III, S. 288

Gegenstand abgehandelt vorliegt. Das ist aber nur die eine Seite der Helligkeit in den Bildern des Göz.

Zu ihrem Wesen gehört unbedingt die Eigenart aufleuchtender Flächen. Sie genügen der Bedingung, sich so zu geben, als würden sie von einer Lichtquelle erhellt werden. Hier wird der Versuch einer Rechtfertigung der Lichtverspielt-heit von Bilddingen gemacht. Diese Rechtfertigung gerät ihrerseits zu einem Widerspruch. Weniger die Wirkung einer Lichtquelle kommt ins Bild, als vielmehr helle Flächen, die eine solche Strahlungsstelle vortäuschen wollen.

Der springende Punkt dabei ist, wie gut die Täuschung wirkt. Ganz im Vordergrund unseres Beispielbildes gibt es unter dem rechten, seine Mutter schreiend begleitenden Kind den einzigen vollständigen Schatten der ganzen Darstellung. In Verbindung mit den angeblich beleuchteten, hellen Stellen des Bildes genügt er dem Auge, die vorgespiegelte Lichtquelle als wirklich anzunehmen. Das geht auch dem Betrachter so, der um all jene hier bemerkte Unaufrichtigkeit im Gebaren der Bildhelligkeit weiß.

Die Helligkeit im Bild wird auf zweifache Art erlebt. Einmal so, als wäre sie in Wirklichkeit möglich und das andere Mal als eigengewichtige verspielte Abstufung von lichthaltigen Grauwerten in Verbindung mit weißen Stellen. Diese Auffassungen erweisen sich fortwährend gegenseitig als falsch und als richtig. Sobald die eine als falsch verworfen wurde, setzt sich die andere durch und umgekehrt. Wenn die eine richtig ist, ist es die andere auch. Diese fortwährenden Aussageschwankungen bringen einen Reizwert ins Bild, dessen Gewicht erheblich ist.

Das „Licht“ auf den Kupferstichen des G. B. Göz ist also ein selbständiges Spiel von Helligkeiten, welches durch das Vortäuschen einer Lichtquelle gerechtfertigt wird, wobei auch der Papiergrund zur Wirkung gebracht wird.

B. Farbigkeit

Welche Aussagen Gottfried Bernhard Göz durch Anwendung bestimmter Farben auf seinen Farbpunktstichen macht, läßt sich aus einer Einzelheit des 1765 herausgegebenen Stiches „Contritio. Reu und Leyd“⁴⁷ herauslesen. Vor den Füßen der Hauptfigur gibt es einen blätterbesetzten Zweig. Seine Farbigkeit setzt sich aus einem blaugrünen und einem rotbraunen Bereich zusammen, in welchen schon deutlich Blau und Rot vorherrschen. Eine andere pflanzliche

⁴⁷ Katalog-Nr. 1-520-003,1. Zu den folgenden Ausführungen vergleiche auch Strauss, Ernst, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München und Berlin 1972; vgl. auch den Artikel „Farbe“ und die ihm nachgestellten Literaturangaben in: Die große Enzyklopädie der Malerei, Frankfurt, Berlin, Wien 1975 f., Bd. 3, S. 858-865; Spindler-Niros, Ursula, Farbigkeit in bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1981.

Bildung auf diesem Stich, jene unter dem krähenden Hahn, besteht aus einem stark gelblichen Gelbgrün.

Die Bedeutung dieser Buntheit klärt man am besten mit dem farbigen Bild der „S. VERONICA“⁴⁸. Links hinter der Heiligen steht ein kleines, sich verzweigendes Gewächs. Es vereinigt auf sich alle gerade bemerkten Abtönungen von Grün, bei welchen auf bestimmten Flächen die Farben Gelb, Blau und Rot hervorstechen und, nicht zu vergessen, einige Teile des Gewächses sowie Teile des umstehenden Bewuchses sind grün, so grün wie Pflanzen in Wirklichkeit sein können. Da die Flächen dieses Pflanzengrüns sehr klein sind, darf man sagen, daß die Farbigkeit der Farbkupferstiche des G. B. Göz die alltägliche Wirklichkeit zwar nicht ganz leugnet, aber nur mehr in Bruchteilen damit zu tun hat. Das heißt, die weitaus meiste Aufmerksamkeit beanspruchen Farbspiele an sich, die zwar mit der in Wirklichkeit zutreffenden Farbe (zum Beispiel dem Pflanzengrün) vermischt ins Bild kommen, aber in der Mischung so stark hervorragen, daß daraus etwas Künstliches wird. In diesem Rahmen ist die Farbigkeit der Kupferstiche des G. B. Göz zu sehen.

Ein Anlaß, wo auch bei Göz das Wirkliche eher zum Zug kommt, sind die Portraits. Das Inkarnat auf dem 1744 entstandenen Farbstich mit der Bildbeschriftung „MARIA THERESIA . . . REGINA“⁴⁹, der also eine (damals) wirklich lebende Person vorstellt, ist ein Braun, das aus einiger Entfernung betrachtet wie ein zartes Braun wirkt, welches Hautoberfläche vorstellt. Da es hier um etwas Lebendiges geht, unterstützt ein gleichfarbiger Plattenton⁵⁰ die Inkarnat-angabe, um das Durchscheinen des hellen Papiergrundes zu verhindern. Außer auf den Wangen und den Lippen der Königin finden sich sonst nur noch allerarteste Beimengungen von Rot auf ihrer Körperoberfläche, die hier wohl in ihrer vornehmen Blässe charakterisiert sein soll.

Ein anderes Blatt, das die Muttergottes zeigt und mit der Bildunterschrift „Schutz-Frau der Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis Zu Wiltau in Tyrol“⁵¹ versehen ist, belegt, wie es aussieht, wenn die Forderung, Lebendiges abzubilden, wegfällt. Das Gesicht Mariens dürfte in einem etwas dunkleren Inkarnatbraun widergegeben sein, als im vorigen Bild. Im Unterschied zu diesem gibt es bei der „Schutz-Frau“ keinen Plattenton. Das ist wichtig, denn jetzt erscheint die Körperoberfläche als etwas Glänzendes, wie es bei einer glatt polierten Skulptur der Fall ist. Außerdem treten Farbbeimengungen stärker hervor. Der wohl noch vor 1760 entstandene Stich „S. ANDREAS“⁵², auf dem der Oberkörper dieses Heiligen zu sehen ist, bestätigt das. An den Wangen, am

⁴⁸ Katalog-Nr. 1-720-827,1.

⁴⁹ Katalog-Nr. 1-040-282,1.

⁵⁰ Zur Erklärung dieses Begriffes s. u. S. 338

⁵¹ Katalog-Nr. 1-070-369,1.

⁵² Katalog-Nr. 1-700-030,1.

Hals und an der Schulter, auch an den Händen zeigen sich auffällige Rotstellen im Inkarnatbraun, welche gerade dem Künstlich-Bemalten eines Kunstgegenstandes gerecht werden wollen.

Diese „Entschuldigung“ gilt für Inkarnatflächen. Die Farbigkeit aller übrigen Bilddinge, besonders der Gewänder, ist weitaus eigenwilliger. Der 1765 herausgegebene Farbstich mit der Bildüberschrift „Humilitas. Demuth“⁵³ führt vor, was damit gemeint ist. Das Gewand der linken Figur ist blau und rot. Diesen sehr starken Farbkontrast wendet Göz wirklich häufig an. Meist führt ihn die Hauptperson der Szene vor, er kann aber auch auf die Gewänder zweier Personen verteilt sein. Das mit Gelb oder Ocker verbundene Rot auf dem Mantel des Niederknienenden, welches ein Gegengewicht zu den Grüntönen bieten soll, belegt, daß es hier darum geht, eine reizhaft kontrastreiche Farbzusammenstellung von großer Eigenständigkeit ins Bild zu bringen. Für dieses Gegeneinanderstellen bestimmter Farbflächen reicht die Entschuldigung, es seien Skulpturen abgebildet, nicht mehr aus. Hier gilt eine andere, nämlich die, daß die Gewänder in Wirklichkeit eben auch von solch greller Farbigkeit sein könnten, wie im Bild. Der Bezug zur Wirklichkeit geht nicht verloren, wie beispielsweise das Pflanzengrün, das Blau der Rüstung und das rot gedeckte Haus angeben. Tatsächlich zeigen die Gewänder der Figuren eine Farbigkeit, die einerseits außergewöhnlich, aber nicht unmöglich scheint, und die andererseits die Künstlichkeit von Farbflächen auf einem Kupferstich haben. Die eigentliche Aussagekraft der Farben auf den Farbkupferstichen des Gottfried Bernhard Göz gründet sich darauf, diese beiden einander ausschließenden Auffassungen zugleich als anmutiges Erlebnis zu vermitteln.

C. Stofflichkeit und Oberflächendarstellung des Gezeigten

1. Figuren und Naturdinge

Mit welchen Stoffzuständen⁵⁴ der auf den Stichen des G. B. Göz gezeigten Personen und Dinge zu rechnen ist, zeigt unmißverständlich die Untersuchung bestimmter Inkarnatteile einer 1741 entstandenen Serie über die sieben Gaben des Heiligen Geistes, deren Blatt Nummer 5⁵⁵ Ausgangspunkt einiger Beobachtungen sein soll (Abb. 42, vgl. Abb. 28). Auf diesem sieht man die Personifikation der Geistesgabe der Stärke, die eine Büste des heiligen Ignatius hält. Das Inkarnat der Sitzenden ist aus Stein, jedenfalls bietet es diesen Anschein. Man kann das überprüfen, indem man es mit anderen Oberflächen von Steinfiguren

⁵³ Katalog-Nr. 1-520-009,1.

⁵⁴ Zu den folgenden Ausführungen vergleiche: Schiessl, Ulrich, Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko. Mittenwald 1979.

⁵⁵ Katalog-Nr. 1-501-005.

vergleicht, zum Beispiel mit der Sphinx auf Blatt 3⁵⁶ oder den steinähnlich anzusehenden Karyatiden auf Blatt 1⁵⁷. Auf diesem dürfte auch der Grund für den merkwürdigen Stoffzustand zu finden sein. Die Karyatiden, welche genau die Personifikationen der sieben Geistesgaben vorstellen, die auf den folgenden sieben Blättern der Serie jeweils die Büste eines Ordensgründers halten, tragen eine (schwere) Kuppel, deren Last sie am besten bewältigen können, wenn sie selbst aus Stein zu sein vorgeben. Bei dieser Irritation bleibt es nicht. Die Personifikation auf Blatt 5 benimmt sich graziös und höchst lebendig. Die Anziehungskraft dieses Gegensatzes bestimmt ihr Wesen. Das Inkarnat der Geistesgabe schwankt gewissermaßen zwischen Stein und organischer Beschaffenheit, wobei es ganz gewiß mehr Stein als Fleisch ist, aber eben nicht nur toter Stoff allein.

Wenn sich hier eine scheinbar so lebendige Gestalt als Kunstgebilde aus Stein zu geben vermag, könnte man versucht sein zu fragen, was denn geschieht, wenn das Gegenteil des Lebendigen, ein lebloses Stück Kunst ins Bild kommt. Auf den Blättern zwei bis acht der hier behandelten Serie erscheint die Büste eines Ordensgründers, also ein Kunstgebilde. Auf Blatt fünf ist es der heilige Ignatius⁵⁸. Wie bei allen anderen Heiligen dieser Serie ist sein Gesicht durch Anwendung der allerfeinsten Punktierung zu höchster Naturnähe gebracht (Abb. 28, vgl. Abb. 42). Für das Inkarnat dieser Figur kann das nur heißen, da es einerseits etwas wirklich Gewachsenes sein will und überwiegend wohl auch ist, aber andererseits toter Stoff eines Kunstgegenstandes bleibt. Die Zuständigkeit der Hautteile einer solchen Gestalt verwandelt sich stetig innerhalb zweier Unvereinbarkeiten.

Nun muß man wissen, daß in dieser Weise ausgespielte Gegensätze auch im Werk des Göz nicht immer in dieser Schärfe formuliert werden. In der Regel findet sich ein Inkarnat, welches das vielleicht kurz nach 1742 entstandene Blatt S. URSULA V. et M.⁵⁹ vorstellt (Abb. 39). Die freiliegenden Körperteile der Heiligen zeigen eine Beschaffenheit, die etwa in der Mitte steht zwischen spiegelndem Kunstzustand und samtartiger wirklicher Hautoberfläche. Der Stoff, aus dem die vom Pfeil Getroffene ist, läßt sich nicht eindeutig festlegen, er hat etwas schillernd sich dauernd Veränderndes.

Es ist klar, daß durch die gerade gefundene stoffliche Zwiespältigkeit einer Gestalt nicht nur deren Körper selbst, sondern sämtliche Kleidungsstücke und Attribute, mit denen sie irgendwie in Berührung steht, in die gleiche materielle Unbestimmtheit hineingezogen werden und dieser unterliegen. Auf unserem letzten Beispielbild zeigen denn auch die Oberflächen dieser Gegenstände matt

⁵⁶ Katalog-Nr. 1-501-003.

⁵⁷ Katalog-Nr. 1-501-001.

⁵⁸ Katalog-Nr. 1-501-005.

⁵⁹ Katalog-Nr. 1-070-593.

schimmernde Bereiche, in denen man den wirklichen, jeweils vorzustellenden Stoffzustand erkennen könnte, sowie glänzende Stellen, in welchen die spiegelglatte Kunstexistenz der gezeigten Dinge zum Vorschein kommt.

Das heißt, die materielle Befindlichkeit von Figuren, ihren Gewändern, sowie den zugehörigen Zeichen, läßt sich als zwischen zwei zueinander in Widersinn stehenden Zuständen schwankend beschreiben. Eindeutigkeit besteht nicht und braucht nicht zu bestehen, denn der Gegensatz im stofflichen Dasein soll eben als ein die Aufmerksamkeit an sich ziehendes Element den Inhalt von Gestalten und der zu ihnen gehörenden Dinge in bestimmter Weise beeinflussen.

2. Architektur

Schon in den ersten, selbständig angefertigten Arbeiten in seiner frühesten Augsburger Zeit (kurz nach 1730) begreift G. B. Göz antike Architekturen so gut wie ausschließlich als Ruinen⁶⁰. Ab etwa 1739 benutzte er auch die vollkommen „verflüssigten“ Bauwerke, zu denen ihn die Stiche des J. A. Meis-sonnier anregten⁶¹.

In den Jahren nach 1730 bis etwa 1740 gibt es in den druckgrafischen Erzeugnissen des Göz Krümmungen, die in architektonische Elemente eindringen. Auf diese Art kommen gerade Architekturen auf, die sich in Krümmungen ergehen und gebogene Bauteile, die zu geraden werden. Was ist über deren Stoffzustand zu sagen? Um diese Frage zu beantworten, mögen zwei 1741 entstandene Blätter beobachtet werden⁶². Auf dem einen steht ein Gefäß, aus dem ein Baum wächst, auf einem völlig ruinösen Sockel. Auf dem anderen finden sich seitlich hinter den Figuren ganz in C-Bogen aufgelöste Aufbauten, die aus ganz neuem Stoff zu sein scheinen.

Zwischen diesen beiden unvereinbaren Stoffzuständen wechseln die Bauten des Göz ständig und je nach Bedarf. Gerade Architekturen können auch einmal verhältnismäßig neu sein, wenn sie zugleich mit ruinöser, verbogener Architektur in Verbindung stehen⁶³. Worauf es ankommt ist immer die Stoffverwandlung von etwas innerhalb zweier Gegensätze. Diese Möglichkeit haftet ab ungefähr 1735 jedem architektonischen Element an, auch wenn sie nicht immer ganz schroff ausgenutzt wird. Daher zeigen sämtliche Bauten in den Bildern des Göz das Ungreifbare ihres Stoffes als Aussage, die ganz entscheidend ihr Wesen bestimmt.

⁶⁰ Katalog-Nr. 1-700-001 f.

⁶¹ Siehe die Stiche der Serie „Passio D. N. Jesu Christi in CLVI. Icones“, Augsburg 1740. Vgl. Isphording, S. 42.

⁶² Katalog-Nrn. 1-300-001 und 1-300-003.

⁶³ Siehe die „jungen“ Architekturteile im Vordergrund und die leicht „ruinösen“ Architekturteile derselben Architektur im Hintergrund des Blattes mit der Katalognummer 1-701-001.

3. Weitere Hinweise

Die eben vorgenommenen Untersuchungen führten zu der Erkenntnis des uneindeutigen, stetig zwischen Unvereinbarkeiten sich wandelnden Stoffzustandes der Bilderscheinungen. Hinzuzufügen ist, daß auch der Himmel und die Zeichen am Himmel von selbst in diese Doppeldeutigkeit hineingezogen werden, denn sie können nicht von eindeutigem Material sein, wenn alles andere in zwiespältiger Weise uneindeutig ist. Außerdem sei noch vermerkt, wie sehr auch die Substanz der Rocaille, wo sie im Werk des Göz auftaucht, das Schillernde, zum Zerfall Bereite an sich hat⁶⁴.

Figuren und Gegenständen merkwürdige Stoffzustände zu verleihen, das kennt Göz seit seiner Augsburgener Zeit. Den brüskten Gegensatz im Material eines Bildgegenstandes läßt er eigentlich nur 1741 unmißverständlich deutlich werden⁶⁵. Das steht womöglich im Zusammenhang mit der Eröffnung seines eigenen Verlages. In seinen späteren Druckerzeugnissen formuliert er die Stofflichkeit eines Bildgegenstandes als etwa in der Mitte zwischen zwei widersprüchlichen Materialien stehend, so daß beide zugleich in einem abgebildet werden und sich entsprechend als Aussage bekämpfen.

Welche Wirkungen auf diese Weise freigesetzt werden, mag das wohl einige Jahre vor 1760 entstandene Blatt mit dem Titel „AMOR. Die Liebe.“⁶⁶ belegen (Abb. 26). Figuren, Architekturen und pflanzliche Erscheinungen zeigen einerseits harte, glänzende Oberflächen, andererseits absorbieren sie Licht wie wirklicher oder alter Stoff. Sämtliche Gegenstände bestehen aus widersprüchlichem Material, das der Betrachter ständig in der einen oder anderen Art zu bestimmen versucht ist, was er aber nicht kann, weil das Oberflächenverhalten des Gezeigten das nicht zuläßt.

Nach dieser kurzen Übersicht wird klar, warum Göz in seinen eigenen Bilderfindungen vornehmlich nach 1742 immer weniger auf die Rocaille zurückgreifen muß. Er verwendet sie bis in seine späteste Zeit, dann aber nur gelegentlich. Ab ungefähr 1750 kommen gut drei Viertel oder sogar noch mehr seiner druckgrafischen Erzeugnisse ohne Rocailles aus, ohne im geringsten an Anziehungskraft einzubüßen. Daraus läßt sich folgern, wie sehr die zwittrige materielle Befindlichkeit dieser Form schon das Bild erfaßt hat. Sämtliche Dinge einer Darstellung verstricken sich ihrem Wesen nach so in den zauberischen Streit ihrer Wirklichkeiten, daß sie sogar auf das verwunderlichste aller Bildgegenstände, die Rocaille, verzichten können.

⁶⁴ Zur Rocaille vgl. Bauer, Hermann, Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin 1962.

⁶⁵ Katalog-Nr. 1-501-001 ff. S.o.S. 279.

⁶⁶ Katalog-Nr. 1-526-029.

D. Das Bildgefüge als Inhalt

Auf den von G. B. Göz ausgeführten Kupferstichen machen beispielsweise die vielen kleinen Stoffalten auf das Netz von zahlreichen kleinen Richtungsimpulsen aufmerksam, das die gesamte Bildfläche überzieht. Achtet man auf alle diese kleinen Netzstücke, so erweisen sie sich als Teile eines die ganze Bildfläche überspannenden Zusammenhanges. Wer nun genau den sorgfältig ausgewogen verschachtelten Knotenpunkten und wegweisenden Stegen im Netz des Bildgefüges nachspürt, kann angeben, welche Bedeutung diese winzigen Dinge für die Darstellung haben⁶⁷.

Welche Kraft von ihnen ausgehen kann, zeigt das Blatt mit der Nummer 2 aus der 1742 entstandenen Serie „Schrecken des Krieges“⁶⁸. Auf diesem hält Bellona mit ihrer Rechten eine Fackel hoch, deren Feuerflamme nach rechts in einen Kurvenverlauf gedrückt wird. Sie paßt so gut dahinein, daß es erst in zweiter Linie wichtig ist, den Grund dafür in einer Bewegung der Figur zu erkennen. Genauso verhält es sich mit dem wehenden Fell der Bellona. Es folgt zuallererst der Aufgabe, zwischen den an seiner Stelle aufeinandertreffenden Biegungen zu vermitteln, wofür man wiederum mehr schlecht als recht eine bestimmte Bewegung der Figur verantwortlich machen kann. Wenn diese also gerade damit beschäftigt ist, mit dem Schwert auf gewisse Gegenstände in der Höhle rechts zu zeigen, reicht ihre Handlung nicht aus, um die angeblich daraus folgenden Wirkungen zu erklären. Diese sehr lockere Verbindung zwischen Ursache und Wirkung fällt auf den Inhalt zurück, den die Figur als „Bellona“ vertreten soll. Denn eine Gestalt, die einen Zeigegestus gewissermaßen als Entschuldigung für etwas anderes ausführt, entwickelt in dem, was sie vorzustellen hat, kaum noch Glaubwürdigkeit. Es ist deshalb danach zu fragen, was unter diesen Umständen vermittelt wird.

Dazu seien Blätter aus der 1741 von Göz herausgegebenen Serie über die sieben Gaben des Heiligen Geistes herangezogen⁶⁹. Auf Blatt 3⁷⁰ tippt sich die Gabe des Verstandes nachdenklich mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand an die Stirn (Abb. 43). Dabei ergibt sich zwischen Fingerkuppe und Unterarm ein kleiner Bogen. In diesen mündet im Gegensinn der Bogen, den die danebenliegende Rocaille beschreibt. Hier geht es darum, einen Linienverlauf durch einen anderen zu entschärfen. Was zählt, ist weniger der Inhalt des Zeigegestus, sondern der Formverlauf seiner Erscheinung, der durch den Formverlauf einer Rocaille, die sicher keinen „hohen“ Inhalt vertritt, ausgeglichen wird.

⁶⁷ Zu diesem Abschnitt siehe: Artikel „Komposition“ in: Die Große Enzyklopädie der Malerei, Freiburg, Basel, Wien 1977, Band 5, S. 1578f. und die Literaturangaben ebenda S. 1580.

⁶⁸ Katalog-Nr. 1-340-003.

⁶⁹ Katalog-Nr. 1-501-001f.

⁷⁰ Katalog-Nr. 1-501-003.

Die Gabe des Verstandes trägt ein dunkles, augenbesetztes Tuch, das über ihr rechtes Bein gelegt ist und auch hinter ihrem anderen Fuß zu sehen ist. Welcher Inhalt damit auch immer vermittelt werden soll, er hat sich an dem zu messen, was die Faltenbildung des Tuches sagt. So gibt es beispielsweise einen (durch eine schräge Stoffbahn unterbrochenen) Richtungsimpuls zwischen dem Schulterornament der Sphinx und den Falten des augenbesetzten Tuches über dem Oberschenkel der Geistesgabe. Diese Falten vertreten das (annähernd) Waagrechte im Bild, so wie es auch die waagrechten Stoffstücke über dem Nabel, über den Schultern und auf der Brust der Personifikation tun. Diese Betonung einer Richtung erweist sich als dringend notwendig, denn die Ehrensäule bringt stark ausgeprägt das Senkrechte ins Bild, die es aufzuheben gilt. Daß gerade die Gabe des Verstandes die Hauptlast dieser Richtungsminderung zu tragen hat, setzt einen ganz entscheidenden Widerspruch ins Bild. Die Personifikation muß gerade jenes Bildelement (die Ehrensäule) in seinem Richtungswert auflösen, das als sehr wichtiger Träger von Zeichen fungiert, welche auf die Geistesgabe selbst verweisen. Diese sperrt sich somit gegen ihren eigenen Inhalt.

Der Halt des Bildes beruht also auf einem Netz oder Gerüst, das die Richtungen sämtlicher Bilderscheinungen so in Beziehung zueinander bringt, daß sich keine Richtung durchsetzen kann. Der kleinste und vermeintlich unwichtigste Gegenstand wirkt dabei genauso mit, wie der größte und vermeintlich bedeutendste. Sämtliche auch noch so kleinen richtungsgebenden Elemente beziehen sich über beliebige Entfernungen hinweg aufeinander ausgleichend. So erhält das Bild Festigkeit. Da es sonst über keine verfügt, wirkt sein Netz der miteinander in Verbindung stehenden Richtungsimpulse nicht nur als (optischer) Halt, sondern gerät zum wesentlichen Inhalt der Darstellung.

Die Gegenstände genügen der Aufgabe, eine bestimmte Stelle im Richtungsgefüge dieses Bildes zu sein, wodurch sie ohne Ausnahme mit sämtlichen anderen Bilddingen in Verbindung stehen. Das erklärt hinreichend, warum das Auge Schwierigkeiten hat, bei einem einzelnen Gegenstand zu verharren. Es wird durch eine Unzahl von Stegen und Knotenpunkten des Bildnetzes dazu angeregt, auf immer wieder neuen Wegen über das Gezeigte hinwegzugleiten. Auch daran kann man ermesen, wie es um den Inhalt der Figuren bestellt ist. Sie sind die zu übergleitende Stelle im Bildgefüge. Während sie der Blick kurz streift, vermitteln sie bestenfalls einen Bruchteil ihrer begrifflichen Aussage. Deshalb vertragen es die Kupferstiche des G. B. Göz gut, wenn auf ihnen, wie auch auf unserem Beispielbild, Bruchstücke von Heiligen vorkommen⁷¹. Die fehlenden Körperteile vermißt man nicht, weil sie durch die Auswirkungen der das Bild bestimmenden Richtungsangaben unerheblich geworden sind (vgl. Abb. 39).

⁷¹ S. Katalog-Nrn. 1-070-010ff., 1-700-026f. und 1-720-026ff.

E. Perspektive und perspektivische Konstruktion

1. Eigenart

Gottfried Bernhard Göz kannte die Gesetze der Linear- oder Zentralperspektive und vermochte sie auch richtig anzuwenden. Das geht gerade aus einigen seiner Kupferstiche hervor, die er kurz nach 1730 anfertigte⁷².

Wie dieser Augsburger Künstler mit perspektivischen Darstellungsweisen umgeht, belegt beispielsweise das Titelblatt seiner 1732 angefertigten Serie „LITIS ABUSUS“⁷³ (Abb. 49). Die Verlängerungen paralleler, sich in die Tiefe erstreckender Bildgegenstände schneiden sich nicht in einem Punkt. So weist in der linken Bildhälfte die Pflasterung einen anderen Fluchtpunkt auf, als die Profilierung des Pilastersockels am Hauseingang. Es handelt sich hier um Bauteile, die eigentlich einen gemeinsamen Fluchtpunkt haben müßten. Denselben Befund zeigen ebensolche Elemente in der rechten Bildhälfte. Hier laufen die entsprechenden Kanten der Architektur in einem anderen Punkt zusammen, als die Pflasterfugen. Daher hat diese Darstellung vier Fluchtpunkte. Letztere könnten noch als linearperspektivisch richtig gelten, wenn sie auf einer Linie, der Horizontlinie, liegen würden. Das tun sie aber nicht. Sie liegen vielmehr schräg übereinander versetzt.

Es wäre für Göz ein leichtes gewesen, alle in Frage kommenden Fugen, beziehungsweise deren Verlängerungen an einer Stelle zusammenzuführen. Das wenigstens wäre ihm zuzutrauen, zumal er bei anderer Gelegenheit bewies, daß er durchaus bei einem Fluchtpunkt bleiben kann, wenn er es so haben will⁷⁴. Was er aber unternimmt, kommt einer absichtlich merkwürdigen Anwendung der Linearperspektive gleich.

Bilder der ebengezeigten Art weisen keine räumliche Tiefe der Darstellung auf, weil die Gesetze der Linearperspektive nur für Bruchteile der Abbildung richtig angewandt sind, welche jedoch insgesamt perspektivisch nicht im Einklang stehen. Was so ins Bild kommt, muß wohl doch irgendwie mit Perspektive zu tun haben, denn sonst hätte Göz auch deren Reste aus der Darstellung getilgt.

⁷² So sind beispielsweise die Häuser im Hintergrund eines von Göz gezeichneten, von Lobeck ausgeführten Blattes (das in Stift Seitenstetten aufbewahrt wird) nach den Gesetzen der Linearperspektive ins Bild gebracht. Die perspektivische Konstruktion besteht im Wesentlichen aus der Forderung, daß alle untereinander parallelen Geraden des dargestellten Raumes, die nicht der Bildfläche parallel sind, sich in einem Punkt schneiden müssen. Selbst wenn man leugnen wollte, daß Göz diese Forderung nicht begriff (was ziemlich unwahrscheinlich ist), so hatte er doch Lehrer (Eckstein, Bergmüller, Rothbletz) und Vorbilder in Perspektivtraktaten, mit deren Hilfe er die Anwendung dieser Forderung einüben konnte.

⁷³ Katalog-Nr. 1-360-001.

⁷⁴ S. Feulner, A., Bayerisches Rokoko, S. 76, Abb. Seite 106. Es handelt sich um die Entwurfszeichnung für ein Deckengemälde.

Um hier zu einer Klärung zu gelangen, müssen nicht nur architektonische Teile im Bild beachtet werden, sondern auch alle übrigen. Links neben der mit „PAX“ überschriebenen Figur holt eine andere mit einem Instrument zum Schlag gegen diese aus. Der Richtungssinn dieses Instrumentes weist auf den Fluchtpunkt der Plattenfugen der linken Bildhälfte. Fernerhin ergibt sich, daß viele Faltenstege auf denselben Punkt zielen. Hier handelt es sich nicht um Zufälligkeiten, das belegen ähnliche Beobachtungen an anderen Blättern dieser Serie.

Wenn es sich aber so verhält, dann sind die Bildgegenstände dazu da, um eine bruchstückhaft im Kupferstich angelegte Linearperspektive anzugeben. Ihr Wesen läßt sich deshalb zunächst etwa so festlegen: Nicht die perspektivische Form bringt den Raum für die Bildgegenstände hervor, sondern die Bildgegenstände stellen die perspektivische Konstruktion dar.

Welche Schwierigkeiten daraus entstehen, soll das 1762 herausgegebene, einer Serie zugehörige Blatt mit dem Titel „Humilitas. Demuth.“ belegen⁷⁵. Die Hände und Arme der Figuren, die Lanze im Vordergrund, sowie einige Falten zeigen auf einen Punkt, der sich rechts außerhalb der Darstellung befindet. Nun richten sich die beiden jeweils rechts der Figur zu sehenden Arme in die Tiefe auf einen fernen Gegenstand, in dem man folglich den Fluchtpunkt einer räumlichen Darstellung vermuten müßte. Dem jedoch widersprechen die anderen, auch auf diesen Punkt zielenden Bildgegenstände, weil sie der Bildfläche in etwa parallel sind. Sie stellen also eine Perspektive dar, die es eigentlich gar nicht gibt und trotzdem vorgeführt wird. Dieses Gewirr ist folgendermaßen aufzulösen: Nicht allein die perspektivische Konstruktion kommt als Inhalt ins Bild, sondern in erster Linie ihr widersprüchliches Wesen. Dieses besteht einerseits aus Hinweisen auf Tiefenräumlichkeit und andererseits aus damit unvereinbaren Richtungsangaben von Bilderscheinungen, die der Abbildungsfläche mehr oder weniger angehören, angehören könnten oder sich wenigstens nicht in die vorgebliche Tiefenrichtung erstrecken. Die eine Seite dieser Angelegenheit heißt Perspektive, die andere gehört dem selbständig gewordenen Liniengerüst des Bildes an⁷⁶.

Darin erschöpft sich die Reihe der Unmöglichkeiten, die Göz ins Bild einbaut, nicht. Eine Bestätigung dafür bietet das Blatt Nummer sieben der 1742 entstandenen Folge „Schrecken des Krieges“⁷⁷ (Abb. 40). Es zeigt wehklagende Frauen und Kinder, die vor Kriegsgreueln fliehen. Ungefähr in der Bildmitte erscheint an einem hellen Stück Himmel der Ausspruch „VE ACH VE“. Etwa einen Zentimeter über dem linken „VE“ gibt es einen Punkt, auf den die meisten

⁷⁵ Katalog-Nr. 1-520-009.

⁷⁶ Vgl. den Abschnitt III. D. zum Bildgefüge.

⁷⁷ Katalog-Nr. 1-340-008.

Richtungsimpulse der drei vordersten Personengruppen weisen. Die Häufigkeit dieser Zeigestellen ist einfach zu groß, um ihr Ausgerichtetsein noch als Zufall abtun zu können.

Es handelt sich um Richtungsangaben von nicht parallelen, manchmal sogar noch der Bildfläche (oder einer ihrer parallelen Fläche) angehörenden Bildgegenständen, die sich nach den Gesetzen der Linearperspektive nicht nur nicht zu treffen brauchen, sondern sich sogar eigentlich gar nicht in einem Punkt treffen dürften.

Das selbständig gewordene Liniengerüst des Bildgefüges tut so, als würde es einer linearperspektivischen Konstruktion genügen. Allerdings scheint hier eine Art Entschuldigung für das vorgetäuschte perspektivische Verhalten des der Fläche angehörenden Liniengerüsts vorzuliegen. Es gibt einen zwar recht fadenscheinigen, aber immerhin denkbaren Grund, warum sich die vielen Körperglieder der Figuren und die Falten ihrer Gewänder eben doch auf einen Punkt ausrichten können. Sie dürfen es wie beschrieben im Bild tun, wenn sie es in (einer anzunehmenden) räumlichen Wirklichkeit auch tun, das heißt, wenn die in Frage kommenden Stofffalten und Körperglieder etwa innerhalb eines Kreiskegels liegen würden und ihr Richtungssinn nach oben zur Kegelspitze weisen würde.

Man könnte eine Abhandlung darüber beginnen, wie hier etwas angeblich Vorhandenes (nämlich die perspektivische Konstruktion) durch etwas Nichtvorhandenes (nämlich die höchst künstliche Anordnung innerhalb eines Kegels in der räumlichen Wirklichkeit) bestätigt wird. Es genügt aber, einige Bemerkungen dazu abzugeben. Die in der Darstellung benutzten Täuschungen wirken alle. Insbesondere die drei besprochenen Figurengruppen vermitteln insgesamt zugleich den Eindruck der Künstlichkeit des Räumlichen, des Falsch-Perspektivischen und des Flächigen.

2. Luftperspektive

Selbstverständlich beachtete Gottfried Bernhard Göz die Luftperspektive. Wie er damit verfährt, soll hier kurz angemerkt werden.

Um was es geht, erklärt eines der Perspektivtraktate des 18. Jahrhunderts. Es heißt da, daß die „Perspektiv-Kunst“ den Kupferstecher lehre, „was er mit harten Stichen oder mit gelinden vorbilden solle“⁷⁸. In diesem Sinne müßte der Künstler Nähe und Ferne durch kräftigen und weniger kräftigen Einsatz seiner in die Kupferplatte eindringenden Werkzeuge darstellen. Dieses Verfahren würde dann nach perspektivischer Auffassung zufriedenstellen, wenn wirklich ferne, weit im Hintergrund eines Bildes liegende Dinge zarter wiedergegeben werden.

Die Arbeitsweise des Göz entspricht dieser Auffassung nicht. Die Stiche zwei bis acht der 1741 herausgegebenen Serien zu den sieben Gaben des Heiligen Geistes⁷⁹ können angeben, wie er vorgeht (vgl. Abb. 42 und 43). Zwischen den Figuren vorne und den sie hinterlegenden Architekturen kann man sich nur einen ganz geringen Abstand vorstellen. Trotzdem gibt es auf diesen Blättern Erscheinungsformen der Luftperspektive. Es besteht nicht nur der Unterschied zwischen kräftig gestochenen, vorne liegenden Bildgegenständen und zart angedeuteten, die nicht weit dahinter zu liegen kommen. Schon wenn sich jene die Figuren hinterlegenden Architekturen nur ein wenig nach vorne oder nach hinten biegen, unterliegen sie bereits einer kräftigeren oder zarteren Widergabe. Daraus spricht dieselbe Neigung, die Göz schon in der Verwendung linearperspektivischer Konstruktionen bewies. Nicht die Luftperspektive schafft Raum für die Gegenstände, sondern die Gegenstände stellen in ihrer Erscheinungsweise die Luftperspektive dar.

Die sich daraus ergebenden Folgerungen entsprechen in etwa jenen unserer Abhandlung zur Linearperspektive. Die Luftperspektive des Göz bezeichnet zwar eine Tiefererstreckung, setzt aber einen Raum voraus, den es nicht gibt.

F. Das Ineinandergreifen szenischer Bereiche

Das im Jahre 1762 entstandene Blatt mit der Überschrift „Gratitudo. Danksagung.“⁸⁰ bietet sich an, eine Erörterung bestimmter szenischer Bereiche des Bildes zu beginnen (Abb. 30). Zwei Figuren stehen auf einem schmalen, spärlich bewachsenen Erdstück ganz vorn. Der hintere Teil dieser Standfläche liegt im Schatten, wodurch er sich gegen die anschließende, sich nach hinten erstreckende Landschaft deutlich abhebt. Sie erscheint dadurch wie angestückelt. Aber gleichzeitig erweist sich auch diese Auffassung als unsicher, denn gewisse Körperteile der vordersten Bildgestalten verdecken einige Bereiche der verschatteten, hinteren Kontur ihrer Standfläche, so daß unklar bleibt, ob ein fließender oder ein sprunghafter Übergang von vorne nach hinten erfolgt.

Dieser Wesenszug prägt die Druckgrafik aller Schaffensperioden des G. B. Göz. In den meisten Fällen besteht die Standfläche der Figuren aus einem Erdstück, einer Plattform oder Wolken. Da alle Arten von Standflächen für die Gestalten in der vordersten Bildzone den gleichen Bedingungen ausgesetzt sind, kann man sich bei deren Besprechung auf das Erdstück beschränken.

Eine Erklärung für diese seltsame Art der Anbindung der Figurenstandfläche an die Landschaft läßt sich aus dem Blatt mit der Überschrift „Refugium ad S.S.“

⁷⁹ Katalog-Nrn. 1-501-002 mit 1-501-008.

⁸⁰ Katalog-Nr. 1-520-013.

Vulnera Christi. Zuflucht zu denen H. fünff Wunden Christi.“⁸¹ ableiten, das 1766 herausgegeben wurde (Abb. 31). Die groß wiedergegebene Hauptfigur steht auf einem länglichen, am linken und rechten Bildrand spitz zulaufenden Bodenstück, auf dem zusätzlich ein flacher Stein liegt. Diese beiden Standflächen bilden ihren hinteren Abschluß durch Lichteinfall (rechts) und Schattengebung (links) als Kante aus, die leicht erkennbar ist. Unter diesen Bedingungen ist links der Hauptfigur eine kleine Nebenszene angefügt, deren Figuren ganz klein sind und der vorne stehenden, das Kreuz haltenden Gestalt im Vergleich nur etwa bis ans Knie reichen. Dieser Größensprung erlaubt einige Rückschlüsse. Das klein dargestellte Ereignis ist eigentlich nichts anderes als ein kleines Bild, das ziemlich selbständig neben die Vordergrundsfigur hingesetzt ist. Auf der rechten Seite neben der Hauptfigur schließt sich eine Landschaft hinter das Erdstück an, die in genauso künstlicher Weise wie die kleine Nebenszene angesetzt ist. Nun tritt diese Art der Anstückelung bei dem sich bis zur untergehenden Sonne erstreckenden Gebiet nicht so deutlich hervor. Durch Anwendung etwas unklarer Formen und dazwischengeschalteter Baumgruppen ist hier der Versuch gemacht, einen sich von ganz vorne bis ganz hinten glaubhaft erstreckenden Raumzusammenhang vorzutäuschen. Die Täuschung wirkt, auch wenn der Betrachtende weiß, daß er getäuscht wird. Sie wirkt sogar so gut, daß er bemüht ist, die links neben der Hauptfigur beigefügte Szene so zu deuten, als würde sie in einem wirklichen Raumzusammenhang mit dieser stehen. Die Aussonderung einer Standfläche für die vorderste(n) Bildfigur(en) genügt daher mindestens zwei Forderungen. Die eine besteht in der Betonung der stückhaften Hintereinanderschaltung gewisser Bereiche der Darstellung, die andere in dem Versuch, diese aufzuheben.

Weiteren Einblick in diese Zuständlichkeit gibt der 1736 herausgegebene Stich mit der Bildunterschrift „S. IACOBUS MINOR.“⁸² (Abb. 44). Dieser Heilige lehnt sich halb kniend nach rechts an ein grob quaderförmig zugehauenes Felsstück mit aufliegendem offenen Buch. Der Aufenthaltsort des Apostels ist ein nach rechts hin ansteigendes Erdstück, neben und über dem links zwei Nebenszenen vorkommen: Unten der Sturz des Jakobus von einem Rundbau und darüber der in den Himmel entschwebende Jesus, der von Jakobus und anderen Aposteln beobachtet wird. Nun handelt es sich bei diesen drei Szenerien (also jene der Hauptfigur und der beiden bisher genannten Zusatzdarstellungen) zweifellos um zusammengebastelte Bruchstücke, deren Fugenstellen nicht ohne Aufmerksamkeit, aber eben dennoch nachvollziehbar bleiben. Das vorderste Bruchstück ist der Ort der Hauptfigur. Es ist in seinen oberen Teilen (das sind Buch, Oberkörper des mit ausgebreiteten Armen nach links

⁸¹ Katalog-Nr. 1-521-015.

⁸² Katalog-Nr. 1-701-008.

oben blickenden Jakobus und das verschattete Gewächs, das unter seinem rechten Arm halb versteckt zu sehen ist) deutlich von dem Dahinterliegenden abgegrenzt. Der Bereich bei Jakobus' rechtem Unterschenkel führt keine deutliche Trennung vor. Das Gewand des Heiligen verdeckt hier ein sehr schwierig zu erkennendes Gewächs (welches auf dem vordersten Erdstück wächst), das fast ganz im Schatten liegt. Angeblich ist es der Schatten des Rundtempels, von dem der Apostel gerade gestürzt wird. Das kann aber nicht sein, denn der Schatten des Bauwerkes fällt nach hinten, während das Gewächs dem Erdstück ganz vorne angehört. Etwas weiter unten, knapp vor dem Flügel des Puttokopfes gibt es eine ebenso merkwürdige Stelle. Sie ist grell beleuchtet und man könnte sie für ein Bodenstück halten, das unmittelbar an der untersten Stufe des kreisförmigen Bauwerkes ansetzt, obwohl sie noch dem vordersten Erdstück angehört.

Die hier beobachtete vermeintliche Doppelzugehörigkeit der Boden- und Gewächsstücke hat ihre Ursache in den beiden nebeneinandergesetzten Bildern des Apostels Jakobus, der in dem einen ergriffen die Hände hebt und in dem anderen gerade zu Tode stürzt. Um ihre Selbständigkeit nicht sofort erkennbar werden zu lassen, wurde der Versuch unternommen, einen räumlichen Übergang zwischen ihnen zu formulieren. Merkwürdigerweise besteht ein Mittel dieser Verfahrensweise (nämlich der nach hinten fallende Schatten des Bauwerkes, welcher auch ein ganz vorn liegendes Gewächs bedeckt) in einer räumlichen Unmöglichkeit. Es liegt also eine Vertuschungsmaßnahme vor, bei der Räumliches durch das räumlich nicht Zulässige entsteht. Dieser auf einem Widersinn beruhende Kunstgriff entbehrt des beabsichtigten Erfolges nicht. Es sieht wirklich so aus, als bräuchte jemand, der auf dem vordersten Erdstück bei Jakobus steht, beispielsweise von dessen Fußspitze ausgehend, sich nur ein paar Schritte einen Abhang hinunterzubewegen, um dann etwa eine der Figuren zu sein, die dem Apostelsturz beiwohnen. Wohlweislich verdecken der geflügelte Puttokopf und das hinter ihm vorkommende Gebüsch unter dem Baum an der linken Bildgrenze den Übergang von vorne nach hinten, so daß das Vorstellungsvermögen des Betrachters durch die vorhin beschriebenen Kunstgriffe angeleitet wird, an dieser Stelle an einen Übergang zu glauben, auch wenn er die Fügung zweier auch für sich zu nehmender Bilder erkannt hat.

Auf Grund dieser Zusammenhänge kann man von zwei Schichten sprechen, die das Bild auszeichnen. Die vordere bezeichnet die Hauptszene. Die hintere vereinigt auf sich mehrere neben- oder übereinandergestellte Szenen. Es sieht zwar so aus, als stünden sie in einem Raumzusammenhang, aber sie erweisen sich eben auch als aneinandergereihte Bildstücke, die einer Ebene angehören.

IV. Bildgegenstände

A. Die Pyramide als Beispiel für die Verwendung von Architekturen

Auf bestimmten Kupferstichen des Göz taucht die schlank in die Höhe strebende, ruinöse Pyramide ohne Spitze auf, in deren Fugen und Bruchstellen sich mehr oder weniger pflanzliche Bildungen einnisteten. Dieses alte Bauwerk weist zumeist ein oder mehrere Schilde mit Inschriften auf, kann gelegentlich mit Zeichen versehen sein, kommt aber auch ganz ohne weiteren Besatz ins Bild.

Der Inhalt, den diese Pyramide mit oder ohne Inschriften vermittelt, läßt sich durch bestimmte Rückschlüsse in etwa ermitteln. Sie begreift in sich das alte, ägyptische, hoch angesehene Wissen um die Welt, das aber durch Erkenntnisse und Taten gottbegnadeter Personen des Alten und Neuen Testaments überboten wird⁸³.

Der so mitgeteilte Inhalt ist im Einzelfall immer genau zu prüfen, da das alte ägyptische Wissen durch ganz verschiedene Gegenstände oder Begebenheiten als das Beschränkte erklärt wird. Für die hier durchzuführende Untersuchung kommt es mehr darauf an, daß mit der oben erwähnten Pyramide ein bestimmter Inhalt ins Bild kommt, der durch genaueres Nachforschen in dieser oder jener Weise festzulegen wäre, als darauf, diesen hier zu nennen. Es interessiert die Weise, in der G. B. Göz die schlanke, ruinöse Pyramide als Bildgegenstand verwendet.

Er radierte vermutlich im Jahre 1732 eine Folge, die Jesus, Maria und 14 Apostel vorstellt⁸⁴. Sie eignet sich, seinen Gebrauch antiker Architekturen zu studieren. Hinter vier Aposteln steht jeweils eine alte Pyramide⁸⁵. In drei Fällen ist sie tiefergestellt, im vierten steht sie auf einem Volutensockel. Nie kommt sie ganz ins Bild, immer ist sie von einem Gegenstand oder vom Rand teilweise verdeckt. Darin drückt sich die Absicht aus, das Bedeutungsvolle wie zufällig oder nebensächlich ins Bild zu bringen. Das heißt, welche Aussage die ruinöse Pyramide auch immer übermitteln soll, sie kann sich nur über die Beiläufigkeit ihrer Erscheinung entfalten und wird entsprechend verändert.

⁸³ Dies ist eine vorläufige Aussage. Sie ergibt sich u. a. aus der Tafel 23 des 1748 herausgegebenen Klauberschen Werkes „HISTORIAE BIBLICAE VETERIS ET NOVI TESTAMENTI“, auf der zu sehen ist, wie Josua, von Gott angeleitet, Jericho einnimmt. In Jericho steht mitten in den Flammen eine Pyramide. Die erwähnte Bedeutung der Pyramide könnte sich bei umfassender Betrachtung der Pyramide auf den Kupferstichen und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts als falsch erweisen oder zumindest als korrekturbedürftig. Eine genaue Arbeit zu diesem Thema steht noch aus.

⁸⁴ Katalog-Nrn. 1-700-001f. (16 Blätter).

⁸⁵ Katalog-Nrn. 1-700-007, 1-700-010, 1-700-011, 1-700-005.

Auch zwei Pyramiden auf einem Bild gibt es, wie das 1736 herausgegebene Blatt beweist, das den aus einem Grab steigenden S. IUDAS THADDAEUS zeigt⁸⁶ (Abb. 45). Links hinter ihm verlassen Auferstehende ihre Gräber. Sinnigerweise steht bei ihnen eine alte, verwitterte Pyramide mit entsprechendem Pflanzenbesatz, die einen Totenkopf trägt. Nimmt man sie ernst, müßte man sie etwa als das alte Wissen um Leben und Tod oder als dessen Zeichen ansehen, welches aber durch die christliche Auffassung von der Auferstehung überwunden wird. Das ägyptische Bauwerk neigt sich leicht nach links (hinten). Da ein Auferstehender diesen Eindruck verstärkt, indem er die Bodenberührungsstelle der sehr schlank geformten Bilderscheinung in entsprechender Weise verdeckt, entsteht der Eindruck, als sei sie im Umfallen begriffen. Das kann gemäß der vorhin erwähnten Bedeutung, als inhaltlich bedingtes Umfallen angesehen werden, obwohl es auch ohne diese Rücksicht mehr oder weniger irritiert. Das eigentlich Erstaunliche tut sich in der freien Art kund, in der das Grab der ägyptischen Könige dargestellt ist. Es ragt als schmales, spitz zulaufendes Stück in die Höhe.

In Wirklichkeit könnte ein so schlankes Bauwerk nicht bestehen, zumal wenn es, wie die unregelmäßig verlaufenen Fugen der dunklen Vorderseite angeben, aus wackeligen alten Steinresten gebaut sein soll. Diese haben an ihren Außenkanten merkwürdigerweise überhaupt keine Beschädigungen, vielmehr genügt eine vollkommen gerade Linie, um sie darzustellen.

Zu diesen widersprüchlichen Befindlichkeiten ist folgendes zu sagen. Die Schmalheit der Pyramide soll ihr das Umfallen ermöglichen. Steht das mit der vorhin erwähnten, durch christliche Ansicht überwundenen Weisheitsbedeutung im Zusammenhang, dann handelt es sich hier um einen Inhalt, der sich so gut wie selbst aufhebt. Denn um den einen Inhalt, das Umfallen, zu ermöglichen, muß der andere, die Pyramide als Vertreterin der alten Weisheit (oder was sie auch immer vorstellen mag), preisgegeben werden. Ein winziger Rest dieses zuletzt genannten Inhaltes ist noch da, denn die Pyramide ist zwar als Bauwerk bis auf ein paar hingekritzelte Fugen verschwunden, als Form ist sie aber (gerade) noch vorhanden. Da jedoch die beiden eben getrennt behandelten Inhalte ein einziger sind, geht mit dem Verschwinden des einen auch der andere in gleichem Maße unter. Diese Verkleinerung des begrifflichen Inhaltes eines Zeichens vollzieht sich sozusagen ständig. Sobald jemand den vollen begrifflichen Inhalt in der Pyramide sehen will, erinnert ihn ihre Gestalt daran, daß sie das nicht zuläßt. Sobald aber jemand ihr nur mehr einen winzigen oder gar keinen begrifflichen Inhalt mehr zugestehen will, muß er ihr Totenkopfbesetztes, verwittertes Dasein anerkennen und sich fragen, ob der verworfene geistige Inhalt nicht doch im vollem Umfange vorhanden ist.

⁸⁶ Katalog-Nr. 1-701-013.

Die Aussage des ägyptischen Bauwerkes läßt sich daher nicht so ohne weiteres angeben. Sie vermittelt eine Vorstellung, die sich selbst an den Rand des Belanglosen bringt und sich gleichzeitig wieder einrenkt, wodurch das Spannungsvoll-Veränderliche im Mitgeteilten als solches ins Bild kommt. Die Entwertung der ruinösen Pyramide findet im Werk des Göz tatsächlich statt, wie ein 1736 entstandenes Blatt zu sagen erlaubt⁸⁷. Seitlich der Hauptfigur gibt es so beschaffene Formen aus unbestimmbarem (jungen) Stoff, die der ornamentalen Randzone angehören. Ihr begrifflicher Inhalt ist vermutlich nicht ganz leer, denn ihr Blumenbesatz steht wahrscheinlich mit einer Eigenschaft der Hauptfigur in Verbindung. Wesentlich ist, wie sehr sich das vorhin bemerkte Zufällige, Beliebige, Merkwürdige durchzusetzen vermochte, so daß die Pyramide zu einer wie auch immer benutzten Form geworden ist, die mit den gerade gewünschten Inhalten aufgefüllt oder „behaftet“ werden kann.

Letzteres würde einer Umkehrung der vorhin gefundenen Verkleinerung des begrifflichen Inhaltes entsprechen. Auf dem vorhin zitierten Blatt mit S. IUDAS THADDAEUS (Abb. 45) gibt es nicht nur links, sondern auch rechts im Bild eine ruinöse Pyramide, die diesmal sogar die angemessene Breitenlagerung hat und im Vordergrund steht, obgleich sie eigentlich zu klein dafür ist. Sie vertritt keinen begrifflichen Inhalt mehr. In ihrer Nähe wird der Apostel erschlagen und jemand von einem Säulenbau auf kreisförmigen Grundriß gestürzt. Ein Sarkophag verdeckt sie halb. Irgendwie stellen alle Versuche, die Pyramide in einem sinnvollen Zusammenhang zu sehen, nicht zufrieden. Als Weisheitszeichen könnte sie auf den erfolgreich in heidnischer Umgebung predigenden Judas Thaddäus hinweisen. Man bedenke aber, daß er als solcher nicht im Bild erscheint. Auch die sonst bei der Pyramide stehenden oder vorgehenden Dinge haben letztlich doch nichts mit ihr zu tun. Auf allen anderen Stichen des Göz steht sie hinter den Personen oder Ereignissen, auf deren Weisheitsbedeutung sie in der ihr möglichen Art Bezug nimmt. Hier steht sie vor Begebenheiten, mit denen sie in der sonst üblichen Weise nichts zu tun hat. Ihr begrifflicher Inhalt ist leer, oder so gut wie leer.

Gerade darum läßt sie es zu, ständig mit Bedeutungen aufgefüllt zu werden. Man könnte glauben, daß sie deshalb von einem prächtigen Grabmal halb verdeckt wird und bei der Erschlagungsszene des Judas Thaddäus steht, weil er in aller christlichen Weisheit predigte, daraufhin von Heiden getötet und dann aber doch von einem bekehrten König ehrenvoll⁸⁸ begraben wurde. Tatsächlich erlitt der Apostel seinen Martertod, weil er durch ein Gebet die Statue eines Götzen zerstörte. Zur Anzeige des bloßen Gebetseifers eignet sich die Pyramide

⁸⁷ Katalog-Nr. 1-701-010. S. auch Katalog-Nr. 1-701-002.

⁸⁸ Ribadeneira, R. P. Petrus und, Hornig, R. P. Johannes, Die Triumphierende Tugend/Das ist: . . . Leben Aller Heiligen Gottes, . . . Augsburg und Dillingen, 1751. Bd. II. S. 639 (Artikel „Leben der H. H. Aposteln Simonis und Judae“).

nicht, jedenfalls taucht sie im Werk des Göz nicht in diesem Zusammenhang auf. Was also im Bild erscheint, ist ein viereckiges, oben spitz zulaufendes, altes Bauwerk, das so aussieht, als ob es Bedeutung hätte, aber nichts weiter als ein Grabmal neben oder in einer Reihe von anderen Grabstätten ist. Obwohl es im Gegensatz zu der links im Bild zu sehenden, zu schmal geratenen Pyramide die richtige Breitenlagerung hat, spiegelt es keinen Zeichensinn wider. Im Hinblick auf diese führt es die richtige Form vor. Mehr eindeutiger Inhalt kann ihm kaum zugewiesen werden.

Die Pyramide auf der rechten Seite des den heiligen Judas Thaddäus zeigenden Kupferstiches stellt außer sich selbst nichts dar, aber sie vereinigt alle möglichen Anspielungen von Bedeutungen auf sich. Sie kommt einem Zeichen gleich, das eines begrifflichen Inhaltes entbehrt, einen solchen aber vortäuscht.

Die beiden hier festgestellten, diesen Inhalt betreffenden Vorgänge entsprechen sich. Die ruinöse Pyramide vermindert ihre geistige Aussage einerseits durch die Beiläufigkeit ihrer Erscheinung, andererseits täuscht sie eine solche bei bloßer Formdarstellung vor. Letztlich überträgt sie Gedankliches nur als unfeste Angelegenheit, welche zur Hervorbringung eines Spannungszustandes dient, der auf den vorhin erkannten Widersprüchen beruht. Dies gilt für alle Architekturen und Architekturteile auf den Stichen des G. B. Göz.

B. Gegenstände bei Figuren

Das Blatt mit der Nummer 4 einer wohl zwischen 1742 und 1744 entstandenen Kupferstichfolge zeigt den heiligen Lukas⁸⁹, der die Madonna mit dem Kinde malt. Das Ereignis findet auf einer Wolke statt, weshalb es etwas merkwürdig ist, daß die links vor dem Evangelisten liegenden Malutensilien wie auf einer festen Unterlage stehenbleiben. Es handelt sich wohl um Behältnisse und Werkzeuge der Farbherstellung, welcher, so muß man wohl folgern, sich der Abgebildete bediente, um seine Maltätigkeit vorzubereiten. Das heißt, dieser Teil der Darstellung lenkt die Aufmerksamkeit auf einen Handlungsablauf, welcher mit der geistig-religiösen Aussage des Blattes nur mittelbar etwas zu tun hat.

Unter diesem Gesichtspunkt sollen noch einige Kupferstiche des Göz betrachtet werden, weil sie sich dann von einer Seite zeigen, die sehr aufschlußreich ist. Auf dem 1762 in einem kleinen Büchlein herausgegebenen Blatt mit der Überschrift „*Invocatio luminis Coelestis*“⁹⁰ kniet David auf einer flachen, geschwungenen Plattform nieder, um den Heiligen Geist anzurufen. Hinter ihm sind eine Harfe, ein Zepter und ein aufgeschlagenes Buch zu sehen. Die

⁸⁹ Katalog-Nr. 1-701-030.

⁹⁰ Katalog-Nr. 1-520-001.

Harfe lehnt an einem Postament, auf dem auf einem Kissen auch das Zepter liegt (beide erscheinen links hinter David). Rechts neben dem Anrufenden dient ein halb drapierter Tisch dem Buch als Unterlage. Bei diesen Gegenständen handelt es sich um die üblichen Attribute des David. Warum sind sie in der beschriebenen Weise angeordnet? Die hier wahrscheinlichen oder wahrscheinlich scheinenden Erklärungen führen alle etwa zum gleichen Ergebnis. Man könnte annehmen, David habe die bei ihm befindlichen Dinge mit Bedacht, sie in bestimmter Weise vorzuzeigen, abgelegt, sich dann umgedreht, um in die Knie zu gehen und den Heiligen Geist anzurufen. Man könnte auch annehmen, irgendjemand habe die Gegenstände in der beschriebenen Weise angeordnet, so daß David bloß die Plattform zu besteigen brauchte, um die Anrufung auszuführen, oder daß es wenigstens so aussieht, als habe David die ihm beigegebenen Dinge gerade benutzt und werde sie gleich wieder benutzen. Gezeigt werden also Gegenstände, mit denen die Hauptfigur soeben (wirklich oder angeblich) umging, und denen sie sich nach Belieben wieder zuwenden kann. Sie haben die Aufgabe, auf ihr Behandeltes hinzuweisen. Das gilt bei dem vorliegenden Beispielbild besonders für die Harfe und das (Noten)buch des David. Die aufwendige Hochstellung des Szepters hat noch eine andere Ursache.

Um sie zu erklären, eignet sich das 1765 entstandene Blatt mit der Überschrift „*Invocatio Iesu, Mariae, Iosephi et Angeli Custodis.*“⁹¹ gut (Abb. 32). Vor dem schlafenden Joseph liegen Werkzeuge, die auf seinen Zimmermannsberuf hinweisen. Sie kommen eigentlich einer reinen Berufsbezeichnung gleich, etwa in der Weise, wie das Szepter Davids auf dessen Königsherrschaft hinweist, und stehen mit dem Vorgang, der gemäß der Bildüberschrift stattfindet, in keiner ereignishaften Verbindung. Trotzdem wird hier so getan, als habe Ioseph das Beil in den Hackstock geschlagen und auch die übrigen Geräte nach dem Gebrauch abgelegt, sei dann zu Bett gegangen, eingeschlafen und werde nun vom Schutzengel aufgeweckt. Das Handwerkszeug des Zimmermanns Ioseph in diesem Bild vermittelt Zeichenhaftes unter dem Anschein des Ereignishaften, ist also in einem Widerspruch vorhanden.

Die Säule mit der aufsitzenden Büste des Herodes, vor deren Schaft sich zwei Schwerter kreuzen, genügt denselben Ansprüchen, ist aber durch den umgekehrten Vorgang vorhanden. Sie vertritt den von Herodes veranlaßten bethlehemitischen Kindermord. Diese Handlung gelangt unter dem Anschein der Zeichen Büste, Schwert und Säule in die Darstellung, die hier wenig Ereignishaftes an sich haben. Jeder Gegenstand führt also ein spannungsgeladenes und im Grunde unmögliches Doppeldasein. Übrigens paßt jene für die Herodes-säule festgestellte Zeichenhaftigkeit (die eine Handlung vertritt) gut zu ihrem

⁹¹ Katalog-Nr. 1-521-016.

Standort hinter dem Geschehen auf der rechteckigen Plattform. Da sie eindeutig hinter dem Vorhang hochragt, gehört sie der zweiten Bildschicht an, welche kulissenhaft sein will, weshalb sie für die Zeichenhaftigkeit der Säule eine gute Grundlage abgibt.

Wie groß das Gewicht ist, das Göz solcherart gekennzeichneten Gegenständen beimißt, beweist der Bildaufbau der wohl 1763 herausgegebenen Serie zu den „Sieben Schmerzen Mariens“⁹², aus welcher das Blatt Nummer 4 mit der Überschrift „In bajulatione Crucis.“⁹³ stellvertretend hier besprochen werden soll (Abb. 35). Das Herz der Gottesmutter mit der Darstellung des unter dem Kreuz gefallenen Jesus (über dem Herz erscheint die schmerzreiche Maria als Halbfigur) steht auf einem kleinen Erdstück mit aufliegenden Waffen und einem Seil, das einen Palmzweig umschlingt. Ein Blick auf die entsprechenden Stationen des Kreuzweges⁹⁴ (vgl. Abb. 36) zeigt, wie sehr diese Gegenstände als Ausrüstung der Soldaten, die Christus auf seinem letzten Weg antreiben, die bösen Handlungen dieser Soldaten vertreten. Die Dinge sind in jener absichtlich-zufälligen Art abgelegt, so daß bloß noch die Handelnden zu kommen und sie aufzuheben brauchten, um das Bild vollständig zu machen. Sie weisen überdeutlich auf die Handlung hin, die stattzufinden hat. Der umschlungene Palmzweig meint den gefesselten, von einem Soldaten geführten Christus, der (gerade gestürzt) von zwei anderen Soldaten (Träger der Hieb- und Stichwaffe) zum Weitergehen angetrieben wird. Selbstverständlich gilt auch hier die bereits festgestellte Doppeldeutigkeit der Gegenstände. Sie sind (mit Ausnahme des Palmzweiges, der überwiegend Christus vertritt) einerseits Gegenstände, die von den entsprechenden Gestalten ergriffen sein wollen, erzählen aber andererseits bereits die ganze Geschichte, in der sie bloß eine Ausstattungsrolle haben.

Zwei Kennzeichen von Gegenständen der Haupthandlung soll noch nachgespürt werden. Das erste ist auf dem 1762 herausgegebenen Blatt mit der Überschrift „Satisfactio. Genugthuung“⁹⁵ zu erkennen, auf dem der heilige Petrus, sich selbst schlagend, ein kleines Kruzifix anblickt. Hinter ihm sind ein Teller mit Fisch und Gemüse, ein Stickrahmen, ein Tintenfaß vor einem aufgeschlagenen Buch mit leeren Seiten, ein Totenkopf und noch einige andere Dinge zu sehen, die selbstverständlich mit den Eigenschaften, der Stellung und den Tätigkeiten des Apostels zu tun haben. Trotzdem geben sie sich wiederum als ganz gewöhnliche Gebrauchsgegenstände. Hier wird ganz gesucht die Zufälligkeit des Alltäglichen aufgebracht. Das ist ist Entschuldigung, auf Grund welcher sich die eigentlich gar nicht alltäglichen Dinge an dieser Stelle versammeln dürfen.

⁹² Katalog-Nr. 1-523-001 f.

⁹³ Katalog-Nr. 1-523-005.

⁹⁴ Katalog-Nrn. 1-522-001 f. Gemeint ist insbesondere Kr. 1-522-004.

⁹⁵ Katalog-Nr. 1-520-005.

Im Jahre 1736 (diese Angabe meint stellvertretend die Frühzeit des Kupferstechers) konnte Göz noch auf eine andere Entschuldigung zurückgreifen, wie die Stiche der in diesem Jahr entstandenen Apostelserie beweisen⁹⁶ (vgl. auch Abb. 44 und 45). Sie zeigen jene Gegenstände, welche auf die Hauptfigur hinweisen, häufig im Rahmen. Hier dient die ornamentale Verspieltheit des Randbereiches dazu, das Vorhandensein so vieler verschiedener Dinge verzeihlich zu machen. Mit dem Wegfall dieses Randbereiches blieb dann nur noch die Form des alltäglich Gebrauchten übrig, Sachen im Bildgeschehen unterzubringen.

Es ist nicht zu weit hergeholt, die zuletzt erwähnte Vorgehensweise als die anziehendere zu beschreiben, da sie eine einheitliche Szenerie schafft, in der unter dem Deckmantel des Zufälligen, Alltäglichen und Gewöhnlichen jeder noch so mit geistiger Bedeutung aufgeladenen Gegenstand angeboten wird. Je alltäglicher und je mehr die Sachen in einem Handlungszusammenhang erscheinen, desto größer ist der Abstand zu dem Hinweis, den sie auf etwas anderes zu geben vermögen. Da es Göz auf die Auseinandersetzung zwischen beiden Auffassungen ankommt, die ein Seherlebnis an sich darstellt, versucht er natürlich, alle Gegenstände mit den zufälligen Spuren des gerade Gebrauchten zu behaften.

Das 1762 herausgegebene Blatt mit der Überschrift „Grata Executio Propositi. Kräftige bereitwilligkeit danckbarer ausführung guter Vorsezen.“⁹⁷ belegt, wie weit Göz darin geht. In dem Bild gibt es links einen Tisch, auf dem Geld liegt. Einige Münzen fallen gerade herunter. Sie erklären das Vorgestellte, also auch die Handlung der Figuren, zu einem momentanen Ereignis. Diese Art des Augenblicklichen haftet jeder Darstellung des G. B. Göz an. Es wäre aber völlig falsch, zu behaupten, die vorgeführten Szenerien fänden wirklich in einem Augenblick statt. Richtig ist vielmehr, daß mit sämtlichen zur Verfügung stehenden Mitteln versucht wird, alle Gegenstände und Personen mit dem Anschein des Alltäglichen und Zufällig-Augenblicklichen zu versehen. In ihrem vorgeblich momenthaften Dasein haben die Gegenstände (und Gestalten) den größten Abstand zu ihrer „anderen“ Seite, nämlich ihrer Aufgabe, zeichenhafte Aussage geistiger Zusammenhänge zu sein, erreicht. Der durch ihre Erscheinungsweise bedingte Widerspruch kann als Seherlebnis nicht schärfer formuliert werden.

⁹⁶ Katalog-Nr. 1-701-001 f.

⁹⁷ Katalog-Nr. 1-520-006.

C. Personifikationen

Gottfried Bernhard Göz benutzte für seine Bilderfindungen (vermutlich deutsche) Ausgaben der „Iconologia“⁹⁸ des Cesare Ripa. Gewiß las Göz auch andere Werke, welche ihm Hinweise auf sinnbildliche und symbolische Darstellungsmöglichkeiten gaben, die er, auch wenn sie in Latein abgefaßt waren, aufgrund seiner Ausbildung auf dem Jesuitengymnasium in Ungarisch Hradisch⁹⁹ mit großer Geläufigkeit studiert haben dürfte. Einige der zuletzt angesprochenen Bücher werden nachfolgend, wo es angebracht ist, angegeben, aber im Mittelpunkt der hier durchzuführenden Untersuchung müssen die Aussagen der Iconologia des Ripa stehen, da Göz sich immer auf diese stützt, wenn er einen Affekt oder Begriff darstellen will, der darin beschrieben ist.

Als Beispiel dafür, wie der Künstler mit diesen Inhalten umgeht, mögen einige um 1735 entstandene Radierungen dienen, die einer insgesamt vierzehn Blätter umfassenden Serie über gute und böse Leidenschaften angehören¹⁰⁰. Einer dieser Stiche mit der Platzangabe „a2“ trägt die Überschrift „ELEIMOSYNA. Das Allmoßen“¹⁰¹. Er zeigt ein hochovales Bild über einem Sockel, dessen Mitte eine Personifikation des Almosens einnimmt. Sie entspricht der Beschreibung der Augsburger Ripaausgabe von 1704: „Das Weib, so hier einen kleinen Kind Allmoßen gibt, verbirgt ihre beede Hände unter das Kleid / und trägt auf dem Haupt ein angezündtes Liecht, welches mit einem Ölweig umgeben ist“¹⁰². Es folgen Erklärungen der Auswahl gerade dieser Zeichen, die hier ganz auf Bibelsprüche und christliche Vorstellungen zurückgehen: „Und werden wir aus der Heiligen Schrift berichtet / das / wann man Allmoßen geben wolle / die linke Hand nicht wissen solle, was die Rechte tut; Item, daß unsere Güter / womit wir den Armen behülflich seyn / eben so wenig dardurch abnehmen / als die Klarheit eines Liechts/ an deme ein anderes angezündt wird“¹⁰³. Beschränkt man sich auf das reine Abzählen der von Göz nach diesen (oder diesen entsprechenden) Angaben abgebildeten Figuren und Zeichen, spiegelt seine Darstellung diesen Inhalt wider. Berücksichtigt man auch dessen szenische Verwirklichung, zum Beispiel das verspielt sein Almosen empfan-

⁹⁸ Ripa, Cesare, Iconogia, Rom 1593¹. S. dazu: Werner, Gerlinde, RIPAS Iconologia. Quellen-Methode-Ziele (Diss.), Utrecht 1977 und Ripa, Cesare, Iconologia, Rom 1603 (Nachdruck mit einem Vorwort von E. Mandowsky). Mandowsky, Erna, Untersuchungen zu Ikonologie des C. Ripa, Diss. Hamburg 1934.

⁹⁹ Vgl. Ispording S. 25.

¹⁰⁰ Katalog-Nr. 1-526-001 f.

¹⁰¹ Katalog-Nr. 1-526-003.

¹⁰² Der Kunst-Göttin MINERVA Liebreiche Entdeckung . . . Aus deß berühmten Italiaeners Ripa Anleitung in das Teutsche übersetzt, Augsburg 1704, S. 27.

¹⁰³ Ebenda.

gende Kind, dann wird sehr schnell klar, wie sehr er durch die Darstellungsweise verändert wird.

Deshalb ist danach zu fragen, inwiefern diese und noch andere Einflüsse zur Gesamtbedeutung des Bilddaseins begrifflicher Aussagen beitragen. Das um 1735 entstandene Blatt mit dem Titel „TEMPERANTIA Die Mässigkeit“¹⁰⁴ ermöglicht in dieser Hinsicht aufschlußreiche Beobachtungen (Abb. 46). Die darauf gezeigte Personifikation der Mäßigkeit, die auf einer Wolkenbank vor einer Volutenkonsole sitzt, über welcher ein Hochovalbild mit der Darstellung des wasservergießenden David von weiblichen Hermen gerahmt wird, hat Gegenstände bei sich, die Göz sehr eigenwillig aus den Angaben des Ripa und anderen Hinweisen zusammenzog. Das braucht nicht unbedingt eine Mißachtung der Auffassungen des Ripa zu sein, da dieser Änderungen von Zeichenbeigaben zur Darstellung eines Begriffes innerhalb angemessener Grenzen ausdrücklich bestätigt¹⁰⁵.

Auf dem genannten Stich erscheint die Temperantia als eine Frau mit langen, in einem helmbesetzten Zopf um das Haupt gelegten Haaren, die in ihrer Rechten einen Zügel hält und mit ihrer linken Hüfte ein Kamel, das auf einem Schild der Volutenkonsole in liegender Stellung zu sehen ist, zur Hälfte verdeckt. Sie hält mit ihrer Linken einen Becher hoch, während sie, den Kopf deutlich nach hinten geneigt, zum durstigen, aber das Wasser verschüttenden König David emporblickt.

Mit blonden Haaren und einem Zügel stattet auch Ripa einige seiner Vorstellungen der Temperantia aus. Die anderen Attribute der Radierungen müssen folglich einer Auswahl des Göz entsprochen haben. Der Helm, den die Personifikation trägt, hat mit ihrem Sieg über Iovis, dem Urheber einer bösen Leidenschaft, zu tun, den sie leichten Fußes niedertritt¹⁰⁶. Natürlich weist gerade das Kamel¹⁰⁷ als ein an Wasserentzug gewöhntes Tier auf den sich selbst im großen Durst beschränkenden David hin.

Gefäße zählen ebenfalls zu den Zeichen, mit denen Ripa einige seiner Personifikationen der Temperantia ausstattet. Er beschreibt eine in diesem

¹⁰⁴ Katalog-Nr. 1-526-009.

¹⁰⁵ Vgl. Werner, Gerlinde, *RIPAS Iconologia*, a.a.O. (Anm. 98), S. 13. Wirth, Karl-August, *SEPTEM DONA SPIRITUS SANCTI*. In: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 1978, S. 197 (unten), S. 198 (oben).

¹⁰⁶ Bei den entsprechenden Tugendpersonifikationen der Stiche mit den Katalog-Nrn. 1-526-001 f. zeigt Göz (bis auf eine Ausnahme) deren Sieg über die „böse“ antike Gottheit mit Fußstritten, Blitzen und einem schlagenden Putto an. Wenn in diesem Fall ein Helm diese Anzeige unterstützt, mag das davon herrühren, daß Ripa seine Personifikation des Sieges mit einem Helm ausstattet. Vgl. Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, a.a.O. (Anm. 98), S. 516.

¹⁰⁷ Vgl. Valerianus, Ioannis Pierus, *HIEROGLYPHICA*, Lugundi MDCII, S. 123 f. Auf Seite 125 gibt es Bemerkungen zum Kamel unter der Überschrift „CIBI POTV'SQVE ABSTINENTIA“.

Punkt so: „Donna . . . nella destra mano terrà una tenaglia cō ferro infocato, nella sinistra un vaso di aqua, nel quale tempera quel ferro ardente“¹⁰⁸. Diese Erklärung trifft ebensowenig wie die anderen bei Ripa zu findenden auf den Becher zu, welchen die Mäßigkeit des Göz bei sich hat, da sie weder etwas Glühendes in ihm abzukühlen bemüht ist, noch sonst irgendwie mit mehreren Gefäßen hantiert. Auch stellt Göz keine Figur dar „welche in einem Becher Wein mit Wasser vermischt“¹⁰⁹. Der Becher in der Hand der Temperantia auf der Radierung des Göz führt keinen zeichenhaften Vorgang oder keine zeichenhafte Mitteilung mehr auf, sondern er ist nur noch Becher, der gerne mehr wäre.

König David führt mit seiner linken Hand eine Geste der Abwehr vor. Sie soll unterstreichen, daß er trotz seines Verlangens, etwas zu trinken, kein Wasser zu sich nehmen will. Der Becher in der Hand der Temperantia befindet sich unweit der abwehrenden Hand des David. Durch diese Nähe sieht es so aus, als ob der König den Becher abwehrte, den ihm die Personifikation der Mäßigkeit hinhält. Sie wird dadurch zu einer Figur, die einer anderen ein mit Wasser gefülltes Gefäß anbietet. Das ist aber genau das Gegenteil dessen, was sie als Personifikation der Temperantia und der Becher als ihr Attribut darzustellen haben. Das Gefäß bietet in bezug auf die Personifikation kaum noch einen Hinweis auf deren Dasein als Mäßigkeit, sondern ist fast ausschließlich das Hochgehobene (das ein anderer ablehnt), obwohl es nur ein Attribut sein sollte.

Die Gestalt der Personifikation der Temperantia sitzt und benimmt sich so, daß sie unter Vernachlässigung ihrer Attribute Zügel und Kamel auf David blickt. Das ist ganz entscheidend, denn jetzt vermittelt sie den gemäß der Bildüberschrift darzustellenden Begriff fast nicht durch ihr bloßes Vorhandensein (darin unterstützt von ihren Attributen) als vielmehr durch ihre Handlungsweise. Sie tut so, als könnte sie „Mäßigkeit“ anzeigen, indem sie mit der Hauptfigur des biblischen Beispielbildes eine Beziehung aufnimmt, um ihr eine Abwehrreaktion zu ermöglichen. Das heißt, sie spielt diesen Begriff vor. Der Ausdruck „Spielen“ ist hier sehr angebracht, denn die Personifikation muß die Tatsache „überspielen“, daß sie es mit Ereignissen auf einem Kunstgegenstand, dem Ovalbild, zu tun hat.

Man beachte den Gegensatz, in welchen sich die Temperantia selbst begibt. Obwohl sie an sich durch ihre Attribute „Mäßigkeit“ vorstellt, zieht sie es vor, diese Aussage durch ein bestimmtes Verhalten vorzuspielen, wobei ihr ihre Zeichenhaftigkeit im Wege ist, die für ihre Handlungsweise nebensächlich ist. Umgekehrt betrachtet wirkt sich ihr spielerisches Verhalten sehr ungünstig auf

¹⁰⁸ Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, a.a.O. (Anm. 98), S. 482.

¹⁰⁹ *Ikonologisches Lexicon*, . . . Nürnberg 1793, S. 233. Dieses Lexicon verarbeitet auch Aussagen der Symbolliteratur vor Göz.

ihre Glaubwürdigkeit als zeichenhafte Personifikation aus, die samt ihren Attributen als bloße begriffliche Aussage ernst genommen werden will.

Die Handlungsweise der weiblichen Gestalt, die in der beschriebenen Weise einen Becher hochhält, fordert noch eine weitere Bemerkung heraus. Indem sie zu dem König aufschaut, bekundet sie ihr Wissen um seine Mäßigkeit. Außerdem muß sie eine Ahnung davon haben, daß sie durch ihr Benehmen den in der Bildüberschrift genannten Begriff darstellt, denn sonst wäre ihre Vorgehensweise sinnlos. Sie erkennt auch die Bedeutung der Attribute, denn sie vernachlässigt oder verdeckt sie ja. Das heißt, die Personifikation sieht ihre Aufgabenstellung ganz und gar ein. Sie hat ein Bewußtsein von sich selbst.

Die Personifikation der Temperantia stellt also auf zweifache Weise einen Begriff dar, wobei sich die beiden Aussageweisen nicht vertragen, und zwar um so weniger, je mehr sie über sich selbst und ihre Umgebung (David) Bescheid weiß. Denn letzteres wird ihr ja zum Anlaß für ihre spielerische Handlungsweise. Das bedeutet, der vorzustellende Begriff „Mäßigkeit“ kommt hauptsächlich durch eine ganz bestimmte Verhaltensweise einer Figur ins Bild. Ihre geistigen und begrifflichen Darstellungseigenschaften haben, wie bemerkt, sehr darunter zu leiden.

Es lohnt sich, die Spur ihres Niederganges weiter zu verfolgen. Noch innerhalb derselben Kupferstichserie, dem auch das gerade besprochene Blatt angehört, trifft man in dieser Hinsicht auf erstaunliche Erscheinungen. Der Stich mit der Bildüberschrift „AMOR PROXIMI. Die Lieb des Nechste“¹¹⁰ zeigt eine solche (Abb. 47). Unter der Darstellung des barmherzigen Samariters sitzt auf einer Art Konsole eine Frau, welche sich um zwei kleine Kinder kümmert. Über ihrem Haupt erscheint ein flammendes Herz. Es handelt sich um eine Personifikation der Caritas.

Hier stellt sich die Frage, warum G. B. Göz anstatt der in der Bildüberschrift geforderten Personifikation des „AMOR PROXIMI“ eine solche der Caritas abbildet. Unkenntnis kann es nicht gewesen sein, denn in der Augsburger Ripaausgabe aus dem Jahre 1704 (die Göz mit Sicherheit kannte und benutzte) wird die „Liebe des Nächsten“ dargestellt als ein Mensch, der einen niedergefallenen Mann mitleidlich aufrichtet und zusätzlich angedeutet durch einen Pelikan, der mit seinem Schnabel die Brust aufreißt und mit dem herausspritzenden Blut seine Jungen ernährt¹¹¹. Wie man auf dem Ovalschild der links im Bild stehenden ruinösen Pyramide sieht, ist der Pelikan in der gerade beschriebenen Weise vorhanden. Der hilfreiche Mensch aber fehlt. Warum also hat die Caritas seinen Platz eingenommen?

Um das zu erklären, muß man sich vorstellen, wie es aussehen würde, wenn gemäß der Bildüberschrift und der Ripaausgabe aus dem Jahre 1704 tatsächlich

¹¹⁰ Katalog-Nr. 1-526-005.

¹¹¹ Kunst-Göttin MINERVA . . . , Augsburg 1704, a.a.O. (Anm. 102), S. 14.

der hilfreiche Mensch ins Bild käme. Er würde, da er einen niedergefallenen Mann mitleidlich aufzurichten hat, sich kaum anders bewegen und benehmen können als der barmherzige Samariter auf dem Bild über ihm. Diese zweifach gleiche Handlungsweise würde für jemanden, der nur nach den Vorschriften Ripas abbildet¹¹² oder sogar dessen Denkweise ernst nimmt, nicht zum Problem werden. Er wüßte ja und würde im Bild folglich ganz ernsthaft zum Ausdruck bringen wollen, daß der „hilfreiche Mensch“ als begriffliche und sinnbildliche Aussage das Geschehen auf dem Bild mit dem Samariter in einer bestimmten Weise erläutert. Obwohl Göz über diesen Unterschied sicherlich Bescheid wußte, hat für ihn etwas anderes Gültigkeit. Da für ihn, wie im vorigen Beispiel bemerkt, die Handlungsweise der Figuren den abzubildenden Begriff (hauptsächlich) erstellt, konnte er nicht nach der Vorschrift des Ripa verfahren, da er sonst zwei gleiche (oder so gut wie übereinstimmende) Handlungsvorgänge hätte zeigen müssen, die in ihrer Aussage beinahe gleichwertig sind.

Daraus ergibt sich eine Folgerung für die Gestalten des biblischen Beispielbildes. Sie, die eigentlich als Handelnde eine Geschichte zu erzählen haben, übernehmen es nun, begriffliche Aussagen zu machen; weil sie dadurch Personifikationen gleichwertig werden, ist es so, als ob sie das in sich aufnehmen, was die Personifikationen durch ihre Handlungsweise abzustreifen versuchen: die Anzeige eines Begriffes. Das Ergebnis dieser Umverteilung entspricht sich in beiden Fällen. Die Figuren kommen als widersprüchliche Angelegenheit ins Bild, weil sie etwas vorstellen, was sie nicht sind.

Unter diesen Bedingungen werden sinnbildliche Aussagen einerseits vernachlässigt, andererseits von Figuren vermittelt, die eine sinnbildliche Handlungsweise eigentlich nicht leisten können. Wie weit Göz darin geht, beweist seine um 1755 entstandene Serie „PASSIONES Animi“¹¹³, die im Thema jenem der Folge der gerade untersuchten Blätter ähnlich ist (vgl. Abb. 26 und 34). Die jüngere Serie der Leidenschaften kommt ganz ohne Personifikationen aus. Zwar gibt es auf diesen Blättern am oberen oder unteren Bildrand bestimmte Gegenstände, die zeichenhaft mit dem vorzustellenden Begriff zu tun haben. Aber sie sind weder regelmäßig noch zahlreich vorhanden. Wo sie vorkommen, nehmen sie bis auf wenige Ausnahmen an der Handlung der Erzählung teil, was ihnen zwar ein reizendes, aber zu sich selbst im Gegensatz stehendes Dasein sichert.

¹¹² Vgl. „DES BERÜHMTEN ITALIÄNISCHEN RITTER CAESARIS RIPAE ALLERLEY KÜNSTEN UND WISSENSCHAFFTEN DIENLICHE SINNBILDER UND GEDANKEN VERLEGT BEI JOHANN GEORG HERTEL IN AUGSBURG“ (Augsburg, ca. 1760), Nachdruck München 1970 (mit einem Vorwort von Ilse Wirth). Die Tafel Nr. 44 zeigt genau nach den Vorschriften des Ripa eine Personifikation der „Nächstenliebe“ und die Szene mit dem hilfreichen Samariter.

¹¹³ Katalog-Nr. 1-526-026f.

Insgesamt gesehen haben begrifflich-sinnbildliche Mitteilungen, ob sie nun als Personifikationen, Attribute oder als Gegenstand vorkommen, für sich genommen kein Gewicht mehr. Sie können wohl gemäß einer Vorschrift aus der Symbolliteratur in Anzahl, Aussehen und Anordnung vorhanden sein, jedoch raubt ihnen der Handlungszusammenhang, in dem sie stehen, fast jede Kraft, sich durchzusetzen. Ihr Niedergang hört an der Stelle auf, wo gerade noch uneindeutige Reste ihres Vorhandenseins feststellbar sind, die absichtlich unvereinbar mit der Handlungsweise der Personifikationen gehalten sind.

D. Das Verhalten der Figuren

Die Figuren auf den Kupferstichen des G. B. Göz benehmen sich sehr gefühlsbeladen. Allerdings tun die gezeigten Personen in ihrer Gefühlsbeladenheit immer das, was ihnen „vorgeschrieben“ ist. Handelt es sich um eine biblische Geschichte, die erzählt wird, dann kann man durch Nachlesen der entsprechenden Bibelstelle leicht herausfinden, ob und wieviele Körperstellungen der in der Darstellung erscheinenden Gestalten darin vorgeschrieben waren oder nicht. Wird eine Personifikation gezeigt, genügt sie in dem, was sie gerade unternimmt, bestimmten Vorstellungen (und Vorschriften), die Göz den entsprechenden Büchern entnahm¹¹⁴.

Das heißt, die gesamte Gestik der dargestellten Figuren muß unter dieser Bedingung gesehen werden, um ihre Aussagen im rechten Lichte zu sehen. Entschlüsselungen dieser Art verlangen zuweilen erheblichen Aufwand, um den von Göz (wirklich oder vermutlich) bemühten Gedanken nachzuweisen. Doch, so unabweisbar notwendig und wertvoll ein solches Nachspüren ist, es reicht nicht aus, um das Verhalten der Bildgestalten des Göz angemessen zu erfassen.

Es genügt auch nicht zu sagen, sie seien einerseits „gedankenbeladen“ und hätten zugleich etwas Spielerisches an sich. Das würde zu falschen Schlußfolgerungen Anlaß geben, obwohl die Feststellung an sich nicht unrichtig ist. Denn tatsächlich erfüllen die Figuren die ihnen zukommende Aufgabe in einer sehr affektgeladenen, verspielt-graziösen Weise. Es besteht also die Schwierigkeit, Körperhaltungen und Gestik von Bildfiguren als ein Ereignis auszulegen, welches die zu vermittelnde begriffliche Aussage nur unter der Bedingung eines graziösen, sehr gefühlvollen Benehmens kundtut.

Auf dem noch vor 1760 angefertigten Punktstich mit der Überschrift „COR meum Immaculatum. Ps. 118. v. 80.“¹¹⁵ (Abb. 38) hält eine weibliche Personifi-

¹¹⁴ S. dazu die Anmerkungen im Kapitel IV. C. (Personifikationen). Vgl. auch die Erörterungen und Anmerkungen von Wirth, SAP. aed.

¹¹⁵ Katalog-Nr. 1-540-027.

kation, die vor das strahlende Herz Mariens hintritt, mit ihrer Linken einen Herrscherstab, aus dessen Spitze Lilien sprießen. Man beachte, wie die Finger den Herrscherstab ergreifen. Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger halten den Stab, die restlichen zwei sind abgespreizt. Wer diese Fingerhaltung nachzuahmen versucht, bemerkt, daß sie nur durch eine Willensanstrengung erreicht werden kann. Das heißt, das übertriebene Gehabe der Bildgestalten des Göz teilt mit, wie sehr diese bemüht sind, etwas zu zeigen.

Aber eine Figur, die anzuzeigen bemüht ist, daß sie etwas tut, entspricht keinesfalls mehr jener, die etwas wie selbstverständlich tut, ohne viel aufhebendes davon zu machen. Das bedeutet, eine wie beschrieben überdeutlich handelnde Gestalt ist gar nicht mehr jene, die sie zu sein vorgibt. Sie ist vielmehr eine, die so tut, als wäre sie die vorzustellende Figur. Ins Bild kommen also Handelnde, die eine Rolle, eben jene, welche ihnen zukommt, so deutlich wie irgendetwas spielen¹¹⁶.

Dies zu wissen, kann helfen, Irrtümer zu vermeiden. Das wohl nach 1755 herausgegebene Blatt mit der Überschrift „FUGA. Die Flucht.“¹¹⁷ (Abb. 34) mag das belegen. Es gehört zu einer Serie, welche gute und böse Leidenschaften vorstellt. Der genannte Punktstich zeigt Joseph, der vor den Zudringlichkeiten der Frau des Potiphars flieht. Man könnte nun glauben, die Abwehr des Joseph sei, da seine Gestalt ein unernstes und übertrieben-verspieltes Gehabe an den Tag legt, nicht so ganz ernst gemeint. Diese Ansicht ist falsch. Was ins Bild kommt, ist eine Figur, welche die Rolle des Joseph übertrieben deutlich spielt, weshalb widersprüchlicherweise sein Benehmen jeglichen Ernst vermissen läßt. Obwohl oder gerade weil eine Gestalt mit Übereifer das Vorgeschriebene vermittelt, erscheint das zu Vermittelnde im Gewande des Spielerischen. Daraus darf man aber nicht folgern, daß das zu Vermittelnde an sich spielerisch geworden ist. Joseph stellt also tatsächlich die „Flucht“ dar, aber eben auf eine überdeutliche Weise.

Eine sehr wichtige Eigenschaft der Bildfiguren auf den Kupferstichen des Göz läßt sich nur unter einigen Schwierigkeiten vor Augen stellen. Göz gibt seinen Figuren, die wie gezeigt eine Rolle vorspielen, auch das Bewußtsein dieser Tatsache mit, wobei sich gleich die Frage stellt, wie diese Bewußtheit nachzuweisen ist. Der weiter oben¹¹⁸ ausführlich besprochene Fall einer Personifikation zeigt und beweist diese Bewußtheit. Für ihr Vorhandensein sollen hier noch weitere Belege erbracht werden.

¹¹⁶ Zum bewußt Gespielten der Figuren s. auch: Loers, Veit, Rokokoplastik und Dekorationsssysteme, München 1977, S. 40; Matsche von Wicht, Betka, Franz Sigrist 1727–1803. Weissenhorn 1977, S. 44.

¹¹⁷ Katalog-Nr. 1-526-032.

¹¹⁸ S. das Kapitel IV. C. (Personifikationen)

Das wohl 1763 herausgegebene Blatt mit der Überschrift „In Circumcisione“¹¹⁹ gehört einer Serie über die Sieben Schmerzen Mariens an. Auf diesem erscheint die Halbfigur der Maria über einem bildbesetzten Herz. Diese Halbfigur unternimmt zwei Dinge, die Aufmerksamkeit verdienen. Sie blickt auf den Beschauer und weist mit ihrer Rechten auf die Darstellung der Beschneidung Jesu, die unten auf dem Herz zu sehen ist. Den Blick auf den Betrachter könnte man als allegorisch oder sonstwie als geistige Aussage begründet sehen, etwa in der Weise, daß die Menschen, also auch der Betrachter, dem Gottessohn die erste Wunde (die Beschneidung) und Maria daher einen Schmerz zugefügt haben. Diese Deutung ist nicht falsch, da sie in dem zu diesem Blatt gehörenden Gebet unmißverständlich ausgedrückt ist. Trotzdem erfaßt sie nicht vollständig die Wirkungen, welche sich aus diesem Blick ergeben, den die Hauptfigur auf den Betrachter richtet.

In der Buchgrafik des G. B. Göz ist in jedem neben einen Kupferstich gesetzten, genau auf diesen bezogenen Gebet (das sich meistens mit dem Leid Jesu, Mariens oder Verfehlungen an sich befaßt) davon die Rede, daß der Betrachter Urheber des genannten Übels ist. Es gibt aber bei weitem nicht mit der gleichen Häufigkeit Blicke, welche die gezeigten Figuren auf den Leser lenken. Gewiß kann man, wenn beispielsweise Jesus¹²⁰ oder Judas¹²¹ bildauswärts auf diesen sehen, darin wie oben beschrieben geistige Aussagen übermitteln sehen. Dies erklärt aber nicht, warum auch eher belanglose Nebenpersonen¹²² ihre Augen auf den Zuseher richten und auch solche Hauptpersonen, die sich in einer Lage befinden, für welche die Übeltaten des Lesers kaum oder gar nicht¹²³ verantwortlich gemacht werden können.

Es gibt also Bildfiguren, die ohne besonderen Grund aus dem Bild auf den Betrachter blicken. Sie bekunden damit ihr Wissen um das Vorhandensein dieses Zuschauers. Das bringt es geradezu notwendigerweise mit sich, daß die gezeigten Gestalten über ihr Dasein Bescheid wissen. Das heißt, sie haben eine Erkenntnis über sich als jene, welche vorgeschriebene Rollen auszuführen haben und auch sonst über alle Bedingungen, die ihre Existenz ausmachen.

Es muß noch etwas beachtet werden. Göz stellt seine Figuren mit glänzenden Oberflächen dar, als wären sie Skulpturen. Trotz ihres Kunst-daseins handeln die gezeigten Gestalten in der lebendigsten, gefühlsbeladenen Weise. An dieser Stelle wird klar, warum überhaupt das „Gespielte“ ins Bild kommt. Die gezeigten Bildpersonen können das ihnen Obliegende nur mit Rücksicht auf ihre Stofflichkeit leisten, das heißt, wenn sie mit allen Mitteln beweisen, daß sie

¹¹⁹ S. Katalog-Nr. 1-523-002.

¹²⁰ S. Katalog-Nr. 1-521-015.

¹²¹ S. Katalog-Nr. 1-520-012.

¹²² S. Katalog-Nr. 1-526-035.

¹²³ S. Katalog-Nr. 1-503-001.

trotz ihrer materiellen Unlebendigkeit das von ihnen Verlangte in der lebendigsten Art vor Augen führen können. Der Übereifer, die graziös und gespielt wirkende Gestik der Bildfiguren sind also nicht um ihrer selbst willen da, sondern sie genügen einer – eben dieser – Notwendigkeit.

V. Zur Charakteristik der Kupferstiche des Gottfried Bernhard Göz

Um nun überblicksweise etwas darüber anzugeben, was die von Gottfried Bernhard Göz selbst angefertigten Kupferstiche und besonders die auf ihnen erscheinenden Figuren vermitteln, sollen einige Folgerungen aus ihren bisher erkannten Eigentümlichkeiten gezogen werden.

Es hat sich zuletzt herausgestellt, daß die dargestellten Gestalten trotz ihrer bewußt gesuchten Kennzeichnung als Kunstwerk (z. B. als Skulptur) allerhöchste Lebendigkeit vorführen, indem sie das, was sie zeigen wollen, mit erstaunlichem Übereifer vorspielen. Da sie gelegentlich auch ohne die vorgeschriebene „Spielanweisung“ aus dem Bild auf den Betrachter blicken, dürfte ihr Bestreben klar sein, das zu Zeigende absichtsvoll an diesen weiterzureichen, was nichts anderes bedeutet, als daß die Bildpersonen sich des Zuschauenden und ihres eigenen Rollenspiels für diesen bewußt sein müssen.

Der Inhalt, oder die Inhalte, die zu dieser Art sich zu geben passen, müssen sich nicht nur zwanglos unter diesen Bedingungen vermitteln lassen, sondern sie müssen diese Bedingungen auch als eine sinnvolle Angelegenheit erscheinen lassen.

Diesen Inhalt gibt es. Er konnte durch die weiter oben erfolgte Besprechung der Wortbeiträge zur Buchgrafik des G. B. Göz ermittelt werden.

In diesen Untersuchungen stellte sich heraus, daß das Bild und vor allem die darauf vorkommenden Figuren gefühlsbeladene Vorstellungen des andächtigen Betrachters widerspiegeln. Eine Gemütsbewegung als starke innere Beteiligung für etwas anzuregen, ist das Ziel aller Aussagen des Gebetes. Die dazugehörigen Kupferstiche genügen derselben Aufgabe.

Wer diese Grundlage ernst nimmt, erkennt auch die Darstellungsweise der Kupferstiche des Göz als sinnvoll. Der gefühlsbeladene Übereifer, in welchem die Bildfiguren ihre Rolle vortragen, soll auf den Andächtigen übergehen. Was sie zum Ausdruck bringen, ist also der seelische Zustand, den der Betrachter und Leser im Augenblick des Betrachtens haben soll oder schon hat.

Das heißt, die in der Darstellung Handelnden haben die Rolle eines anderen zu spielen. Indem sie nun unmißverständlich ein spielerisch-graziöses Gehabe an den Tag legen, zeigen sie auch an, daß und wie ernst die an den Andächtigen gerichtete Aufforderung, es ihnen gleichzutun, gemeint ist. Je graziöser und

übereifriger ihr Benehmen ist, desto nachdrücklicher bringen sie diesen Umstand zum Ausdruck. Das Spielerische ist daher sinnvoll begründet.

Man beachte, wie hier eine höchst ernsthaft gemeinte Aufforderung durch das Gegenteil des Ernsthaften (eben durch das „Gespielte“) erzeugt wird. Dieser und viele andere bewußt eingesetzte Mechanismen des Reizhaft-Widersprüchlichen machen das Wesen der von Gottfried Bernhard Göz selbst gestochenen Druckgrafik aus. Sie lassen sich in jeder Einzelheit dieser Kupferstiche aufspüren.

Das betrifft beispielsweise die Bewußtseinslage der im Bild gezeigten Figuren. Nur wenn sie zu verstehen geben, daß sie den Betrachter als solchen erkennen, steht wirklich fest, daß ihre Mitteilung an ihn gerichtet ist. Daher verhalten sie sich entsprechend.

Die zwangsläufig sich einstellende Folge dieser Bewußtseinslage besteht in der Erkenntnis der Gestalten über ihr Dasein als Kunstwerk. Sie erwecken denn auch immer den Eindruck, als wüßten sie, daß und welche Rolle sie gerade spielen. Hier wird der Mechanismus des Widersprüchlichen in der Tat bis in seine allerletzten Möglichkeiten ausgenutzt. Eine Mitteilung kommt nur mit ihrer Negation unlösbar verschmolzen ins Bild. Denn der Modus des Spielerischen bedingt einerseits eine Aufforderung zu etwas, was andererseits als etwas bloß Vorgetäushtes entlarvt wird. Paradoxerweise erfüllt sich auf diesem Weg der Sinn der Kupferstiche, da sie geradezu gewaltsam diejenigen Inhalte in dieser Entlarvung abstoßen, welche durch diesen raffiniert inszenierten Abstoßungsvorgang den Betrachter in ihren Bann ziehen und nun in ihm die eigentliche, empfindungsmäßige Verwirklichung erfahren.

Diese Feststellungen gelten freilich nicht nur für die buchgrafischen Arbeiten des G. B. Göz. Das liegt einfach daran, daß er von seinen frühesten selbständigen druckgrafischen Erzeugnissen an bis zu seinen letzten dieselben Darstellungsweisen anwendet und sie im Laufe der Zeit mit immer größerer Überlegenheit gebraucht.

Diese konnten in bezug auf die Figurendarstellungen als sinnvolle Aussage erkannt werden. Doch wie verhält es sich mit den übrigen Bilddingen? Verströmen sie den Reiz des Spielerischen, der ihnen auf Grund ihrer visuellen Erscheinungsweise zukommt einfach so, ohne besonderes Ziel?

Diese Frage muß mit nein beantwortet werden. Alle Bilddinge äußern sich in der gleichen Art wie die Figuren. Das ist folgendermaßen zu verstehen: Die Darstellungsweisen, welche allem, was auf einem Stich zu sehen ist, das köstlich Anzusehende des Widersprüchlichen verleihen, kommen auch bei Nicht-Figuren einem ständigen Hinweis darauf gleich, wie sehr das Gezeigte Kunst ist. Daher lassen zum Beispiel Lichterscheinungen den Papiergrund als solchen durchscheinen (wodurch übrigens auch die glänzend-steinharte Stofflichkeit bestimmter Bilddinge auf die Papierfläche gebannt und folglich als Erscheinung auf dieser ausgewiesen wird). Darüber hinaus gibt es Grauabstufungen, Linien-

gefüge und Konstruktionen im Bild, die als freigesetzte Formen den Bildaufbau leisten, was nichts anderes als ein Fingerzeig ist, daß das Gezeigte eine in dieser oder jener Form abgedruckte Schwärze ist.

Deshalb wäre es unangebracht, in dem festgestellten „Herabziehen“ von im Bild vorkommenden Gegenständen (die doch ganz unalltägliche Zeichen für etwas sein sollen) in das Gewöhnlich-Alltägliche und gerade Benutzte nur den daraus folgenden Augenreiz zu bemerken. Da die Dinge sich den Anschein geben, das eben Gebrauchte einer augenblicklichen Wirklichkeit zu sein, versuchen sie, im Handlungszusammenhang mit Figuren eine Rolle zu spielen. Auf diese Weise spielen Sachen mit dem gleichen Anspruch und Ergebnis wie Figuren das ihnen Aufgetragene vor.

Somit ist es nur folgerichtig, wenn Göz durchblicken läßt, daß die Handlung auf einem Erdstück oder einer Plattform stattfindet, hinter denen eine Art Bildwand aufgestellt ist. Dieser Aufbau hat etwas Bühnenhaftes. Man soll aber Begriffe wie „Theater“ in diesem Zusammenhang nicht zu sehr strapazieren, denn sie lenken vom Wesentlichen eher ab. Gespielt wird auf den Kupferstichen des G. B. Göz in dem bisher beschriebenen Sinn, wobei zusätzlich Anklänge an eine Bühnensituation aufkommen, um auch auf diese Weise den andächtig Betrachtenden daran zu erinnern, daß es sein Seelenzustand ist, der im Bild nur in gespielter Form mitgeteilt werden kann.

Inzwischen dürfte klar geworden sein, daß das Spielerische, die anmutige und graziöse Ausstrahlung einer Darstellung kein absichtlich oder unabsichtlich ins Bild gelangter Zusatz ist, um Zweifel oder (verhehlte oder unverhehlte) Ungläubigkeit am Gezeigten zum Ausdruck zu bringen. Es besteht auch nicht die Möglichkeit, das eine (nämlich die „entzückende“ Darstellungsweise) zu goutieren und das andere (nämlich die übermittelten religiösen Anschauungen) nicht zu beachten. Denn das eine ist identisch mit dem anderen.

Die theologischen und asketischen Vorstellungen, welche den Leser und Beobachter durch Wort und Bild erreichen, stellen deshalb keine Überlegungen, Einsichten, Erkenntnisse oder intellektuellen Mitteilungen dar, die für sich bestehen. Sie haben nur dann eine Bedeutung, wenn sie der mit ihnen Beschäftigte auch als Teil seines Innenlebens wahrnimmt. Wahrnehmung ist hier kein (oder nur zu einem sehr geringen Teil ein) verstandesmäßiger Vorgang. Man erinnere sich nur an die sehr gefühlsbetonte, leidenschaftliche Art, in welcher S. Sailer in seinen Gebeten Gott oder andere heilbringende himmlische Wesen anzurufen pflegt und in der er überhaupt Glaubensvorstellungen vermittelt. Wie verwickelt diese Inhalte auch sein mögen, ob es sich um Allegorien, Personifikationen samt ihren Attributen, um biblische Erzählungen oder Einzelheiten eines Heiligenlebens handelt, nicht ihr Vorhandensein oder die von ihnen vermittelten Einsichten sind entscheidend, sondern ihre Erscheinungsweise, durch die sie im Betrachter eine ihn ganz erfassende Empfindung auszulösen vermögen. Zwar kann es sein, daß die gewünschte seelische

Bewegung durch eine Personifikation oder biblische Figur besser ausgedrückt wird als durch eine andere, aber im Grunde genommen sind sie alle durch mehr oder weniger geeignete andere ersetzbar.

Finden sich also auf einem Kupferstich Bild- oder Wortangaben, die man mit Hilfe beispielsweise der Symbolliteratur zu entschlüsseln vermag, stellen sie – wie kompliziert sie auch sein mögen – nie die zentrale Aussage dar, sondern sie gruppieren sich als austauschbare Elemente um diese herum. Das trifft auch zu, wenn es sich um ganz einfache christliche Glaubenstatsachen handelt.

Der Wesenskern der druckgrafischen Arbeiten, die Gottfried Bernhard Göz selbst stach, wird also durch die Darstellungsweise begründet. Sie versetzt das Dargestellte durch Verschmelzung gegensätzlicher Aussagen in einen Spannungszustand, der sehr anziehend wirkt. Diese Reizwerte des Widersprüchlichen sollen nicht nur, wie vorhin bemerkt, auf den Abstand zwischen Kunstwerk und Betrachter aufmerksam machen. Sie lösen Empfindungen aus.

Wer je einen der Punkstiche des G. B. Göz zu Gesicht bekommt, wird sich kaum des höchst angenehmen Gefühls, das sich beim Betrachten einstellt, erwehren können. Dieses Gefühl ist keine köstliche Dreingabe. Es bezeichnet vielmehr unmißverständlich genau die Stelle der Erlebnisfähigkeit des Beobachters, auf die alle ins Bild gebrachten Mitteilungen ausgerichtet sind, weil sie nur dort wirklich werden können. Das ist der Teil seines Seelenlebens, in dem alles in einer andächtigen Empfindung wahrgenommen wird.

VI. Die Rolle von entlehnten Motiven und anderen Entlehnungen und die Bilderfindungen des G. B. Göz

A. Der Gebrauch von entlehnten Motiven und anderen Entlehnungen in den Bilderfindungen des G. B. Göz

Gottfried Bernhard Göz übernimmt gelegentlich Teile aus Darstellungen anderer Künstler und verwendet sie mit mehr oder weniger starken Änderungen für seine Kupferstiche.

Wie er dabei vorgeht, zeigt das siebte Blatt der von ihm im Jahre 1742 herausgegebenen Serie „Schrecken des Krieges“¹²⁴ (Abb. 40). Rechts im Hintergrund treibt ein Bewaffneter, der mit seinem über den Kopf gehaltenen, gekrümmten Schwert zu einem wuchtigen Schlag ausholt, einen mit Säcken schwerbepackten, an den Beinen Gefesselten (hinter dem die Beine eines Dritten zu sehen sind) bildeinwärts. Dieses Motiv entspricht spiegelverkehrt erstaunlich genau den drei vordersten Gestalten eines Blattes der Radierfolge

¹²⁴ S. Katalog-Nr. 1-340-008.

„Die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges“ von Hans Ulrich Franck¹²⁵. Die Übereinstimmungen betreffen hauptsächlich den Ablauf der Bewegungen, aber auch Einzelheiten der Kleidung. Daneben scheinen die Unterschiede zunächst einmal nebensächlich. Das liegt daran, daß Göz ein knapp hundert Jahre altes Motiv mit seinen Darstellungsgewohnheiten in der eben bemerkten Weise möglichst genau wiedergeben will. Er ahmt die Strichelung des Franck nicht nach, sondern gibt Schattenstellen in parallel geführten, welligen und sich überkreuzenden Linien wider. Eine Stilmachbildung liegt also nicht vor. Beachtung verdient auch das gekrümmte Schwert und der dazu im Gegensinn gekrümmte Zopf des Bewaffneten auf dem Stich des Göz, welche in dieser Form auf dem Bild des Franck nicht vorkommen. Wahrscheinlich konnte Göz die lange gerade Stelle, welche das ungebogene Schwert (auf der Radierung des Franck ist es gerade und vom Bildrand teilweise abgeschnitten) ins Bild gebracht hätte, nicht gebrauchen. Und selbst die Krümmung des Schwertes bedarf noch des Ausgleichs durch den Zopf. Das heißt, auch wenn Göz wie im vorliegenden Beispiel bemüht ist, das Motiv einer Vorlage möglichst genau zu übernehmen, geschieht das immer nur im üblichen Rahmen seiner Darstellungsweise.

Auf dem vorhin zitierten Blatt verwendet Göz weitere Motive von H. U. Franck. So stimmt die bei einem Pferdekadaver liegende, halb skelettierte Leiche¹²⁶ fast genau mit einem Vorbild überein. Andere Bildgegenstände, beispielsweise Galgen und brennende Häuser, sowie der zwei Frauen verfolgende Soldat, dürften in freier Abwandlung von Radierungen des Franck entstanden sein. Zu allem Überfluß hängt möglicherweise auch die allegorische Auffassung dieses Blattes von einem Vorbild ab¹²⁷.

Nach diesen Feststellungen könnte man meinen, daß G. B. Göz zu nichts anderem gut war, als bestimmte Vorbilder gut gemischt und mit Rocaillen garniert neu aufzubereiten und dann unter seinem Namen anzubieten. Dieser schwerwiegende Vorwurf träfe zu, wenn er tatsächlich nur das abbildete, was er auf Bildern von fremder Hand sah. So arbeitete er aber nicht. Man beachte die sechs Personen im Vordergrund. Sie stehen auf einem kleinen Erdstück, das sie von dem Geschehen hinter ihnen trennt, welches auch wie auf einer dahintergespannten Fläche abgebildet erscheint. Das heißt, die sechs vorne Fliehenden, deren Verhalten für sich genommen unverständlich ist, fliehen vor einem Ereignis, welches ihnen als Bild hinterlegt ist, wobei das hinterlegte Bild schon

¹²⁵ Die Folge über den Dreißigjährigen Krieg von H. U. Franck umfaßt 25 Blätter, die in die Jahre 1643, 1656 und 1655 zu datieren sind. Zu H. U. Franck s. den Katalog der Ausstellung Augsburger Barock, 1968, S. 105

¹²⁶ Ebenda, Abbildung 162.

¹²⁷ Ispording, S. 251 (A II a 59). Ispording schreibt: „Gewisse Anregungen mögen dem Künstler durch das Bild Allegorie des Krieges von Gianantonio Pellegrini (um 1713/14) zugekommen sein (Schleißheim)“.

wieder so tut, als würde es einen tatsächlichen Raumzusammenhang vorstellen. Was G. B. Göz wirklich abbildet, kann nicht ohne Rücksicht auf seine Darstellungsweise und deren Kunstgriffe (von denen er eine ganze Menge hat) erschlossen werden. Selbst wenn Göz also noch so genau dies oder jenes Motiv übernimmt, verleiht er ihm einen ganz neuen Sinn, der nicht mit demjenigen auf dem Herkunftsort des Motives übereinstimmt. Die von Franck übernommenen Zitate von Kriegsgreueln haben die Aufgabe, eine rein bildmäßige Spannung zu erstellen, im Zusammenhang mit der sie erst weitergehende Aussagen zu machen vermögen.

Das erklärt die Bewegungsmotive oder sonstigen Motive, die Göz zeigt, zu einer nicht im Mittelpunkt stehenden Sache. Das „invenit“, mit dem er seine Stiche signiert, bezieht sich nicht auf diesen oder jenen Vorgang in der Darstellung, sondern auf den widersprüchlich-kunstmäßigen Zusammenhang, in den er sie stellt.

Deshalb ist es für Göz gleich, ob er motivliche Anregungen von hochangesehenen Künstlern aufnimmt, oder von künstlerisch völlig belanglosen Arbeiten. Das 1684 herausgegebene kleine Büchlein mit dem Titel „Immerwehrendes Creutz Oder Leyden JESU CHRISTI“¹²⁸ enthält knapp über zwanzig Darstellungen des Leidensweges des Gottessohnes, die auch dann, wenn man geringe Ansprüche stellt, künstlerisch als keineswegs gelungen bezeichnet werden können. Aus etwa sechs dieser Bilder übernahm Göz Stellungen und Bewegungen von Figuren für seinen 1752 entworfenen, insgesamt sechzehnteiligen Kreuzweg¹²⁹. Auf dem zehnten Blatt, der „STATIO IX“ stellt er Jesus Christus dar, der unter der Last des Kreuzes zusammenbrach und nun von zwei Soldaten, die ihn mißhandeln, zum Aufstehen und Weitergehen gezwungen wird. Diese Dreiergruppe findet sich auf der Seite 84 der Passionsdarstellung von 1684. Bis auf die Haltung des Oberkörpers des Soldaten ganz links fand sie Göz nachahmenswert. Hier allerdings ändert er auch viel bei der Übernahme. Vor allem die Proportionen und die Gewänder der in dieser Beziehung wenig ansprechenden Vorlage kann er nicht brauchen. Ein Vergleich zeigt ganz deutlich, wie viel mehr Mühe sich G. B. Göz mit der Faltenbildung von Stoffen und wehenden Kleidungsstücken gibt. Diese Vorgehensweise entspricht wieder einer Übersetzung in seine ihm eigentümliche Darstellungsweise. Mehr als eine kleine Hilfestellung war ihm das Büchlein aus dem 17. Jahrhundert nicht. Es ersparte ihm in einigen Fällen die Zeit, selbst die angebrachten Figurenbewegungen zu ersinnen. Alles andere, beispielsweise, der mit Soldaten angefüllte

¹²⁸ Immerwehrendes Creutz oder Leyden JESU CHRISTI... Collen... Anno 1684. Vgl. beispielsweise daraus Bild XXXI. mit Katalog-Nr. 1-522-010.

¹²⁹ Katalog-Nrn. 1-522-001f. Vgl. die Katalog-Nrn. 1-522-003, 1-522-004 (1-522-005), 1-522-006, 1-522-008, 1-522-011 mit d. Nrn. 28, 29 (30), 31, 33, 36 aus Anm. 5.

Hintergrund der Vorlage und deren sonstige Eigentümlichkeiten, interessieren ihn nicht.

Ähnliches gilt für seine 1732 radierte Serie „LITIS ABUSUS“¹³⁰ (vgl. Abb. 49). Hier scheinen es ihm die Personifikationen einer Serie gleichen Titels von Hendrick Goltzius angetan zu haben. Dessen 1597¹³¹ herausgegebene acht Blätter regten Göz zu seiner achtteiligen Folge an, wobei er Blatt für Blatt die vorgegebenen Personifikationen abbildet. Allerdings bringt er sie in andere Stellungen als Goltzius und gestaltet ihre Umgebung neu. Außerdem versieht er diese Darstellungen mit einem Rahmen in der Art der Grotteskenblätter des Watteau, der in freier Nachgestaltung vorliegt. Aber nicht nur das Anschauliche, sondern mit diesem auch die sinnbildliche Aussageweise des Niederländers formt Göz gemäß seiner eigenen Gesinnung um. Während Goltzius seine Bilder mit einer allgemein erbaulichen Betrachtung und mit Bibelzitatzen unterlegt, nennt Göz in seiner Bildunterschrift die in der Darstellung vorkommenden Personifikationen und bezieht sie auf eine ganz bestimmte Person, die er „wer“ nennt, wodurch er jeden Leser und Betrachter seiner Arbeiten unmittelbar anspricht. Auf Blatt vier schreibt er beispielsweise „Wer gleich um jeden Streit pflegt vor Gericht zu wandern, Der schaffe sich zuvor drey grosse Saecke an, Den ersten voll mit Geld, Schamlosigkeit im andern, Im dritten die Gedult, wan er nichts richten kan.“¹³² Geld (*pecunia*), Schamlosigkeit (*impudentia*) und Geduld (*patientia*) erscheinen wie beschrieben mit Säcken als drei weibliche Personifikationen im Bild, wo sie dem Streitsüchtigen (*litigiosus*) zugehören, der heftig gestikulierend vor einem nur allzubereiten Rechtsgelehrten steht. Alle Bildgestalten zeigen bereits jene fein übertriebene Gestik, aus der klar wird, daß sie eine Rolle vorspielen, die letztlich nur im Betrachter (eine in diesem Fall unerwünschte) Wirklichkeit haben kann. Ein so durch Bild und Wort Angesprochener wird ganz von sich aus Streitsucht als etwas sehr Abzulehnendes betrachten, da sie ihn doch Zeit und Geld kostet, und ihn zu einem schamlosen Gesellen macht. Deshalb kann Göz auf die moralisch-belehrende Äußerung „Zank nit mit etñe reiche, . . .“, die Goltzius auf dem entsprechenden Blatt anbringt, verzichten¹³³. Auch an solchen scheinbaren Nebensächlichkeiten stellt sich heraus, warum Göz seine Serie eigentlich ganz neu erfinden mußte. Er kann die Tatbestände, die Goltzius abbildet, kaum gebrauchen. Er berücksichtigt im Grunde genommen nur die Namen der Sinnbilder von Affekten, die er seiner Auffassung nach inszeniert.

¹³⁰ Katalog-Nr. 1-360-001 f.

¹³¹ Hendrik Goltzius 1558–1617, *The Complete Engravings and Woodcuts*, New York 1977, Vol. 2, Nr. 345 mit 352.

¹³² Katalog-Nr. 1-360-004.

¹³³ H. Goltzius 1558–1617, *The Complete Engravings and Woodcuts*, a. a. O., Anm. 131, Nr. 348, S 644/645.

Auch in diesem Fall einer, wenn man so will, inhaltlichen Anregung durch Personifikationen geht es für Göz nur darum, einige Bruchteile der Vorlage als Anlaß zu berücksichtigen, etwas nur ihm Eigentümliches zu schaffen. Er würde niemals so weit gehen, gedankenlos und ohne entsprechende Umformungen ganze Bildkonzepte anderer Künstler nachzumachen und dann als seine eigenen anzugeben. Was er von anderen brauchen kann, sind kleine inhaltliche und gestalterische Elemente, die sich nach Belieben gemäß seiner Darstellungsweise umformen lassen. Nichts anderes bedeutet es, wenn Göz am 21. 4. 1747¹³⁴ schreibt, daß er „Effigien“ des Beda Venerabilis bekommen habe, nach denen er sich „möglichst Reguliret“ habe. Das belegt aber nur seine Bereitschaft, irgendwelche (womöglich vom Auftraggeber gewünschte) Ähnlichkeiten im Hinblick auf eine Vorlage in sein Bild zu übernehmen, das als Ganzes keine Nachahmung von etwas ist, sondern etwas Eigenes.

Insgesamt gesehen bestätigen die von Göz übernommenen Bruchteile anderer Kunst, von denen hier nur ein kleiner Teil zur Sprache kam, was die Erläuterungen zu seiner Darstellungsweise ergaben. Nicht Personifikationen und Allegorien an sich, nicht die Bewegungen und Stellungen von Figuren an sich stehen bei ihm im Mittelpunkt. Es ist gerade so, als ob er sie als von wo auch immer angeregte, im Sinne des Passenden austauschbare Angelegenheiten ins Bild bringt. Es geht Göz vielmehr um ihre Erscheinungsweise, durch die das Übernommene erst zu einer unverwechselbaren Aussage gebracht wird. Durch die Erscheinungsweise verleiht er dem Dargestellten auch den Anschein des Künstlichen (beispielsweise ein Dasein als Bild). Unter diesen Umständen verleugnet Göz den Kunst-aus-Kunst-Charakter des Übernommenen nicht. Auf diese Weise wird die Übernahme von etwas zu einem „Kunstgriff“, der seine Entsprechungen in der Darstellungsweise der Kupferstiche hat.

B. Das rahmenlose Bild

Am 15. Januar 1741 erwähnt G. B. Göz in einem Bittgesuch, er habe eine von ihm „ganz neu erfundene freye Manier ohne viereggigter Raehm oder Fassung des Bildes“¹³⁵ als Gestaltungsweise für seine Kupferstiche aufgebracht. Zu dieser Zeit war es ihm bereits zur Gewohnheit geworden¹³⁶. Wer die Spur dieser

¹³⁴ Ispording, S. 349 (Abdruck des Briefes).

¹³⁵ Bittgesuch des G. B. Göz um ein Schutzprivileg für seine Druckgrafik. Abgedruckt in Ispording, S. 334.

¹³⁶ S. beispielsweise die sehr zahlreichen Stiche mit Brustbildern von Heiligen, die zwischen 1737 und ca. 1740 mit der Verlagsadresse „Göz et Klauber“ herausgegeben wurden. Sie werden von den dieser Abhandlung beigefügten Katalogen 1 und 3 nicht erfaßt, da Göz nur die Entwurfszeichnungen dafür anfertigte. Sie lassen sich in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg in dem Klebeband mit der Bezeichnung „Sammelband Klauber“ in großer, so gut wie vollständiger Anzahl nachweisen. Vgl. Ispording, S. 41.

Gewohnheit im druckgrafischen Werk dieses Künstlers soweit als möglich zurückverfolgt, trifft auf eine Reihe von Blättern, welche folgende Signaturen aufweisen: „God. Bern. Göz del.“ und I. H. Störcklin Sc. et exc.“. Das heißt, es handelt sich um Stiche, die Johann Heinrich Störcklin nach Vorlagen von Göz stach. Zu ihnen gehört das Blatt mit der Bildunterschrift „S. IGNATIUS DE LOYOLA SOCIETATIS IESU FUNDATOR“¹³⁷ (Abb. 48). Es ist spätestens 1735 entstanden und eignet sich besonders, hier besprochen zu werden.

Es gibt einen Putto wieder, welcher das Brustbild des heiligen Ignatius trägt und ihn gegen vier „umherschwebende“ geflügelte Teufelsfratzen mit Drachenschwänzen abschirmt. Zwischen den gezeigten Gestalten scheint kein Hintergrund mehr durch, sondern nur noch leere Blattfläche. Außer den Rändern, welche die Bildgegenstände ausbilden, gibt es keinen gedruckten Rahmen. Außerdem wird nicht der geringste Versuch gemacht, die Bildgegenstände auch nur annähernd vierecksförmig anzuordnen. Selbstverständlich liegt hier keine Mißachtung des Rechtecks vor. Die Kupferplatte und das Papierformat sind ja hochrechteckig. Die Bilddinge berücksichtigen in ihrer Verteilung diese Fläche. Unter dieser Bedingung, die, wie ersichtlich, keinen Zwang zur rechtecksfülligen Anordnung der Bildgegenstände darstellt, können letztere tatsächlich in ganz „freyer Manier“ auf das Blatt gesetzt werden. Das Bild des heiligen Ignatius schöpft die Möglichkeiten dieser Darstellungsweise schon so gut wie vollständig aus. Ohne zusätzliche Datierungshilfen könnte man dieses Blatt ohne weiteres in die Jahre nach 1750 datieren. Da aber I. H. Störcklin schon im Januar 1737 starb¹³⁸ und bereits ein Jahr vorher nicht mehr arbeiten konnte¹³⁹, muß es wohl spätestens 1735 entstanden sein.

Im Vergleich zu den anderen vorhin erwähnten Arbeiten dieses Kupferstechers nach Vorlagen von Göz weist das Bild des heiligen Ignatius den größten Fortschritt der nicht rechtecksfülligen Art auf. Man kann sogar versuchen, die wahrscheinlichen Entwicklungsschritte nachzuvollziehen. Am Anfang könnte beispielsweise das bloße Ovalbild des „S. FRANCISCUS BORGAS“¹⁴⁰ gestanden haben, da es sich in seiner Kargheit zwanglos durch das Weglassen des damals üblichen auf einen Sockel gestellten Ovalrahmens erklären läßt. Den nächsten Schritt kann das Bild der „SANCTA SCHOLASTICA O.P.N.“¹⁴¹ belegen. Unter dem Ovalbild der Heiligen sind jetzt einige Attribute auf Wolken liegend zu sehen, welche allesamt bereits „außerhalb“ des Ovalrahmens, also rahmenlos, unvermittelt in „freyer Manier“ auf das Papier gesetzt

¹³⁷ Aufbewahrungsort siehe Anm. 136

¹³⁸ Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 32, S. 94.

¹³⁹ Stetten, P. v., Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg, 1765, S. 223.

¹⁴⁰ Aufbewahrungsort siehe Anm. 136.

¹⁴¹ Aufbewahrungsort siehe Anm. 136.

sind. Der Bann von Fassungen gilt hier nicht mehr. Es ist ganz folgerichtig, wenn Göz in seinem Bild der „S. BARBARA M.“¹⁴² nun auch den Ovalrahmen wegfallen läßt, so daß sämtliche Bildgegenstände ganz ohne Rahmen auskommen und nur sich selbst als Grenze haben. Die Darstellung der heiligen Barbara und ihrer Attribute wirkt noch eng und „verklebt“. Wie das Bild des heiligen Ignatius mit den sehr locker verteilten Figuren und Gegenständen beweist, überwand Göz diesen Mangel. Selbstverständlich braucht sich die hier geschilderte Entwicklung nicht genauso in Wirklichkeit abgespielt zu haben. Aber ein vergleichbarer Vorgang in den Jahren 1733 bis 1735 scheint die in Frage kommenden Entwurfszeichnungen des Göz bestimmt zu haben, denn sonst ließe sich eine Entwicklungsreihe wie die obige nicht aufstellen. Sie belegt auch, daß er eigenständig zu seiner „freyen Manier“ kam, weshalb er sich zu Recht einige Jahre später rühmen konnte, sie „ganz neu erfunden“¹⁴³ zu haben.

Trotzdem entbindet diese Feststellung nicht davon, nach Anregungen zu suchen, die Göz geleitet haben könnten. Innerhalb der vorgehenden und gleichzeitigen Augsburger Druckgrafik wird man sehr wenig finden¹⁴⁴. Selbst die Grotteskenblätter von Antoine Watteau, welche Göz seit seiner Stechertätigkeit für I. G. Bergmüller (1729/30) kannte und deren Elemente er ganz oder teilweise ab 1732 in seinen eigenen Entwürfen benutzte, haben immer insgesamt rechteckig ausgerichtete Bildflächen. Das heißt, hierin kann, wenn überhaupt, nur ein mittelbarer Anstoß gelegen haben, den Rahmen aufzugeben¹⁴⁵.

Freilich darf in dieser Angelegenheit nicht das vielleicht im Jahre 1734 herausgegebene „LIVRE DE LEGUMES“¹⁴⁶ von Juste Aurèle Meissonnier übersehen werden. Es handelt sich um mehrere kleine Stiche, welche Naturdinge vorstellen, die rahmenlos auf das Papier gesetzt sind. In bezug auf die Rahmenlosigkeit stimmen sie mit den entsprechenden Blättern von Göz schon überein. Allerdings scheint der französische Verleger oder Meissonnier selbst

¹⁴² Aufbewahrungsort siehe Anm. 136.

¹⁴³ Siehe Anm. 135.

¹⁴⁴ Man könnte höchstens geltend machen, daß Göz Kupferstiche weiterentwickelte, die Bildnisse in einem Ovalrahmen zeigen, der auf einen Sockel gestellt ist, wobei die übrige Blattfläche nicht genutzt ist. Mehrere solcher Bilder haben beispielsweise die Gebrüder Klaubner gestochen, aber erst nach 1735. Ein reines Ovalbild ohne Sockel dieser Stecher aus dem Jahre 1731 hat sich in den Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg erhalten. Obwohl derartige Bilder ein Ausgangspunkt für Göz gewesen sein könnten, zeigen sie nichts, was man als „rahmenlos“ bezeichnen könnte. Es sind ganz durchschnittliche, altertümlich-barocke Bilderfindungen. Möglicherweise hatte Göz derartige Kupferstiche in Erinnerung, als er 1741 von seiner „freyen Manier ohne vieregigter Raehm“ schrieb, daß man „davon ehevor wenig, oder gar kein von derley Gattung zum Vorschein“ gekommen seien. Die Herkunft dieses Zitats gibt Anmerkung 135 an.

¹⁴⁵ Weitere Anregungen zur „freyen Manier“ des G. B. Göz nennt Isphording, S. 47. Die gegebenen Hinweise erweisen sich als zu allgemein.

¹⁴⁶ Bauer, Hermann, Rocaille, Berlin 1962, S. 32. Siehe auch Oeuvre de J. A. Meissonnier (Nachdruck New York 1970), Folio 9.

davor zurückgeschreckt zu sein, das Gezeigte vollständig frei auf dem Papier abzudrucken. Jedes Blatt des *livre de legumes* hat einen fein gezogenen Rechteckrahmen als äußerste Grenze. Diese fehlt bei Göz, der deshalb die Rahmenlosigkeit weiter treibt als jeder andere.

Eine unmittelbare Übernahme der französischen Erfindung durch den Augsburger Kupferstecher liegt hier sicher nicht vor. Wohl übernimmt er Bestandteile aus Meissonniers Grafik, aber nachweislich erst 1739¹⁴⁷ (und vielleicht schon 1736). Es kann sein, daß Göz durch einige ab 1723/24 herausgegebenen Gerätedarstellungen des Meissonnier¹⁴⁸, bei denen der schraffierte Hintergrund einfach ausfällt, ebenfalls zu Weglassungen angeregt wurde, wie sie auf dem vorhin besprochenen Bild des heiligen Franziskus vorkommen. Das ist aber nur ein ziemlich allgemeiner Hinweis.

Er darf den Blick nicht darauf verstellen, daß G. B. Göz in den Jahren vor 1735, also noch in der frühesten Zeit seiner Laufbahn, aus altertümlichen Darstellungsgewohnheiten durch Weglassungen etwas völlig Neues schafft, das als eigenständige Leistung jenen Erfindungen gleichkommt, die gleichzeitig im Kunstzentrum Paris gemacht wurden, und diese an Folgerichtigkeit sogar noch übertrifft.

Obwohl Göz auch schon 1735 rahmenlose Bilder herstellt, bedeutet das keineswegs eine ruckartige Umstellung seiner gesamten Tätigkeit als Kupferstecher und Entwurfszeichner. In der folgenden Zeit erinnert sich Göz zwar des öfteren an die „freye Manier“, aber er entwirft noch häufiger rechteckig gefaßte Bilder der herkömmlichen Art. Erst ab 1741/42, als er einen eigenen Verlag besitzt, greift er bei kleinformatigen Darstellungen regelmäßig auf die Rahmenlosigkeit als Gestaltungsmittel zurück. Nur äußerst selten überträgt er sie auf ein größeres Format.

Das heißt, Darstellungen, die ein Format von etwa 120 × 180 mm überschreiten, gestaltet Göz bis auf wenige Ausnahmen rechtecksfüllig. Das bedeutet eigentlich keinen Rückschritt gegenüber den kleinformatigen Stichen, denn im Großformat bedient er sich der *Rocaille*, um die Rahmenzone „frei“ behandeln zu können.

C. Zur Verwendung der *Rocaille*

Die erste gut datierbare Anwendung der *Rocaille* im grafischen Werk des Gottfried Bernhard Göz fand im Jahre 1736 statt. Da es keine Hinweise auf eine frühere Anwendung durch ihn gibt, dürfte er in diesem Jahr tatsächlich zum erstenmal von ihrem Vorhandensein Kenntnis erlangt haben.

¹⁴⁷ Ispording S. 47.

¹⁴⁸ *Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier*, New York 1969, z. B. Folio 35.

Das 1736 entworfene Titelblatt einer Serie über Jesus, Maria und die 12 Apostel¹⁴⁹ führt gleich mehrere Rocaille-Arten vor, welche Rückschlüsse auf ihre Herkunft erlauben. Als Anregung kommt nur Druckgrafik französischer Ornamentstecher in Frage, die mehr oder weniger schnell nach ihrer Herausgabe nach Augsburg gelangen konnte¹⁵⁰. Rechts unten auf dem mit „CHRISTUS IESUS“ unterschriebenen Blatt sieht man eine Rocaillemuschel, die in ihrem welligen Rand jener Rocaillemuschel gleicht, welche unter dem siegerkranzhaltenden Putto auf dem Titelblatt eines Meissonnierstiches¹⁵¹ erkennbar ist. Rechts hinten biegt sich auf dem Stich mit Jesus eine architektonische Öffnung hoch, die ein Rocaillestreifen mit zackiger Randbildung überfängt. Entsprechende Stellen finden sich auf Blättern, die mit „Mondon le fils“ signiert sind¹⁵². Gewiß könnten auch Rocailleformulierungen anderer französischer Künstler Göz beeinflusst haben.

Seine Schwierigkeit bestand darin, die Rocaille, welche die französischen Künstler weitgehend als sich selbst genügendes, spielerisches Element handhaben, für seine Aufgabenstellungen nutzbar zu machen. In dieser Hinsicht gibt die gerade erwähnte Serie ein gutes Gleichnis ab. Die Rocaille kommt zwar auf dem Titelblatt vor, aber auf den folgenden 13 Blättern fehlt sie entweder ganz, oder sie führt ein völlig unbedeutendes Dasein. Auch in den folgenden Jahrzehnten setzt Göz die Rocaille nur auf etwa einem Drittel seiner Kupferstiche ein. Er kann sie also nur für bestimmte Gelegenheiten brauchen.

Zu den häufigsten Anlässen, Rocailles anzubringen, zählen Architekturen und Kartuschen. Die Blätter der 1741 herausgegebenen Serie über die sieben Gaben des Heiligen Geistes¹⁵³ boten die Voraussetzung dafür (vgl. Abb. 42 und 43). Die Rocailles finden immer dann auf den gebogenen Architekturrändern und gelegentlich auch auf Architekturflächen (sofern man die architektonischen Teile noch als Architektur und nicht als Kartusche gelten lassen will) Platz, wenn sie den zu zeigenden Gegenständen und Figuren nicht im Wege sind, sie tragen oder rahmen. In den folgenden Jahrzehnten regen Architekturteile G. B. Göz nur noch ganz selten dazu an, sie mit umfangreichen, phantasievollen Rocaillegebilden zu bestücken. Wenn überhaupt, erhalten meistens nur die

¹⁴⁹ Katalog-Nr. 1-701-001.

¹⁵⁰ In Frage kommen vor allem die Arbeiten der Künstler J. A. Meissonnier, de la Joue und Jean Mondon fils. Siehe dazu: *Oeuvre des J. A. Meissonnier* (Nachdruck New York 1969). *Livre nouveau de divers morceaux de fantaisie, Jacques de la Joue, Nachstiche von J. G. Merz, Augsburg 1736. Jean Mondon fils, Sixième livre de Formes Rocailles et cartels . . . 1736.* Vgl. *Isphording* S. 48.

¹⁵¹ *Oeuvre de J. A. Meissonnier* (Nachdruck New York 1969), Folio 1.

¹⁵² S. beispielsweise Abbildung 56 in *Guilmard, D., Les Maitres Ornemanistes. Paris 1880* (Nachdruck Amsterdam 1968).

¹⁵³ Katalog-Nr. 1-501-001f.

Figurenplattformen vorne eine kleine Volute, aus der sich auch Rocaillen herauswinden können¹⁵⁴.

Die in das Jahr 1742 zu datierende Kupferstichserie „Schrecken des Krieges“¹⁵⁵ (vgl. Abb. 40) führt auf den Blättern mit den Nummern zwei bis sieben einen Rocaillerand vor, der die Darstellungen bis auf eine Ausnahme (Blatt Nummer drei) ganz einschließt. Da er an mehreren Bildgegenständen vorbeiläuft, gibt es viele Arten von Rocaillen, beispielsweise Erdrocaillen, Felsrocaillen, Wasserrocaillen, ja sogar Baum(rinden)rocaillen. Das heißt, Göz begreift und schöpft alle Möglichkeiten dieser Form aus. Allerdings wird das obere Rocaillerahmenstück zu einem Tummelplatz für Kriegswerkzeuge, die jeweils mit dem darunterliegenden Bild zu tun haben. Dieser Bedingung genügen die Rocaillen des Göz sehr oft. Obwohl sie spielerisch vegetabile und sonstige Elemente aufnehmen, vereinigen sie auf sich meistens auch Gegenstände, die einen Sinnbezug zum Bildgeschehen haben.

D. Grotteskenblätter in der Art des Watteau

Gottfried Bernhard Göz stellte kurz nach seiner Stechertätigkeit für I. G. Bergmüller im Jahr 1729/30 ab ungefähr 1732¹⁵⁶ Grotteskenblätter in der Art des A. Watteau her. Bestimmte Eigenarten dieser französischen Druckgrafik kehren auf den Stichen des Augsburgers bei Arbeiten im größeren Format¹⁵⁷ bis zum Jahre 1741 nicht selten wieder (vgl. Abb. 44 bis 47). Dann aber erinnert sich Göz nie mehr an Watteau. Das kann mit dem meist kleinen Format seiner Bilder zu tun haben, die er danach im eigenen Verlag herausgibt. Allerdings dürfte es hauptsächlich die von Göz ab 1736 angewandte Rocaille gewesen sein, welche als neue französische Erfindung die nun oder schon seit einiger Zeit altertümlichen Watteaugrottesken verdrängt.

Eine Sichtung der von Göz angefertigten Blätter in der Art des Watteau¹⁵⁸ bringt zwar die stellenweise erstaunlich genaue Übernahme formaler Eigentüm-

¹⁵⁴ S. die Katalog-Nr. 1-520-001f. und 1-521-001f.

¹⁵⁵ Katalog-Nrn. 1-340-001f.

¹⁵⁶ Die 1732 entstandene Serie, welche durch die Katalog-Nrn. 1-360-001f. bezeichnet ist, ist der erste sichere Nachweis der Verwendung der Watteau-Manier durch Göz. Diese Art kannte er wahrscheinlich schon 1729, durch die in diesem Jahr herausgegebenen Folge „Paravent de six feuilles“, welche J. Wangner in Augsburg nach Vorbildern des Watteau stach. Vgl. Ispording, S. 35. Der eigentliche Anlaß für Göz, die Watteau-Manier aufzugreifen, könnten Blätter dieser Art von J. E. Holzer gewesen sein, welche vielleicht jene von Katalog-Nr. 1-370-001f. (nur diese!) angeregt haben. S. Anm. 160, vgl. auch Katalog-Nr. 1-700-001f.

¹⁵⁷ Katalog-Nrn. 1-300-001f. (4 Blätter), 1-360-001f. (8 Blätter), 1-370-001f. (5 Blätter), 1-526-001f. (14 Blätter). Das sind 31 Blätter in der genannten Art, die Göz selbst stach. Weitere Arbeiten in dieser Art, die Göz nur entwarf, sind bei Ispording, S. 34ff. genannt.

¹⁵⁸ S. Anm. 157.

lichkeiten ans Licht; gibt jedoch auch Zeugnis von den Unterschieden. Der Augsburger benutzt die übernommene Bildanlage als Träger für vergleichsweise ernste Themen¹⁵⁹. Außerdem gerät ihm die Randzone (welche Watteau als bloßes Gegenstand- und Formenspiel erstellt) zu einem Bereich, in welchem wohl Spielereien vorkommen können, die aber auch Gegenstände aufnimmt, die im Hinblick auf das in der Blattmitte gezeigte Bild Aussagen machen. Übrigens haben G. B. Göz und Johann Evangelist Holzer¹⁶⁰, letzterer unter der Leitung I. G. Bergmüller (in den Jahren 1730 bis 1735), eine eigene Sprache in der Art des Watteau gefunden, die ihren Ansprüchen gerecht wurde, so daß es im Einzelfall gar nicht so leicht zu entscheiden ist, ob Göz ein übernommenes Motiv nun einer Erfindung Watteaus, Bergmüllers oder Holzers entlehnte.

E. Die Verarbeitung italienischer Einflüsse

Die Wesenszüge der italienischen Kunst lernte Göz durch seine Lehrer Baldassare Fontana¹⁶¹, Franz Ignaz Eckstein¹⁶² und Johann Georg Bermüller¹⁶³ kennen. Eckstein war in Rom¹⁶⁴. Die Vorbildlichkeit italienischer Kunst und italienischer Künstler stand zu Lebzeiten des Göz ganz außer Frage. Er rühmt sich sogar in einem Brief vom 5. 4. 1761, daß er mit seiner Kunst „ebenso Satisfaction... geben“ könne, „als deren ein jeder Italienscher mahler“¹⁶⁵. Außerdem läßt er durchblicken, daß ihm die „meisten Excellierenden Italienschen künftler nicht unverborgten sind“¹⁶⁶.

So nimmt es nicht wunder, wenn Göz gelegentlich bestimmte Eigentümlichkeiten italienischer Künstler in seinen Werken zur Geltung bringt¹⁶⁷.

Das eigentlich „Italienische“ seiner Bilder geht aber nicht auf bestimmte Vorbilder zurück. Es äußert sich in der Gestik seiner Figuren. Sie erinnern

¹⁵⁹ Beispielsweise lautet das Thema der mit den Katalog-Nrn. 1-526-001 f. bezeichneten Blätter „Sieben Tugenden und sieben Laster“. Das ist wesentlich ernsthafter (als Aufruf zu einem einwandfreien Lebenswandel) als etwa die Schaukelbilder des Watteau, die solche Ansprüche nicht stellen. S. Dacier, Emile & Vuaflart, Albert: Jean DE JULLIENNE et les Graveurs de Watteau, Paris 1921, Tafel 1 ff. Tafel 67 und 99.

¹⁶⁰ Zu Holzer vgl.: Haemmerle, Albert, Joh. Evangelist Holzer als Radierer. In: Das Schwäbische Museum. Zeitschrift für Kunst und Geschichte Schwabens, Jhg. 1928, S. 147 ff.

¹⁶¹ 1658–1738. Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 12, S. 170.

¹⁶² Ca. 1680–1736. Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 10, S. 330.

¹⁶³ 1688–1762. Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 3, S. 412. Läterer Oswald, Johann Georg Bergmüller. Monographie in der Reihe: Die Künstler Türkheims, I. Teil. Landsberg am Lech, ohne Jahreszahl. S. 6. Bergmüllers Aufmerksamkeit wurde durch J. A. Wolf auf C. Maratta gelenkt.

¹⁶⁴ Isphording, S. 26.

¹⁶⁵ Isphording, S. 367 (Abdruck des Briefes).

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Vgl. Isphording, S. 66.

immer an das hingebungsvolle Gehabe von Gestalten auf Bildern italienischer Maler, ohne daß man einen bestimmten Künstler oder ein bestimmtes Bild angeben könnte, auf welche sich Göz bezieht. Da er seit seiner Lehrzeit geneigt und in der Lage war, in seine Arbeiten Italienisches einfließen zu lassen, drückte er sich folglich gewohnheitsmäßig so aus, ohne jedesmal auf direkte Vorbilder angewiesen zu sein. Durch diese Gewohnheit abgesichert, wandelte er die „italienische“ Gestik durch entsprechende Formulierungen in etwas nur seinen Bildfiguren Eigentümliches um.

VII. Zur Kupferstichtechnik des G. B. Göz

A. Punktstiche

1. Eigenart der Punktstichtechnik

Wie Gottfried Bernhard Göz die einzelnen Punkte seiner Punktstiche stach und welches Instrument er dazu benutzte, soll nachfolgend durch einige Beobachtungen herausgefunden werden¹⁶⁸ (vgl. auch Abb. 29).

Auf dem 1765 herausgegebenen Stich mit der Bildüberschrift „Oratio Vespertina. Abend-Gebett“¹⁶⁹ ist das strahlende Dreieck der Dreifaltigkeit zu sehen. Die einzelnen Strahlenbahnen bestehen aus in die Länge gezogenen dreieckigen Punkten. Da diese jeweils ganz unterschiedlich geformt sind, manchmal in Richtung auf das Dreifaltigkeitsdreieck mit einer geraden, oft aber auch mit einer gerundeten Kante abschließen, können sie nicht mit Hilfe eines Punzenhammers erzeugt worden sein, dessen Anwendung zu jeweils nach Form und Größe haargenau übereinstimmenden Punkten führt. Demzufolge stach Göz seine punktierten Arbeiten entweder mit dem Grabstichel oder mit der Radiernadel, da andere Stecherwerkzeuge die eben (und nachfolgend) beschriebenen Punktformen nicht hervorbringen können¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Zu der folgenden Abhandlung s. auch: Lippmann, Friedrich, *Der Kupferstich*, Berlin 1893; Ziegler, Walter, *Die Techniken des Tiefdruckes*, Halle a. S. 1902, S. 56 f.; Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Graphik*, Salzburg 1972, S. 197; Fuchs, Siegfried E., *Der Kupferdruck Vom Kupferstich bis zur Radierung*, Recklinghausen 1978;

Haemmerle, Albert, *Der Farbstich, seine Anfänge und seine Entwicklung bis zum Jahre MDCCLXV*, Privatdruck 1937, S. 33;

Linden, Fons van der, *Du Mont's Handbuch druckgrafischer Techniken*, Köln 1983, S. 119; Artikel „Druckgrafik“ in: *Die Große Enzyklopädie der Malerei*, Freiburg, Basel, Wien 1978, Bd. 3, S. 743 (mit ausführlicher Bibliographie).

¹⁶⁹ S. die Katalog-Nr. 1-521-013.

¹⁷⁰ S. Anm. 171.

Der mit „Divinae Providentiae Invocatio. Anrufung der Göttlichen Vorsicht“¹⁷¹ überschriebene Stich aus dem Jahre 1765 erlaubt es, in dieser Frage eine Entscheidung zu treffen. Auf diesem Blatt erscheint ein großes Dreifaltigkeitsdreieck (in welchem das Auge der divina providentia zu sehen ist), dessen linker Teil (jener über der strahlenden Sonne) hier besprochen werden soll. Die Punkte, welchen diesen Bildgegenstand erstellen, sind fast gleichseitige Dreiecke, deren Kanten gerade genug verlaufen, um sagen zu können, daß sie mit der Radiernadel nicht graviert wurden. Da die Punkte außerdem wiederum verschiedene Größen haben und in ihrer Form nie haargenau kongruent zueinander sind, können sie auch nicht mit dem Punzenhammer erzeugt worden sein. Das heißt, G. B. Göz stach seine Punktstiche mit dem Grabstichel¹⁷².

Dies gilt für alle seine Punktstiche. Dennoch sollen hier kurz zwei Fälle besprochen werden, bei denen es sich möglicherweise anders verhält.

Auf dem wohl 1752 herausgegebenen, mit „STATIO I“¹⁷³ überschriebenen zweiten Blatt des Kreuzweges gibt es beispielsweise links unten mehrere Stellen auf denen längere, insgesamt eher rechteckige Punkte zu sehen sind. Sie könnten mit dem Flachstichel¹⁷⁴ gemacht worden sein. Wer sie aber genau betrachtet, nimmt Einknickungen an ihren Langseiten wahr. Das bedeutet, sie bestehen sehr wahrscheinlich aus zwei mit dem Grabstichel gravierten dreieckigen Punkten, deren schmale Spitzen sich überschneiden.

Eine nicht von vornherein eindeutig zu entscheidende Frage wirft der mit „Examen conscientiae, et dolor de Peccatis. Gewissens erforschung u. reü über die Sünden“¹⁷⁵ übertitelte Stich aus dem Jahre 1765 auf. Vor allem die Stelle, an der links oben der Vorhangstoff an Rocaillegebilden angebracht erscheint, ist in sehr großen, insgesamt erstaunlich regelmäßig geformten Dreieckspunkten wiedergegeben. Es wäre denkbar, daß dabei ein Punzenhammer verwendet wurde. Doch auch hier ergibt eine genaue Überprüfung, daß die dreieckigen Punkte doch nicht vollständig einander gleich sind, um als Abdruck ein und desselben Punzenhammers gelten zu können. Deshalb handelt es sich hier sehr wahrscheinlich auch um eine mit dem Grabstichel ausgeführte Punktierung, die mit großer Genauigkeit vor sich ging.

Der Bereich um die nach links hinten ausgestreckte Hand auf diesem Blatt zeigt überdeutlich eine andere Eigenart der Punktstiche des Göz. Ganz links

¹⁷¹ S. die Katalog-Nr. 1-521-003.

¹⁷² Theoretisch könnte er sie nach der bisherigen Beweisführung auch noch mit der mehrreihigen Punktroulette, der Moulette, dem Mattoir oder gar mit der Riffelfeile gestochen haben (zu diesen Instrumenten siehe die Literaturangaben in Anm. 168. Da die Punkte der Punktstiche des Göz aber (wie im Text weiter unten festgestellt wird) unregelmäßig weit voneinander entfernt liegen, kann er diese regelmäßige Abdrücke hinterlassenden Instrumente nicht benutzt haben.

¹⁷³ S. Katalog-Nr. 1-522-002.

¹⁷⁴ Abbildung in Fuchs, der Kupferdruck, a.a.O. (Anm. 168), S. 21, Abb. 13, Nr. 4.

¹⁷⁵ S. Katalog-Nr. 1-521-014.

gibt es senkrecht einander zugeordnete Punkte. Sie schließen sich zu Punktreihen zusammen. Auf diesen Reihen haben die einzelnen Punkte fast gleichen Abstand zueinander, wobei Abstandsunregelmäßigkeiten vorkommen. Das sagt etwas darüber, in welcher Folge Göz die Punkte stach. Er setzt sie entlang von Linien. Diese brauchen nicht immer gerade zu sein. Auf dem Gewand des David gibt es vielfach geschwungene Kurven, entlang derer sich die Punkte aufreihen. Die Weichheit und Strenge mancher derartiger Kurven läßt ahnen, daß der Stecher hier wie bei einem Linienstich die Kupferplatte unter dem Grabstichel (mit dem er hier Punkte sticht) drehte.

Die Wolkendarstellung auf dem 1765 herausgegebenen Blatt mit der Überschrift „Ad Introitum. Zum Eingang des Opfers“¹⁷⁶ belegt, daß die eben erkannte Verkettung der Punkte in jedem Fall gilt. Auf den ersten Blick scheinen die Grabstichelpunkte wahllos und nur nach den Bedingungen der Häufigkeit angebracht. In Wirklichkeit gehören auch sie bestimmten Reihen an, die in ihrer kurvigen Verschlungenheit nur schwieriger zu entdecken sind.

Was Göz als Punktstecher 1765 zu leisten im Stande ist, beweist der mit „Bona et recta Intentio. Gute und aufrichtige Meinung zu Gott“¹⁷⁷ überschriebene Stich. Darauf ist links ein alter Mann zu sehen, dessen Gewand höchst vielfältige Helligkeitsabstufungen zeigt. Sie entstehen durch Punktreihen, die sich zu flächigen Feldern zusammenschließen. Innerhalb solcher Felder bleibt die Punktgröße in etwa gleich, es sei denn, es besteht die Aufgabe, Helligkeitsübergänge darzustellen. Von Feld zu Feld allerdings lassen sich die feinsten Abstufungen in der Punktgröße feststellen. Für die zarten Schatten auf den hellsten Stellen genügen allerzarteste Punkte, wohingegen für die dunkelsten Stellen sehr grobkörnige Punkte herhalten müssen. Die vielfältig abgestuften Helligkeitswerte zwischen diesen beiden Extremen erstellt Göz durch geschicktes Ineinanderschieben von Punktflächen, deren wellige Punktreihen darüberhinaus zusätzlich die Anzeige von Gewandwölbungen unterstützen. Es nimmt nicht wunder, wenn derartige Punktstiche von Göz, die in ihrem Ausdrucksreichtum und in ihrer Feinheit zu seinen Glanzleistungen zählen, sogar nach seinem Tode einem seiner schärfsten Gegner „angenehm“ ins Auge fallen¹⁷⁸.

Die eben beschriebenen Merkmale gelten, was die strenge Sonderung von Punktreihen und Punktfeldern betrifft, für die Zeit um 1765 besonders bei den Stichen der „Christlichen Tageszeit“¹⁷⁹. Die diesen Merkmalen zugrunde

¹⁷⁶ S. Katalog-Nr. 1-521-008.

¹⁷⁷ S. Katalog-Nr. 1.521-005.

¹⁷⁸ Der Aufklärer Friedrich Nicolai wandte sich in den 80er Jahren gegen Göz. Seine Bemerkungen sind zitiert in: Spamer, Adolf, Das kleine Andachtsbild, München, 1930, S. 250f. Vgl. auch Isphording, S. 12f.

¹⁷⁹ S. Katalog-Nr. 1-521-001 ff.

liegenden Prinzipien gelten für alle Punktstiche des Göz, wenn sie auch nicht immer mit gleicher Deutlichkeit ins Bild kommen.

Wie der wohl einige Jahre vor 1760 entstandene Stich mit der Bildüberschrift „AMOR. Die Liebe.“¹⁸⁰ angibt, bevorzugte Göz zu dieser Zeit noch fließendere Übergänge (Abb. 29, vgl. Abb. 26). Auf den Gesichtern, den Armen und Gewändern der einander Umarmenden gibt es Punktfelder und Punktreihen. Aber sie sondern sich nicht wie im vorigen Beispiel durch scharfe Ränder voneinander, sondern gehen fließend ineinander über. Trotzdem bleibt insgesamt zu erkennen, daß die Punkte bestimmten Verkettungen angehören.

Daraus ergibt sich eine wichtige Folgerung. Die Punkte der Punktstiche des G. B. Göz lassen zu keinem Zeitpunkt gänzlich vergessen, daß die von ihnen erstellten Bildwelten immer solche sind, die in Punktmanier gestochen vorliegen. Es wäre für diesen Künstler ein leichtes gewesen, die Bedingungen um die Verkettung der Grabstichelpunkte fallenzulassen und rein gegenstandsbezogen die Punkte nur nach Forderungen der Häufigkeit zu setzen. Er tut dies nicht. Die Gegenstände und Figuren seiner Punktstiche kommen nur insofern ins Bild, als sie die absichtlich in der Darstellung durchscheinenden Bedingungen der Punktmanier nicht sprengen. Auf diese Weise stellt G. B. Göz seine Punktstichtechnik als eine inhaltlich wesentliche Aussage hin.

Er ätzte¹⁸¹ auch viele seiner Punktstiche. Man erkennt dies an den mehr oder weniger zerfransten Punkträndern. Das Ausmaß der Ätzung dürfte von den jeweils erforderlichen Grauwertkorrekturen und der Auflagenhöhe abhängig gewesen sein, so daß sich hierüber keine allgemeingültigen Aussagen machen lassen.

2. Anregungen zur Punktstichtechnik

Wer den Anregungen nachzuspüren versucht, die Gottfried Bernhard Göz dazu verleiteten, selbst Kupferstiche in Punktmanier anzufertigen, muß sich mit seinen frühesten Arbeiten in dieser Art beschäftigen. Es lassen sich 6 Punktstiche nachweisen, die Göz noch vor 1741 anfertigte¹⁸².

Da der Begriff „Anregung“ hier im engeren Sinne gebraucht wird (der es verlangt, nach unmittelbaren Vorbildern zu suchen), kommen all jene druckgrafischen Erzeugnisse, auf denen sich bereits Kupferstecher vor dem 18. Jahrhundert in der Punzenmanier oder Punktmanier versuchten¹⁸³ nicht zur Sprache.

¹⁸⁰ S. Katalog-Nr. 1-526-029.

¹⁸¹ Vgl. A. Haemmerle, Farbstich, a.a.O. (Anm. 168), S. 33, Anm. 80.

¹⁸² Diese Punktstiche tragen die Katalog-Nrn.: 1-040-012; 1-070-351; 1-070-353; 1-070-354; 1-070-359; 1-070-360. Der Stich mit der Katalog-Nr. 1-070-359 könnte allerdings auch in eine spätere Zeit gehören. S. auch Anm. 204.

¹⁸³ Solche Versuche sind beschrieben in: Haemmerle, Albert, Der Farbstich, seine Anfänge und seine Entwicklung bis zum Jahre MDCCLXV. Privatdruck MCMXXX VII, S. 32f.

Es gibt in der Tat ohne Zweifel unmittelbare Vorbilder für die Punktstiche des G. B. Göz. Es handelt sich um acht Blätter, die links unten mit „God. Bern. Göz del.“ und rechts unten mit „I. H. Störcklin Sc. et exc. A. V.“¹⁸⁴ signiert sind (vgl. Abb. 48). Es sind Heiligenbilder, die Johann Heinrich Störcklin – wie es die Signaturen beweisen – nach Vorlagen von G. B. Göz in Punktmanier stach. Auf Grund bestimmter Umstände müssen diese Arbeiten vor 1735 oder gar noch vor 1734¹⁸⁵ entstanden sein. Da außerdem feststeht, daß I. H. Störcklin die Punktmanier in Augsburg einführte¹⁸⁶ (er zog kurz nach 1700 nach Augsburg) und Göz vor 1734 nur als Linienstecher und Radierer ausgebildet war, dürften die genannten sieben Blätter eine sehr frühe oder sogar die erste Gelegenheit gewesen sein, bei der Göz vollständig punktierte Kupferstiche zu Gesicht bekam.

Wäre nur dieser Zusammenhang bekannt, dürfte ohne weiteres gefolgert werden, daß Göz die Punktmanier von I. H. Störcklin persönlich übernommen habe. Störcklin arbeitete aber auch für Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber, für die Göz seit 1733 Vorlagen anfertigte¹⁸⁷. J. B. Klauber war sogar ein Schüler des I. H. Störcklin, bei dem er wohl auch das Punktstechen lernte¹⁸⁸. Da Göz fast alle seiner sechs frühen Punktstiche nach 1736 stach¹⁸⁹ in einer Zeit, in der auch einer der Gebrüder Klauber¹⁹⁰ nach seinen Vorlagen Punktstiche herausgab, steht nicht von vornherein fest, ob Göz nun die Punktmanier unmittelbar unter dem Einfluß des I. H. Störcklin oder dem der Gebrüder Klauber für sich entdeckte. Um diese Frage mit größerer Sicherheit entscheiden zu können, werden nachfolgend einige Vergleiche durchgeführt.

Das Gnadenbild Mariens aus Dettelbach¹⁹¹ stach Göz vielleicht noch 1736, oder wenigstens kurz danach. Der Kernbereich dieses Blattes ist in Punktmanier dargestellt. Der Kopf des Jesus soll mit dem Kopf des Johannes von Nepomuk

¹⁸⁴ Es handelt sich um Blätter der heiligen Franciscus Borgias, Benedikt und Scholastika, Barbara, Catharina und Xaverius, sowie Ignatius de Loyola und Jesus.

¹⁸⁵ Johann Heinrich Störcklin starb am 20. 1. 1737. Es ist außerdem überliefert, daß er einige Jahre vor seinem Tod erblindete. S. dazu Stetten, P. v., Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1765, S. 223.

¹⁸⁶ Thieme-Becker, Bd. XXXII, S. 94.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 94. G. B. Göz lieferte die Vorlagenzeichnungen für das Andachtsbuch: „VITA, DOCTRINA, PASSIO Domini nostri JESU CHRISTI...“ das die Gebrüder Klauber 1733 stachen. Vgl. Isphording, S. 37.

¹⁸⁸ Thieme-Becker, Bd. XX, S. 411.

¹⁸⁹ Da alle seine frühen Punktstiche entweder nicht altertümlich genug sind, um vor 1735/36 entstanden zu sein, oder die Rocaille zeigen, die Göz erst ab 1736 kennt, sind die höchstwahrscheinlich nach ca. 1736 entstanden.

¹⁹⁰ Es ist die Zeit der Verlagsgemeinschaft der Gebrüder Klauber mit Göz, deren regste Tätigkeit wohl in den Jahren 1737/38 bis 1740 stattfand. Vgl. Isphording, S. 40f.

¹⁹¹ Katalog-Nr. 1-070-353.

auf einem mit „Ios. et Ioa. Klauber Cath. Sc. et exc. A.V.“¹⁹² signierten Stich verglichen werden, wobei zu berücksichtigen ist, daß die Köpfe verschieden große Flächen bedecken. Trotzdem kann der wesentliche Unterschied zwischen beiden Punktierverfahren angegeben werden. Göz zieht die Punkte sämtlicher Größenordnungen zu sanft einsetzenden und aussetzenden Schattenflächen zusammen, um möglichst angemessen Inkarnatwölbungen anzeigen zu können. Auf dem Stich der Gebrüder Klauber hingegen wirkt das Gesicht (nicht nur wegen der größeren Abstände zwischen den Punkten) flächiger, da die vorkommenden Punktansammlungen entweder flächig-gleichmäßiger oder linienhafter Natur sind. Es gibt aber auch eine Gemeinsamkeit. Sowohl Göz als Klauber bereichern die große, nach Form und Anzahl erkennbare Punktierung durch winzig kleine Punkte, welche nicht ganz so regelmäßig gesetzt sind wie die großen.

Dem Kopf der Gottesmutter aus Dettelbach soll nun jener der Figur auf dem mit „Venite ad me omnes. Matth. 11.“ überschriebenen Punktstich des I. H. Störcklin (er stach ihn nach einer Vorlage des Göz) aus den Jahren vor 1735/34¹⁹³ gegenübergestellt werden. Auch hier fallen zunächst Unterschiede auf. Das von Störcklin punktierte Gesicht wirkt zwar nicht so flach wie dasjenige von den Gebrüdern Klauber gestochene, aber es ist auch nicht so kraftvoll modelliert wie jenes, das Göz abbildet. Außerdem bedient sich Störcklin nicht mit gleicher Häufigkeit der ganz kleinen Punkte wie Göz. Dafür ähneln sich diese beiden Stecher, was die Verwendung der großen Punkte angeht. Letztere sind nach Lage, Größe und Größenänderung mit einer sich weitgehend entsprechenden Regelmäßigkeit nebeneinandergesetzt, die auf dem Stich der Gebrüder Klauber nicht nachweisbar ist.

Das Gesicht der Maria auf dem vom Göz wohl kurz vor 1740 gefertigten Punktstich mit der Bildunterschrift „Imago . . . B. V. Mariae in Monte Bogensi sub Cura Benedictionorum Oberaltacensium“¹⁹⁴, bestätigt diesen Zusammenhang. Die Punkte, insbesondere jene auf der Stirn, geben sich als Stellen auf Reihen aus, die sich zu linienartigen Punktketten zusammenschließen, in deren Verlauf sie in weichen Übergängen an Größe verlieren, bis aus ihnen ganz winzige Punkte geworden sind. Diese Arbeitsweise ist genau die gleiche, die Störcklin anwendet, was zum Beispiel auf der linken Wange des von ihm dargestellten Gesichtes gut zu sehen ist. Allerdings zeigt der Vergleich beider Gesichter auch, daß Göz die bei Störcklin vorgefundene Art der Punktierung noch folgerichtiger bis in ihre letzten Möglichkeiten ausschöpft, insbesondere,

¹⁹² Die Bildüberschrift dieses Stiches lautet „S. IOANNES NEPOMUCENSUS.“ Die Bildunterschrift lautet: „De torrente in via bibet, propterea exaltabis caput. Ps. 109.“

¹⁹³ Auf diesem Stich wird der halberwachsene Jesusknabe auf einer Wolke stehend gezeigt. Die Bildunterschrift lautet: „In quo inhabitat omnis plenitudo Divinitatis Corporatliter. Colos. 2.“

¹⁹⁴ Katalog-Nr. 1-070-360.

was die Feinheit der Größenübergänge und empfindsam genutzte Regelmäßigkeit angeht.

Insgesamt gesehen hat wohl doch Störcklin das wichtigste und früheste Beispiel gegeben, nach dem G. B. Göz seine Punktstichtechnik ausrichtete, wobei nicht zu übersehen ist, daß er in dieser Beziehung auch einige Anregungen von den Gebrüdern Klauber erhielt. Der unmittelbare Anstoß zur Auseinandersetzung mit der Punktstichtechnik dürften jedoch die zahlreichen Punktstiche gewesen sein, welche die Gebrüder Klauber in den Jahren 1736 bis 1740 stachen¹⁹⁵, denn Göz' sechs frühe Punktstiche sind kaum eher entstanden. Dieser Zusammenhang erklärt ganz gut, warum die Gözsche Punktstichtechnik sich vornehmlich an jene des Störcklin anlehnt, aber auch Züge Klauberscher Arbeiten dieser Art an sich hat.

3. Anwendung der Punktstichtechnik

Gottfried Bernhard Göz schuf vor 1741 sechs Punktstiche, danach mehr als 250¹⁹⁶. Sie lassen sich kaum streng zeitlich voneinander abgrenzbaren Abschnitten zuordnen, sondern eher über viele Jahre hinweg sich überlappenden Entwicklungsstufen, in denen mehr oder weniger gut erkennbar Aufgaben der Grabstichel-punkttechnik behandelt werden.

Von den ersten sechs Punktstichen sind vier in einer Mischung aus Linien und Punkten erstellt, wobei die punktierten Flächen überwiegen¹⁹⁷. Derartige Formen gebraucht Göz bis etwa 1745¹⁹⁸. Die jeweiligen Flächenanteile zu gewichten, scheint ihm dabei zur Aufgabe geworden zu sein.

Ein gutes Beispiel für die späte(st) gleichzeitige Anwendung von Linien- und Punktmanier ist das mit „MARIA THERESIA REGINA = Hungariae et Bohemae“¹⁹⁹ überschriebene (und seitlich beschriebene) Blatt, welches wohl 1745 entstand. Die drei gezeigten königlichen Gestalten sind samt ihrer Gewänder und einem Teil der Gegenstände, die sie bei sich haben, in Punkten gestochen. Alles, was sie umgibt (der mit Figuren, Tieren, Wappen und Ähnlichem bestückte Aufbau) liegt in gestrichelt-gestochener Manier vor. Die in Linien gestochenen Bildgegenstände überwiegen. Das ist ziemlich verwunderlich, denn zu dieser Zeit hatte Göz schon vollständig punktierte Arbeiten angefertigt.

Auf welchem Weg Göz die Möglichkeiten von Punktstichen entwickelte, belegen einige Blätter, die zwischen dem 15. 1. 1741 und dem 15. 1. 1742

¹⁹⁵ Diese Punktstiche befinden sich in „Sammel(klebe)band Klauber“ in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Zur Zusammenarbeit von G. B. Göz mit den Gebrüdern Klauber siehe auch Ispording, S. 40, 41 ff.

¹⁹⁶ Die sechs Punktstiche sind aufgelistet in Anm. 182.

¹⁹⁷ S. Anm. 182. Es handelt sich um die ersten vier Katalognummern dieser Liste.

¹⁹⁸ Z. B. auf den Stichen mit den Katalog-Nrn. 1-070-352; 1-040-215.

¹⁹⁹ S. Katalog-Nr. 1.040-283.

angefertigt wurden. Einige davon zeigen nur Inkarnatflächen in Punktdarstellung²⁰⁰ während alle übrigen Bildgegenstände in Linien gestochen sind. Einen solchen Stich kann man nicht als Punktstich bezeichnen, da die punktierte Fläche nur den geringsten Teil der Bildfläche einnimmt. Bloße Inkarnatdarstellungen in Punktmanier stellen überhaupt keine Neuerungen dar, da sie auch schon vor Göz von vielen Kupferstechern angewandt wurden.

Der mit „S. STANISLAUS KOSTKA S.I.“²⁰¹ überschriebene Stich, welcher ebenfalls in das Jahr vor dem 15. 1. 1742 zu datieren ist, zeigt auch solche Inkarnatdarstellungen in Punktmanier, während das Gewand und das Kissen hinter der Figur aus Linien gebildet sind. Bei diesem Beispiel könnte es so gewesen sein, daß Göz sich durch die Inkarnatpunktflächen angeregt fühlte, auch weitere Bildgegenstände in Punkten widerzugeben, nämlich den Heiligenschein, die Wolke samt den auf ihr zu sehenden Gegenständen, um linierte und punktierte Flächen in ein ihm zusagendes Verhältnis zu bringen, so daß keine der beiden Stecharten vorherrscht.

Jedenfalls scheint er in diesem Fall Wirkungsmöglichkeiten der Punktierung ausprobiert zu haben, die er auf dem in gleichen Zeitraum entstandenen Blatt „S. CATHARINA V. & M.“²⁰² als die vorherrschende Technik einsetzt. Bis auf das Wagenrad, das Schwert und andere kleinere Gegenstände bei der Heiligen sind alle Bildgegenstände in Punkten gestochen.

Wie um diese Versuche vollständig zu Ende zu führen, gibt Göz im gleichen Jahr ein Bild der heiligen Walburga²⁰³ heraus, auf dem sämtliche Bildgegenstände (mit Ausnahme von sehr kleinen Flächen im unteren Bildteil) in Punkten gestochen vorliegen.

Die eben erwähnten Beispiele belegen eindeutig, daß G. B. Göz im wesentlichen im Jahre 1741 die Punkttechnik in mehreren verschiedenen Zusammenstellungen in Verbindung mit der Linienstichtechnik anwandte. Es handelt sich hier vermutlich um einen bewußten Akt, da Göz bereits lange vor 1741 vollständig punktierte Stiche kannte und selbst stach²⁰⁴. Vor diesem Hintergrund darf man die gerade aufgestellte Entwicklungsleihe nicht als Kette von Verlegenheitslösungen betrachten, sondern als Suche nach angemessenen Ausdrucksmöglichkeiten für die Punktmanier.

Zu welcher Entscheidung Göz kam, belegt der mit „MARIA THERESIA CrVCIFIXVs DVX MeVs REGINA Hung. et Boh.“²⁰⁵ beschriftete Stich, der

²⁰⁰ Z. B. der Stich mit der Katalog-Nr. 1-501-005.

²⁰¹ S. Katalog-Nr. 1-070-545.

²⁰² S. Katalog-Nr. 1-070-052.

²⁰³ S. Katalog-Nr. 1-070-627.

²⁰⁴ Unter den sechs frühen Punktstichen ist jener mit der Katalog-Nr. 1-070-351 nur mehr mit sehr geringen Resten der gestrichelt-gestochenen Manier versehen.

²⁰⁵ S. Katalog-Nr. 1-040-282.

1744 entstand. Mit einer Akribie sondergleichen sind hier wirklich sämtliche Reste der gestrichelt gestochenen Manier getilgt.

Dieses Blatt weist noch auf weitere Schwierigkeiten hin, die Göz als Punktstecher zu bewältigen hatte. Die Darstellung ist in feinen, ja allerfeinsten Punkten gestochen. Offenbar mußte er noch damit umzugehen lernen, denn es fehlt diesen Punktflächen noch an Schattentiefe. Er überwindet diesen Mangel schon bald²⁰⁶. Danach und besonders bis gegen 1755 scheint Göz immer wieder seinen Ehrgeiz darauf verwandt zu haben, Punktstiche mit immer noch winzigeren Punkten herauszugeben²⁰⁷ (Abb. 37).

Auch die Anwendung sehr großer Punkte mußte er sich noch erarbeiten. 1752 oder kurz danach gibt er einen in Punkten gestochenen Kreuzweg heraus²⁰⁸, auf dem die größten Punkte zu sehen sind, zu deren Gravur sich Göz wohl jemals herbeiließ. Die Blätter dieser Serie lassen ein Plattenformat von ungefähr 100 × 150 mm erkennen, das fast die Obergrenze für Punktstiche darstellt. Nur die Blätter der kurz vor 1760 entstandenen Serie über die zwölf guten und bösen Leidenschaften²⁰⁹ haben eine noch größere Bildfläche, nämlich 119 × 178 mm. Auf diesen stach Göz auch sehr große Punkte mit wirklicher Überlegenheit und künstlerischer Reife, was beim Kreuzweg noch nicht ganz der Fall war.

Aus einem Brief, den Göz am 9. 5. 1745 schrieb, wissen wir, warum er keine punktierten Stiche in noch größerem Format stach: „... die miniatur Arbeit (= Punktstich; Anm. d. Verf.) ist die theüerste, und wäre nit zu rathen in gemeldeter größe (= auf großem Regal, d. h. so groß wie ein Tafelbild; Anm. d. Verf.) was machen zu lassen, dan es gar langsam mit der-Punktierung zugehet, mithin es hoch in preiß khombt...“²¹⁰. Das heißt, die Punkttechnik (bei der ja jeder Punkt einzeln gestochen werden muß) ist für ganz große Bildflächen zu arbeitsaufwendig.

B. Linienstiche

Im Laufe seines Lebens führte Gottfried Bernhard Göz etwa 105 Linienstiche mit dem Grabstichel aus²¹¹. Für die Jahre zwischen 1729 und 1740 lassen sich

²⁰⁶ S. beispielsweise die Katalog-Nrn. 1-040-284 und 1-040-356.

²⁰⁷ S. dazu die Katalog-Nrn. 1-502-001 ff. und 1-503-001 ff.

²⁰⁸ S. dazu die Katalog-Nrn. 1-522-001 ff.

²⁰⁹ S. Katalog-Nr. 1-526-026 ff. (und auch Katalog-Nrn. 1-521-001 ff.).

²¹⁰ Der Brief ist abgedruckt in: Ispording, S. 341 f.

²¹¹ Ab 1741 (die Stiche aus dem Jahre 1741 mitgerechnet) schuf G. B. Göz folgende 78 Linienstiche mit dem Grabstichel: 1-010-001, 1-010-002, 1-040-032, 1-040-53, 1-040-142, 1-040-215, 1-040-281, 1-040-283, 1-070-545, 1-070-029, 1-070-077, 1-070-137, 1-070-268, 1-070-560, 1-340-001 f. (8 Blätter), 1-500-001 f. (20 Blätter), 1-501-001 f. (8 Blätter), 1-701-001 f. (13 Blätter), 1-720-026 f. (2 Blätter), 1-720-051 f. (3 Blätter), 1-720-201 f. (2 Blätter), 3-028-001, 3-010-010 f. (5 Blätter), 3-040-143, 3-070-031. Zu diesen sind die in Anm. 212 genannten Stiche hinzuzurechnen. Literaturangaben siehe Anm. 168.

sogar nur 28 Arbeiten dieser Art von ihm nachweisen²¹². Das heißt, Göz konnte bis zur Eröffnung seines eigenen Verlages in den Jahren 1740/41 auf keine allzu große Erfahrung als Linienstecher zurückgreifen, was angesichts seiner hohen Vollendung als Linienstecher, die er bereits 1741 beweist, ziemlich erstaunlich ist.

Einer der ersten Linienstiche des Göz, der aufgrund seiner altertümlichen Bildgestaltung und der durch nichts in Frage gestellten rechteckigen Rahmung der wohl älteste nachweisbare Linienstich von seiner Hand ist, trägt die Bildunterschrift: „Wahre Abbildung des Gnadenreichen Kind Iesun bey denen P. P. Augustinern in München“²¹³ (vgl. auch Abb. 41). Er dürfte wohl einige Jahre vor 1735 entstanden sein. Auf ihm führt Göz die Gewandfalten der beiden links und rechts außen knienden Figuren auf eine für ihn auch später bezeichnende Weise aus. Die einzelnen Grabstichellinien werden parallel in weicher Welligkeit eng nebeneinandergelegt. Dabei versucht Göz, die Linienbiegungen möglichst genau den Faltenmulden und Faltenwölbungen anzupassen. Sobald eine glänzende Stelle des Stoffes ausgebildet werden soll, enden die Linien spitzen so, daß die Linienfelder durch weich geschwungene Biegungen begrenzt sind, die jeweils wieder dem Gewandverlauf angemessen sind und daher nirgends unkontrolliert bleiben. Die hier geschilderten Merkmale gelten auch, wenn Linienfügungen mit verschiedenem Richtungssinn übereinandergelegt werden, das heißt, wenn eine Stelle in Kreuzschraffur wiedergegeben wird. Bei aller Fertigkeit, die hier schon zu erkennen ist, wirkt die Grabstichelarbeit noch etwas steif.

Die Frage, bei wem oder wodurch sich Göz diese Art des Stechens mit dem Grabstichel angeeignet hat, läßt sich nicht eindeutig beantworten. I. G. Bergmüller brachte Göz den Umgang mit diesem Instrument wohl nicht bei. Jedenfalls gibt es keine Nachrichten oder Druckgrafik, die darauf hindeuten würden. Aber in Augsburg gab es genügend Kupferstecher und Druckgrafik, nach denen sich Göz richten konnte²¹⁴. Möglicherweise gefiel ihm diese Art des Jakob Andreas Friedrich²¹⁵ gut. Jedenfalls beweisen dessen Linienfügungen in ihrer der darzustellenden Oberfläche empfindsam angepaßten Welligkeit große Ähnlichkeit zu denjenigen des Göz. Obwohl hierin natürlich keine vollkommene Übereinstimmung vorliegt, braucht diese Gemeinsamkeit kein Zufall zu

²¹² S. die Katalog-Nrn. 1-014-001, 1-028-001, 1-040-148, 1-040-272, 1-070-010 (fraglich ob vor 1741), 1-070-233, 1-070-356, 1-070-358, 1-070-801, 1-720-001f. (2 Blätter), 1-701-001f. (14 Blätter), 3-010-005, 3-014-001f. (2 Blätter). Das sind insgesamt 28 Blätter.

²¹³ Katalog-Nr. 1-070-233.

²¹⁴ S. Stetten, P. v., Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1765.

²¹⁵ Ebenda, S. 249. Vergleiche beispielsweise ein im M. v. Wagner Museum in Würzburg aufbewahrtes Blatt (Kartuscheninschr. „Restauratori Minficensi . . .“) mit Katalog-Nr. 1-070-233.

sein. J. A. Friedrich stach nach Vorlagen von I. G. Bergmüller, bei dem Göz sich „aufhielt“²¹⁶. Hier könnte deshalb eine persönliche Bekanntschaft mit Friedrich den Ausschlag für Göz gegeben haben, seine Linienstiche in der genannten Art zu verfertigen.

Ob dies nun zutrifft oder nicht, ab 1734²¹⁷ lassen sich die Fortschritte erkennen, die Göz als Linienstecher machte. Wohl zwischen 1735 und 1741 stach er zwei Bilder der Heiligen Bernardus und Robertus in „gestrichelt-gestochener“ Manier, wovon einige Ausschnitte vom Blatt des heiligen Bernhard von Clairvaux betrachtet werden sollen²¹⁸. Die Mönchskutte über seinem linken Bein zeigt hellste und dunkelste Stellen. Die Übergänge zwischen ihnen werden durch zarten bis kraftvollen Grabsticheleinsatz ausgedrückt. Etwa über dem Kniegelenk sind die Linien sehr dünn. Nach rechts hin sind etwas dickere Liniengruppen zu sehen. Diese beiden Linienfelder, welche den Stoffverlauf durch höchst feinsinnig angebrachte Biegungen andeuten, zeigen auch, wie sehr hier der Linienabstand als Gestaltungsmittel wirkt. Einen jeweils angemessenen Linienabstand und ebensolche Strichstärken sucht Göz so lange wie möglich als die einzig gebrauchten Ausdrucksweisen (abgesehen von der Welligkeit) beizubehalten. Der Grund dafür ist klar. Diese drei Gestaltungsmittel sichern die Wiedergabe vieler Helligkeitsstufen unter dem Gesichtspunkt der Einheitlichkeit, da keine Durchkreuzungen stattfinden. Außerdem wirken sie sehr lebendig. Allerdings genügen sie nicht, um die allertiefsten Schattenstellen wiederzugeben. Hierfür wendet Göz sich überkreuzende Strichführungen an.

Über dem Kopf des heiligen Bernhard wird der Säulenschaft durch gerade, parallele Grabstichellinien dargestellt. Er hat links genau hinter dem Nimbus des Heiligen seine Schattenseite. Es ist deutlich zu erkennen, daß Linienschwellungen die Dunkelstelle erzeugen. Ganz besonders das die Säule teilweise verdeckende Gewand entsteht in seiner vielfach gebrochenen Oberflächenhelligkeit und Oberflächendunkelheit aus Veränderungen der Linienstärken.

Zu welchen erstaunlichen Leistungen sich Göz mit der bisher beschriebenen Art der Handhabung des Grabstichels aufschwingt, beweist der Bereich um das rechte Knie der in den Wolken schwebenden Maria. Faltenwölbungen und Faltenmulden haben in ihren Helligkeitsabtönungen in den jeweils feinsinnig veränderten Abständen, weich geführten Biegungen und Strichstärken der Linien ihren angemessenen Ausdruck gefunden. Hier liegt die Arbeit eines

²¹⁶ Zitat aus der Biographie des G. B. Göz von G. C. Kilian (1764). Abgedruckt in: Ispording, S. 369/70.

²¹⁷ Daß G. B. Göz schon um 1734 ein hervorragender Linienstecher war, beweist seine Katalog-Nr. 1-526-001 ff. Sie wird allerdings im Text nicht besprochen, da sie in Mischtechnik (Linienstich und Radierung) vorliegt.

²¹⁸ Katalog-Nrn. 1-720-001 (Bernhard) und Katalog-Nr. 1-720-002 (Robertus).

bereits sehr gereiften Linienstechers vor, welche höchsten Ansprüchen genügen will.

Allerdings bleibt hier der Herstellungsvorgang noch spürbar. Bei der Grabstichelarbeit wird die Unterlage (das ist die Kupferplatte) gedreht, um die Linien in Biegungen verlaufen zu lassen. Da der Grabstichel in das Kupfer eindringt, wirken die Linienkurven an jeder Stelle kontrolliert und weich-wellig verlaufend. Bei der Stoffdarstellung kann das noch als Eigenart des weich-wellig verlaufenden Stoffes aufgefaßt werden. Aber beispielsweise das rechte Bein des Jesusknaben deckt auf, daß Göz im Hinblick auf die Biegungsfähigkeit der Linien noch ein Suchender ist. Um die Kniescheibe gibt es konzentrische Kreislinien, die als Segmentstücke auch den Unterschenkel des Jesusknaben darstellen. Diese Kreislinien sind den Inkarnatwölbungen nicht angemessen. Sie kommen als selbständige Biegungen ins Bild. Ähnliche Erscheinungen gibt es auch auf dem Bild des heiligen Robertus. Der weite Ärmel seiner ausgestreckten Hand führt eine Biegung vor, die eher ein Ereignis von gebogenen Linien als des gewölbten Stoffes ist. Diese Eigenwilligkeiten der Grabstichellinien mögen auch Absicht gewesen sein. Nach dieser Auffassung würde Göz im Bild absichtlich den Hinweis unterbringen, daß es etwas in Grabstichellinien Erstelltes ist.

Diese Deutung ist nicht abwegig. Sie gilt aber nicht für alle Linienstiche des Göz in gleichem Maße. Auf der wohl 1736/37 herausgegebenen vierzehnteiligen Serie mit Jesus, Maria und Aposteln²¹⁹ (vgl. Abb. 44 u. 45) gibt es solche Stellen, in denen das Liniengefüge zwar auch zur Selbständigkeit neigt, aber sie spielen keine vordergründige Rolle. In diesem Fall, wie auch bei den Darstellungen der Heiligen Bernardus und Robertus, kann nicht eindeutig entschieden werden, ob letztlich eine Absicht oder die noch nicht vollständig überlegen gebrauchte Linienstichtechnik den Ausschlag gegeben haben, die Bedingungen des Herstellungsverfahrens im Bild mehr oder weniger zur Geltung zu bringen.

Was Göz im Verlaufe der nächsten Jahre als Linienstecher dazulernt, kann auf dem 1741 herausgegebenen Blatt mit der Bildüberschrift „Repletus sum FORTITUDINE SPIRITUS Domini. Mich. 3. v. 8.“ nachgewiesen werden²²⁰ (vgl. Abb. 42). Bemerkenswert ist der Bereich um das linke Bein der Personifikation der Stärke. Ihr Gewand stellen wieder feinsinnig nebeneinandergelegte Linien dar, die sich auch überkreuzen können. Allerdings gibt es jetzt sogar bei eng nebeneinander geführten Strichen keinen Zwang mehr, ständig den gleichen Abstand zueinander zu halten, was bei den vorhin besprochenen Blättern der Heiligen Bernardus und Robertus durchaus der Fall ist. Auf dem Bild mit der Personifikation sind die Linien beweglicher und freier. Außerdem kommen hier

²¹⁹ Katalog-Nr. 1-701-001f.

²²⁰ Katalog-Nr. 1-501-005.

allerdünnste Striche vor, die in ihrer Feinheit eine weitere Bereicherung darstellen. Das Schild, auf dem Herkules mit seiner Keule zu sehen ist, ist in dünnen, zittrigen Linien wiedergegeben. Hier wurde der Grabstichel in einer Weise eingesetzt, die der weichen Welligkeit der Grabsticheltechnik, also deren natürlichen Kennzeichen, widerspricht. Man kann diese Zittrigkeit, die Göz hier in diesem Ausmaß zum erstenmal anwendet, als ein Zeichen ansehen, daß er die Hemmnisse und Schwierigkeiten im Umgang mit dem Grabstichel nun endgültig zu überwinden verstanden hat. Die Kurvigkeit der die Schildfläche darstellenden Linien erinnert gewiß nicht mehr daran, daß auch hier die Kupferplatte unter dem Grabstichel gedreht werden mußte, um den C-Bogen zu gravieren, dem sie insgesamt folgen. Mit dieser neu erreichten Geschicklichkeit kann Göz auch die Zufälligkeiten des Gewandes der Personifikation (z. B. das „Gegürtete“ unterhalb ihres peplosartigen Überfalls oder das „Faltige“ des sich an den Unterschenkel anschmiegenden Gewandteiles) mit höchster Glaubwürdigkeit wiedergeben.

Die Rocailles neben und unter dem Griffstück der Fahnenlanze zeigen ebenfalls eine Eigentümlichkeit der Grabstichelsprache des G. B. Göz, die er mit einer bisher ungewohnten Nachdrücklichkeit gebraucht. Um auf engstem Raum den Übergang zwischen zwei stark unterschiedlichen Helligkeitswerten zu erreichen, läßt er die Linien schon nach kurzen Anlaufstrecken zu ansehnlichen Strichstärken anschwellen. Außerdem verleiht er ihnen nach Belieben Brüchigkeit, um das Zerfallsbereite des Rocaillestoffes angemessen vorführen zu können.

Auf diese Weise schafft es Göz, Stücke des Oberflächenverhaltens von Materialien kennzeichenhaft anzugeben (Abb. 41). Rechts oben weiß er das Stählerne des Helmes, darunter des dem Verfall Nahe und Federhafte von Rocaillegebilden, rechts daneben das Feste einer Kartuschenbiegung und links das Alte einer Kerkerarchitektur wiederzugeben. Wenn das auch hier in allem Ausdrucksreichtum der inzwischen zur Vollendung gereiften Grabstichteltätigkeit des Göz geschieht, so bleiben doch die Linien als solche spürbar, die das Bild erstellen. Das Gewebe des Liniennetzes paßt sich zwar in beliebig vielen Einzelheiten der Oberflächenbeschaffenheit der vorzuführenden Gegenstände an, letztere treten aber nur insofern ins Bild, als sie bestimmte Linienfügungen (Biegungen, Geraden, Schraffuren) nicht leugnen. Da diese Eigenwilligkeiten der Linien an der gerade erwähnten Stelle wie auch auf dem ganzen Blatt nicht mehr auf linienstecherische Unzulänglichkeiten zurückzuführen sind, entsprechen sie einer Absicht.

Die 1742 herausgegebene Serie „Schrecken des Krieges“²²¹ bringt als Anwendung des Linienschnittverfahrens keine Fortschritte mehr. In den nächsten zwei

²²¹ Katalog-Nrn. 1-340-001f.

Jahrzehnten stellt Göz nur etwa 20²²² Arbeiten in der „gestrichelt-gestochenen“ Art her, die somit für ihn völlig nebensächlich geworden ist, weil er hauptsächlich Punktstiche herstellt. Erst 1763/64 greift er bei der 21 Blätter umfassenden Serie über das Leben des Heiligen Bernhard²²³ auf die Linienstichtechnik zurück. Einige der Stiche sind als Arbeiten dieser Art höchst beeindruckend. Allerdings zeigen auch sie keine wesentlichen Neuerungen mehr. Es kann jedoch keine einleuchtende Erklärung gefunden werden, warum Göz gerade zu diesem Zeitpunkt auf die von ihm bereits so gut wie aufgegebene Strichelung zurückkommt. Das Format der Blätter des Bernhardslebens zwang ihn nicht dazu. In gleicher Größe gab er Jahre zuvor Punktstiche heraus²²⁴, so daß deshalb für Göz kein Grund bestand, von der ihm vertrauten Punktstichtechnik zugunsten der Linienstichtechnik abzugehen.

Es ist deshalb angebracht zu sagen, Göz habe bereits kurz nach 1740/41 als Linienstecher seine besten Leistungen gezeigt. Seine damals eben erst gewonnene Überlegenheit als Linienstecher befähigte ihn zu Gesamtleistungen, die er auch zwanzig Jahre später trotz mancher erstaunlich gelungener Einzelarbeiten nicht mehr zu übertreffen in der Lage ist.

C. Ätzzradierungen

Gottfried Bernhard Göz schuf etwa 90 vollständig oder so gut wie vollständig radierte Blätter. Vierundsechzig davon entstanden zwischen 1729/30 und 1742²²⁵, ab 1742 und vor 1750 fertigte er dreiundzwanzig Werke dieser Art an²²⁶. Ausdrücklich als Radierungen bezeichnete Arbeiten von seiner Hand gibt es aber nur vierundzwanzig²²⁷. Er stach sie wie fast alle wirklich wichtigen Blätter in dieser Technik noch vor 1742.

Das 1729/30 entstandene Blatt Nummer fünf der Serie „Symbolum apostolicum“²²⁸ führt vor, was Göz in dieser Zeit bei G. Bergmüller lernte, der ihm das Radieren beibrachte. Es trägt die Signaturen „Götz“ und „IGB“, weshalb

²²² Es sind dies im wesentlichen die in Anm. 211 genannten Einzelstiche. Hinzu kommen die Katalog-Nrn. 1-720-201f. (2 Blätter).

²²³ Katalog-Nrn. 1-500-001f.

²²⁴ Katalog-Nr. 1-526-026f.

²²⁵ S. die Katalog-Nrn.: 1-300-001f. (4 Blätter), 1-370-001f. (5 Blätter), 1-526-001f. (14 Blätter), 1-700-001f. (16 Blätter), 3-501-001f. (14 Blätter; aber wenn Göz nur das von ihm signierte fünfte Blatt stach, dann kann hier nur ein Blatt angerechnet werden), 3-500-005, 3-720-001f. (2 Blätter), 1-360-001f. (8 Blätter). Literaturangaben s. Anm. 168. Vgl. auch Bosse, Abraham, Radierbüchlein (deutsch v. G. A. Böcklern), s. l. 1689.

²²⁶ S. die Katalog-Nrn. 1-120-001f. (8 Blätter), 1-160-001f. (4 Blätter), 1-370-026f. (5 Blätter), 3-160-001f. (6 Blätter).

²²⁷ S. die Katalog-Nrn.: 1-360-001f. (8 Blätter), 1-700-001f. (16 Blätter).

²²⁸ Katalog-Nr. 3-501-006.

feststeht, daß es wirklich Göz gewesen ist, der diese Vorlage von Bergmüller radierte. Die Inkarnatdarstellung des aus dem Sarg entschwebenden Jesus erfolgt durch kurze, in etwa parallel nebeneinandergelegte Striche, die je nach der anzuzeigenden Körperwölbung längere (schmale) Strecken oder breitere Felder bedecken. Für dunklere Stellen sind je nach Erfordernis mehrere dieser Strichlagen ineinandergeschoben. Da diese Fügungen noch nicht ganz organisch aufeinander abgestimmt sind, wirken sie etwas unentschieden, insgesamt aber doch gelungen. Dasselbe gilt für die Darstellung der übrigen Bildgegenstände. Es ist angesichts dieser Leistung, bei der sich Göz als gelehriger Schüler des I. G. Bergmüller zeigt²²⁹, durchaus verständlich, wenn ein Zeitgenosse fand, daß Göz bei Bergmüller einige „schöne Blätter ... auf Mahlerische Art radierte“²³⁰.

Was Göz von der Art zu radieren, die er bei Bergmüller lernte, in den folgenden Jahren beibehält, zeigt das vielleicht 1731 von I. G. Merz verlegte Blatt mit der Unterschrift „IESUS CHRISTUS“²³¹, das Göz erfand und stach. Das Inkarnat des Gottessohnes ist zwar noch aus ineinandergeschobenen Strichfeldern der Bergmüllerschen Art gebildet, die aber deutlich verändert sind. Die Strichlängen werden erheblich stärker entsprechend den anzudeutenden Körperwölbungen verändert, so daß bei Verkürzung gelegentlich Punkte entstehen. Außerdem gibt es, wie die Gewandwiedergabe beweist, Ansätze zur Vereinheitlichung. Die Strichfelder werden meist nicht mehr ineinander- und nebeneinandergelegt, sondern es gibt jeweils ein Strichfeld die Fläche an, innerhalb der weitere Strichfelder nicht tiefere Schattenstellen anzeigen. Bei der Felsangabe und Wolkenangabe links hinter der Figur wirkt sich das Bergmüllersche Strichsystem als Nachteil aus. Die arg vergrößerten Strichfelder überlappen sich gerade noch an den Rändern und bieten insgesamt ein fahriges, unansehnliches Bild. An solchen Stellen werden die Grenzen dessen, was Göz bei Bergmüller lernte, offenbar.

²²⁹ Daß Göz strikt die Anweisungen Bergmüllers befolgt haben wird, geht schon aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis der beiden hervor. Es läßt sich außerdem durch Stiche belegen, die mit „Bergmüller sc.“ signiert sind. Dieser Tatbestand ist so offenbar, daß er hier nicht noch gesondert nachgewiesen wird.

²³⁰ Vgl. Ispording, S. 370. Es handelt sich um einen Satz aus der Biographie des G. B. Göz von Georg Christoph Kilian aus dem Jahre 1764.

²³¹ Katalog-Nr. 1-700-001.

Das muß Göz selbst bewußt geworden sein, denn 1732 radiert er eine Serie, bei der er entschieden anders vorgeht. Auf dem zweiten Blatt dieser Folge²³² sind links hinter den Figuren einige Schiffe zu sehen. Die Wolken über ihnen sind nun nicht mehr wie im vorigen Fall durch mehrere Strichfelder, sondern nur durch ein einziges dargestellt, dessen Linien sehr weich gebogen verlaufen. Dieser Kunstgriff entspricht einer Absage gegenüber dem Bergmüllerschen Strichsystem.

Welchen gestalterischen Anforderungen statt dessen Göz genügen will, zeigt das 1741 entstandene Blatt mit der Bildüberschrift „Lüfft“²³³. Da es nicht als Radierung bezeichnet ist, muß zunächst nachgewiesen werden, daß es eine ist. Die Haare des Puttokopfes, der aus der Rocaillevolute links unten herauswächst und die Striche der Rocaillevolute bestehen aus wirklich zerfransten Linienkanten. Die Striche selbst enden oft genug in Rundungen. Außerdem sind zwischen ihnen stellenweise die weißen Stege „weggefressen“. Dies alles sind Kennzeichen von geätzten Strichen, welche die Radiernadel auf einer entsprechend vorbereiteten Kupferplatte hinterließ²³⁴. Deshalb ist es besonders interessant, wenn ziemlich viele der die Rocaille darstellenden Striche ganz spitz beginnen, anschwellen und mit ansehnlicher Strichstärke enden. Dies sind die Kennzeichen einer Grabstichellinie. Göz versucht mit der Radiernadel Grabstichellinien nachzuahmen. Die Rocaillelinien sind (absichtlich) noch zu abrupt gebogen, um wirklich als Grabstichellinien zu gelten. Aber wenn Göz absichtlich solchen Linien mit ruhiger Hand eine weiche Kurvigkeit verleiht, dann wirken sie tatsächlich wie Grabstichellinien.

Auf den Blättern der zuletzt erwähnten Serie tut er das (höchstwahrscheinlich) auch an einigen Stellen. Man beachte auf dem Blatt mit der Überschrift „Feuer“²³⁵ die Unterschenkel des rechts vorn Dasitzenden. Die Inkarnatwölbungen werden durch sanft gebogene Linien mit zerfransten Kanten angezeigt, welche auf dem rechts zu sehenden Bein zumeist stumpf enden. Auf dem anderen Bein gibt es vermehrt anschwellende und abschwelende Linien, die spitz zulaufen. Allerdings sind bei einigen dicht nebeneinander einsetzenden Linien die weißen Stege „weggefressen“. Trotz dieser Hinweise auf die Gravurtätigkeit einer Radiernadel wirken diese Linien so wie Grabstichellinien. Genaugenommen reichen die hier erwähnten Merkmale nicht aus, um eindeutig behaupten zu können, es handle sich um radierte Stellen. Man dürfte behaupten, diese Linien seien mit dem Grabstichel gezogen (wobei bloß merkwürdig ist, daß die Schwellfähigkeit von Grabstichellinien hier so gut wie überhaupt

²³² Katalog-Nr. 1-360-002.

²³³ Katalog-Nr. 1-300-002.

²³⁴ S. die in Anmerkung 168 angegebene Literatur.

²³⁵ Katalog-Nr. 1-300-003.

nicht ausgenutzt ist), ohne daß eindeutig das Gegenteil nachzuweisen wäre.

Wenn also Göz danach strebt, seine Radierungen wie Grabstichelarbeiten aussehen zu lassen, dann wird die Radiertechnik für ihn nebensächlich. Tatsächlich fertigt er nach 1742 nur mehr ganz wenige Radierungen an. Seine letzten Radierungen dürften die wohl kurz vor 1750 angefertigten Rocaillebrunnen sein, die keine besonders sorgfältige Strichelung aufweisen²³⁶. Der Grund für diese Lustlosigkeit dürfte auf solchen Arbeiten wie den kurz nach 1742 radierten fünf Sinnen²³⁷ zu sehen sein. Die Blätter dieser Folge wirken wie etwas zu grob geratene Grabstichelstiche, gerade weil die auf Grund von Ätzungen im Abdruckergebnis schwieriger zu beurteilenden radierten Linien in aller Feinheit Grabstichellinien gleichzukommen versuchen.

Dies ist Anlaß genug für Göz, in Hinkunft bei wichtigen Arbeiten gleich zum Grabstichel zu greifen, zu deren (von ihm wohl mindergeschätzten) Ersatz er sich die Radiertechnik in den Jahren vor 1742 machte.

D. Farbstiche

Insgesamt können 38 verschiedene in Farbe ausgeführte Punktstiche von der Hand des Gottfried Bernhard Göz nachgewiesen werden²³⁸. 16 davon sind durch Lichteinwirkung verblaßt und ziemlich unansehnlich geworden²³⁹. Dagegen haben 23 die ursprüngliche Strahlkraft ihrer Farben behalten.

Der Farbstich mit der Bildunterschrift „S. ANTONIUS de PADUA“²⁴⁰ kann verdeutlichen, wie Göz seine Farbstiche ausführte und welche Schwierigkeiten der Handhabung sich dabei einstellten. Betrachtet wird im folgenden ein kleiner Ausschnitt dieses Bildes, auf dem ein rotes Rocaillestück zu sehen ist, das sich über die untere Treppenstufe der Figurenplattform hinwegbiegt, wobei die Treppenstufe links in einer Volute mündet.

Zunächst steht zweifelsfrei fest, daß Göz Farbe in die Vertiefungen der Kupferplatte fügte und durch deren Abdruck den Farbstich herstellte. Eine über die einzelnen Farbbereiche hinausgreifende, allgemeine Grundfarbe (Grundierung)²⁴¹ läßt sich nicht erkennen.

²³⁶ Katalog-Nr. 1-120-001f. .

²³⁷ Katalog-Nr. 1-370-026f. .

²³⁸ S. Katalog-Nrn.: 1-520-001, 1f. (14 Blätter); 1-522,001,1f. (16 Blätter), 1-700-026,1; 1-700-030,1; 1-720-827,1; 1-040-141,1; 1-040-282,1; 1-070-015,1; 1-070-076,1; 1-070-369,1; vgl. A. Haemmerle: Der Farbstich, a. a. O. (Anm. 241) und Wegner, Richard N., Deutsche Kupferstiche in Farben, s. I. 1935; weitere Literaturangaben s. Anm. 168.

²³⁹ Es sind die Blätter mit den Katalog-Nrn. 1-522-001,1f. (16 Blätter).

²⁴⁰ Katalog-Nr. 1-070-015,1.

²⁴¹ Zum Begriff Grundierung s. Haemmerle, Albert, Der Farbstich. Seine Anfänge und seine Entwicklung bis zum Jahre MDCCLXV. Privatdruck MCMXXXVII., S. 37ff.

Der Ausschnitt gibt sofort unmißverständlich das Hemmnis dieser Art der Farbstichherstellung zu erkennen: Die einzelnen Farben haften nicht gleichmäßig in den Vertiefungen. Je größer, das bedeutet in diesem Fall, je länger eine Vertiefung ausfällt, desto deutlicher tritt dieser Mangel in Erscheinung. Das heißt, jede Art des Linienstiches ist ungeeignet für die Farbstichherstellung, die Göz betreibt. Sein Ausweg war die Punktmanier, bei welcher das bemerkte Hemmnis sehr klein ist, da die Punktvertiefungen auf der Kupferplatte mehr oder weniger klein sind. Das Hemmnis an sich aber bleibt.

Wie ein Vergleich der obengenannten Stelle mit derselben der Schwarzweißausführung des gleichen Stiches²⁴² nahelegt, zog G. B. Göz wahrscheinlich von der frisch hergestellten Kupferplatte zunächst einen oder einige Farbstiche ab und dann die nichtfarbigen Stiche. Wer sich die Mühe macht und einige einzelne Linien in ihrem Verlauf vergleicht, bemerkt, daß beim Farbabdruck trotz der schlechthaftenden Farbe beispielsweise die Linienspitzen um einen kleinen Betrag länger sind als jene der bloß schwarz gedruckten Linien. Das Farbexemplar weist also weniger Abnutzungserscheinungen der Kupferplatte auf als der nichtfarbige Stich. Mit der gebotenen Vorsicht darf man verallgemeinernd sagen, Göz habe im gegebenen Falle in der Regel von einer Kupferplatte zuerst Farbabdrucke (es waren gewiß immer sehr wenige oder nur ein einziger) und dann nichtfarbige Abdrucke gemacht. Da sich dazu ein Gegenbeispiel angeben läßt, soll man diese Aussage nicht für unumstößlich halten²⁴³.

Der mit „S. VERONICA“²⁴⁴ unterschriebene Punktstich läßt weitere Eigentümlichkeiten der Farbstiche des G. B. Göz erkennen. Es soll hier nur der Oberkörper der Heiligen beachtet werden. Bei genügend starker Vergrößerung kann die Farbverteilung innerhalb der einzelnen Punkte wahrgenommen werden. Letztere zeigen in ihren Mittelflächen zartere Abtönungen der Farbe. Am Rand oder an einer Randstelle eines Punktes sammeln sich die kräftigen Abtönungen der Farbe, die wie Dunkelstellen oder sogar wie Schwärzungen aussehen. Diese Zuständlichkeit kann zurückgeführt werden entweder, wie schon festgestellt, auf die (im Vergleich zur Druckerschwärze veränderten) Haftigenschaften der benutzten Farben oder auf die (im Vergleich zur Druckerschwärze) geringe Deckkraft derselben. Auch ein Zusammenwirken beider Ursachen ist denkbar.

Die Wiedergabe des goldgelben Gewandes der heiligen Veronika deutet möglicherweise daraufhin, daß Göz bei helleren Farben deren Leuchtkraft durch einen zusätzlichen Kunstgriff besser zur Geltung zu bringen versuchte.

²⁴² Katalog-Nr. 1-070-015.

²⁴³ Es dürfte feststehen, daß die 14 Punktstiche des „Heilige Communion=Und Buß=Spiegel“ (Katalognummern 1-520-001 ff.) im Jahre 1762 zuerst als Schwarzdrucke herausgekommen sind. Ihre Herausgabe als Farbstiche fällt in das Jahr 1765.

²⁴⁴ Katalog-Nr. 1-720-827,1.

Neben den gelb gefüllten Punkten ist auch ein Teil der Papierfläche gelb gefärbt. Diese Flächenfärbung entsteht, wenn nach dem Einstreichen der Farbe in die Plattenvertiefungen die Platte nicht saubergewischt wird. Dieser sogenannte Plattenton²⁴⁵ den Göz bei seinen Schwarzdrucken niemals anwendet, darf als Verlegenheitslösung bezeichnet werden, da er das Durchscheinen des Papiergrundes verhindert und damit ein wesentliches Merkmal der Kupferstiche des G. B. Göz zerstört. Der Plattenton kommt entsprechend selten zur Anwendung. Einige Fälle von Wangenrot²⁴⁶ (völlig unauffälliger Plattenton) und einer unangenehm erscheinenden Ockerfarbe²⁴⁷ gibt es, wobei letztere wegen ihres unansehnlichen, nicht sinnvollen Vorhandenseins auch unabsichtlich ins Bild geraten sein kann. Daß der gelbe Plattenton im Bild der heiligen Veronika jedoch nicht versehentlich stehenblieb, zeigt sich auch darin, daß er auf ihrem grünen Kopftuch vorkommt, das über die Schulter fällt. Offenbar sollte hier eine Art Gelbgrün erstellt werden. Es ist ein Einzelfall.

Das wohl noch vor 1760 entstandene Blatt mit der Überschrift „Causa salutis aeternae. Hebr. 5. v. 9.“²⁴⁸, das Jesus als Schäfer vorstellt, belegt eine Folgerung, die sich aus diesem Einzelfall ergibt. Im Unterteil dieses Bildes sieht man Adam und Eva auf einer Weltkugel. Die Kugel selbst erscheint einschließlich des IHS-Zeichens in gelber, grüner, blauer, brauner Farbigkeit. Die einzelnen Farben gehen fließend ineinander über, was durch Ineinanderstreichen der Farben auf der Kupferplatte erreicht wurde, wobei in diesem Fall kein Plattenton stehenblieb. Auf diese Weise wird auch die Inkarnatfarbe, ein eher helleres Braun, mit Rot und Blau abgetönt.

Wie beispielsweise der 1744 entstandene Portraitstich der „MARIA THERESIA... REGINA“²⁴⁹ zeigt, ging es bei der Farbstichherstellung darum, bestimmte Flächen genau mit einer Farbe auszufüllen. Im Bereich um das Gesicht des Pfeifenrauchenden gibt es viele sehr kleine Farbflächen, die nur mit größter Aufmerksamkeit (und wahrscheinlich unter Zuhilfenahme einer Lupe) zu bewältigen waren. Das lief nicht immer ohne Fehlleistungen ab. Die Farben überschreiten gelegentlich die Flächen, die sie bedecken sollen. Solche Fehler sind natürlich, da es hier um Größenordnungen geht, die im Millimeter- und Zehntelmillimeterbereich liegen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist es sehr erstaunlich, wie genau die Farbflächen im allgemeinen ausgefüllt sind. Da für jeden einzelnen Farbstich diese sehr zeitraubende Zehntelmillimeterarbeit

²⁴⁵ Zum Begriff Plattenton s. Fuchs, Siegfried E., *Der Kupferdruck*. Recklinghausen 1978, S. 110, S. 65.

²⁴⁶ S. die Wangen der Figuren auf den Stichen mit den Katalognummern 1-040-282,1; 1-070-369,1; 1-520-003,2.

²⁴⁷ S. die Stiche mit den Katalog-Nrn. 1-520-003,2 und 1-700-030,1.

²⁴⁸ Katalog-Nr. 1-700-026-1.

²⁴⁹ Katalog-Nr. 1-040-282,1.

neu geleistet werden mußte²⁵⁰, versteht sich die geringe Zahl der hergestellten wie der erhaltenen Farbstiche des Göz ganz von selbst.

G. B. Göz fand zu seiner Art der Farbstichherstellung höchstwahrscheinlich um das Jahr 1744, da der erste nachweisbare Farbstich (Portraitstich der Maria Theresia²⁵¹) in diesem Jahr entstand. Mit noch größerer Sicherheit steht fest, daß Göz diese Erfindung nach dem 15. 1. 1741 (Datum seines ersten Privilegantrages) und vor dem Jahre 1745 machte²⁵². Deshalb ist er der erste, der farbig abgedruckte Punktstiche in höchster technischer und künstlerischer Vollen- dung herausgab²⁵³. Es gibt sogar Hinweise darauf, daß andere Farbkupferstecher von Rang (die Farbstiche erst Jahrzehnte nach 1744 herstellten) ihre Kenntnisse unmittelbar von Göz erhielten²⁵⁴.

Die Frage, ob er sich zu seiner Farbstichherstellung von den wenigen und wenig befriedigenden Farbkupferstichen anregen ließ, die vor 1742 entstanden waren²⁵⁵, kann kaum entschieden werden. Trotzdem möge in diesem Zusammenhang folgender Hinweis beachtet werden.

Am häufigsten verwendet Göz die Farben Gelb, Gold, Orange, Rot (mehrere Abstufungen: Rosa, Zinnoberrot (?), Karminrot (?)), Braun (in mehreren Abstufungen: helles Inkarnatbraun, Dunkelbraun), Violett, Grün (in mehreren Abstufungen: Gelbgrün, Blaugrün, Olivgrün) und Blau. Hinzu kommen deren Mischungen. Schon in der Anzahl und der Auswahl der Farben übertrifft Göz bei weitem all jene Farbkupferstiche, die er vor 1742 gesehen haben könnte. Sollte letzteres wirklich der Fall gewesen sein, könnten solche Arbeiten bestenfalls den Anlaß für Göz dargestellt haben, mit seinen Mitteln in dieser Hinsicht Experimente anzustellen.

²⁵⁰ Deshalb gleichen sich zwei oder mehrere Farbdrucke einer Platte nie ganz genau in der Farbverteilung. Mehrere Farbdrucke von einer Platte werden je für sich katalogisiert. Bisher läßt sich nur ein Fall nachweisen, nämlich die Katalog-Nrn. 1-520-003,1 und 1-520-003,2. Da es in einer Biographie über Göz (Ispording, S. 370) heißt, daß seine Tochter „Geschicklichkeit in Tractirung der buntfarbig gedruckten Miniatur-Bilder“ zeige, stammt wohl die Farbigkeit einiger der Farbstiche des G. B. Göz von ihrer Hand (am ehesten jene, die nach 1755 hergestellt wurden). Das Geburtsdatum der Göz-Tochter ist nicht bekannt (vgl. Ispording, S. 30).

²⁵¹ Katalog-Nr. 1-040-282,1.

²⁵² In seinem Privilegantrag vom 15. 1. 1741 (s. Ispording, S. 334f.) erwähnt Göz die Farbstiche noch nicht, das tut er erstmals in einem Brief vom 9. 5. 1745 (s. Ispording S. 341).

²⁵³ Die Behauptung gilt für farbige Einplattendrucke. S. Anm. 255.

²⁵⁴ Nach P. v. Stetten (a.a.O., Anm. 12) soll F. Bartolozzi in Augsburg bei Göz geweit und dessen Farbdruckverfahren gelernt haben. Vgl. Haemmerle, Farbstich, a.a.O. Anm. 241, S. 42.

²⁵⁵ Wirklich gelungene farbige Einplattendrucke gab es vor denjenigen des Göz (wohl) nicht, obwohl sich mehrere Künstler darin versuchten. Vgl. Haemmerle, Farbstich, a.a.O. Anm. 241, S. 30f., und Wegner, Deutsche Kupferstiche, a.a.O., Anm. 238. Von ganz ansehnlichen Mehrplattendruckten (in dieser Technik arbeitete Göz nicht) vor 1740 berichtet W. Koschatzky, Die Technik des Kupferstichs.

