

Julian Jachmann

# Multimodale Flechtwerke – Zum Wechselspiel von Bild und Ornament in Augsburger Druckgrafiken des 18. Jahrhunderts

**Abstract:** Innerhalb der vielfältigen und umfangreichen Augsburger Druckgrafikproduktion der Frühen Neuzeit nehmen religiöse und kunsthandwerkliche Themen eine Schlüsselstellung ein. In ihrer seriellen Entfaltung wirft gerade die Kombination von Ornamenten und figürlichen Darstellungen bild- und medienwissenschaftliche Probleme auf, welche über die von Stephan Packard entwickelten Kategorien der ‚gestaffelten Modi‘ und ‚fragilen Universalisierung‘ adressiert werden können. So zielt Johann Esaias Nilson (1721–1788) in einer Serie von Radierungen zu ornamental gerahmten Figuren, die Konsum und Genuss vorführen, ebenso auf eine Rezeption im Bereich des Kunstgewerbes wie er mit einem raffinierten Trompe-l’œil-Effekt die Rezeption der Blätter selbst zum Thema werden lässt und sie als Kunstwerk und Sammlungsobjekt kennzeichnet. Umgekehrt intendiert Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) mit einer Folge von vierzehn Radierungen zu Christus, Maria und den Zwölf Aposteln eine komplizierte Überlagerung verschiedener theologischer Ideen, die sich in einem komplexen Wechselspiel von Bildfeld und Grotteskenrahmung entwickelt. Vielschichtige Ornamentkompositionen wie Grotteske und Rocaille scheinen sich daher als idealtypische mediale Konstellationen zu erweisen, um Rezeptionsprozesse quer zu den Mediengrenzen anzustoßen.

Es ist unglaublich, welche ungeheure Menge dieser Bilder gemacht und welch ein ausgebreiteter Handel damit getrieben wird. Kupferstecher Catholici sind ganz im Besitze dieses Nahrungszweiges, und Augsburg ist abermal die Stapelstadt, von da die Jesuiten, welche nach ihrer Art die deutsche Welt erleuchten wollten, den finstersten Aberglauben vermittelt dieser Heiligenbilder in das ganze katholische Deutschland fortpflanzten und unterhielten.<sup>1</sup>

Kontroversen und Debatten begleiteten den Erfolg eines der bedeutendsten Druckzentren Mitteleuropas.<sup>2</sup> Als eine Art Antipode zu Leipzig war die Reichsstadt Augsburg nicht für den Druck gelehrter oder gar aufklärerischer Schriften bekannt, sondern trotz

---

1 Nicolai, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781*. Teil 8, Buch 3. Berlin, Stettin 1787, S. 79.

2 Die Ergebnisse dieses Beitrages sind aus einem laufenden Forschungsprojekt an der Universität Regensburg erwachsen, Projektleitung Julian Jachmann, wissenschaftliche Mitarbeiterin Ines Röckl: Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 461631274 (gemeinsam mit Gabriel Zachmann, Bremen: „Digitale Morphologie der Ornamentik – Entwicklung von Verfahren an der Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte und Computer Vision zur Analyse, Modellierung und Recherche von Ornamentformen am Beispiel der Augsburger Rocaille-Drucke des 18. Jhs.“).

ihrer bikonfessionellen Struktur als katholischer Verlagsort. Das enorme Produktionsvolumen umfasste vielfältige Gattungen und Themen, die untereinander und mit einer hochbedeutenden Kunstgewerbeproduktion in Wechselwirkung standen. Von den Holzschnitten der Briefmaler und kleinformatigen Andachtsbildern reicht das Spektrum über Flugblätter, großformatige Druckserien im Tiefdruck mit figürlichen, ornamentalen oder architektonischen Motiven bis hin zu teils reich bebilderten Büchern und komplexen Thesenblättern. Thematisch wird zwar der damals übliche Horizont in voller Breite aufgerufen, zwei deutliche Schwerpunkte liegen jedoch im religiösen genauer katholischen sowie im künstlerischen spezifisch kunsthandwerklichen Sektor. Etliche Tausend,<sup>3</sup> zumeist als Serien von vier – seltener auch mehr – Blatt organisierte Kupferstiche und Radierungen zeigen Ornamente oder kunstgewerbliche Gegenstände: Altäre und Wandaufrisse ebenso wie Schnupftabakdosen, Besteck, Kutschen, isolierte Schmuckformen oder prachtvoll gerahmte Szenen. Gerade die europaweite Verbreitung der so erfolgreichen französischen Ornamentmoden im späten 17. und 18. Jahrhundert – von der Berain-Groteske über die Manieren von Claude Audran, Gilles-Marie Oppenordt und Antoine Watteau bis hin zu Rocaille und Klassizismus – erfolgte nicht zuletzt über die Rezeption Augsburger Drucke. Diese wurden zum Ausgangspunkt für handwerkliche und künstlerische Aneignungen höchst unterschiedlichen Anspruchs.<sup>4</sup> Und so kann kaum erstaunen, dass zur Zeit des Klassizismus die nun abgelehnte Rokoko-Ornamentik gleichzeitig ein Synonym des schlechten Augsburger Geschmacks wurde sowie dass die Massenproduktion an religiösen Drucken die Skepsis von Aufklärern wie Friedrich Nicolai provozierte. In Berücksichtigung dieser potenziellen Breitenwirkung verstand auch die spätere Forschung entsprechende religiöse Darstellungen und Ornamentdrucke als „populär“<sup>5</sup>, zumal sie den Alltag weiter Bevölkerungskreise berührte.

3 Im Rahmen des von Katharina Krause in Marburg geleiteten Projektes „Augsburger Ornamentstichwerke. Der Anteil der Kunsthandlungen an der Formierung und Verbreitung ästhetischer Modelle während des 18. Jahrhunderts“ konnte der Autor rund siebentausend Augsburger Drucke zu Architektur und Ornamentik dokumentieren, diese werden momentan mit Verfahren der digitalen Mustererkennung analysiert (vgl. Anm. 2).

4 Für ein detailliertes Nachzeichnen der Rezeption in Portugal vgl. Mandroux-França, Marie-Thérèse: „Information artistique et ‚mass-media‘ au 18 siècle: la diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal“. In: *Bracara Augusta* 27, 1973, S. 412–445. Für Augsburg siehe Frommel, Sabine / Leuschner, Eckhard (Hg.): *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa*. Rom 2014, insbesondere den Beitrag von Ulrike Seeger.

5 Gerade im Bereich der frühneuzeitlichen Druckgrafik ist die Kategorie des Populären fächerübergreifend prominent, wird aber eher als evident vorausgesetzt als reflektiert – in seinem wichtigen Überblickswerk verwendet Brückner den Terminus im pragmatischen Sinne als *Passépartout*-begriff. Zu denken ist an Artefakte mit weiter Verbreitung wie Spielkarten, Heiligenbilder oder Flugblätter – auf die hochqualitativen Augsburger Drucke sind die impliziten Annahmen in diesen Forschungen nicht immer unmittelbar übertragbar (vgl. Brückner, Wolfgang: *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1975, S. 5, vgl. S. 97–100 zu Augsburg; Harms, Roeland / Raymond, Joad / Salman, Jeroen (Hg.): *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820*. Leiden, Boston 2013).

Damit einher gingen Werturteile wie das von Adolf Spamer, der 1930 in einer wichtigen Studie zum Andachtsbild einen Qualitätsverlust konstatiert:

Dabei erwächst aus der Massenherstellung sowohl eine skrupellose Stilverschlampung wie andererseits auch jene Zermalung zur vereinfachten Typik der ‚Volkskunst‘, durch die sich besonders österreichische Pergamentbilder des 18. Jahrhunderts, aber auch noch des Biedermeiers auszeichnen.<sup>6</sup>

Während die Grundzüge des Phänomens wohlbekannt sind, und einzelne Themen und Protagonisten in ebenso fundierten wie methodisch avancierten Arbeiten einer regen interdisziplinären Forschung erhellt wurden,<sup>7</sup> so muss aufgrund der schier Menge an Tiefdrucken, aber auch der nicht selten hohen künstlerischen Qualität und dem inhaltlichen Facettenreichtum der überwiegende Teil der Augsburger Grafikproduktion als wenig erforscht und nur teilweise dokumentiert gelten. Unter medien- und bildwissenschaftlichen Aspekten besonders bemerkenswert erscheinen dabei Druckserien, die auf jedem Blatt figürliche Darstellungen unterschiedlicher Thematik mit reichen Ornamentformen und bisweilen auch Architekturelementen kombinieren. Diese Kompositionen zeigen sich als sinnvolle und komplexe Einheiten – das Ornament rahmt, verbindet und differenziert mehreren Szenen, etabliert den Bildgrund oder die Standfläche für Figuren, dringt als Architektur oder Vegetation in das Bild ein, ordnet, hierarchisiert, bereichert oder verrätselt. Während dieser Aspekt einer „Bildwertigkeit“<sup>8</sup> gerade des Rocaille-Ornaments der Forschung bekannt ist und Ausgangspunkt weiterer bildtheoretischer Überlegungen sein könnte, so sei auf einer viel grundlegenderen Ebene nach der publizistischen Logik, der Rezeption und somit auch den Gattungen dieser Drucke gefragt. Durch das opulente Ornament scheinen zunächst Kunsthandwerker, Künstler und Architekten angesprochen zu sein, aber auch künstlerisch interessierte Laien und potenzielle Mäzene. Allerdings stellt bereits die Frage, wie derartige Ornamentdrucke in der handwerklichen Praxis konkret verwendet wurden, ein ungelöstes Problem in der Forschung dar, das besonders klar Katharina Krause konturierte; so sind aufgrund der vorliegenden, eher punktuellen Befunde vollständige oder teilweise Kopien ebenso vorstellbar wie motivische Übernahmen und Rekombinationen, Prozesse einer stilisti-

<sup>6</sup> Spamer, Adolf: *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1930, S. 192–193.

<sup>7</sup> Die Forschung ist ebenso interdisziplinär aufgestellt, wie sie von zahlreichen fundierten Untersuchungen gekennzeichnet ist, einen Überblick geben folgende Sammelbände: Gier, Helmut / Janota, Johannes (Hg.): *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden 1997; Paas, John Roger (Hg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*. Augsburg 2001; Ders. (Hg.): *Gestochen in Augsburg: Forschungen und Beiträge zur Geschichte der Augsburger Druckgrafik*. Augsburg 2013. Wichtige Hinweise zu religiösen Darstellungen, gerade was Rezeptionsformen, Personennetzwerke und Vertriebswege angeht, finden sich zudem in dem erwähnten Band von Spamer 1930 (wie Anm. 6).

<sup>8</sup> Für derartige Überlegungen vgl.: Bauer, Hermann: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* (= Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, 4). Berlin, Boston 1962; Irmscher, Günter: „Style rocaille“. In: *Barockberichte* 51/52, 2009, S. 339–414.

schen Aneignung und Weiterentwicklung oder einer vergleichenden Geschmacksschulung.<sup>9</sup> Eine zusätzliche Dimension erhält diese Problematik durch die Kombination von ornamentalen Motiven mit figürlichen Darstellungen, und auch für derartige Werke sind verschiedene Rezeptionsformen denkbar: als Inspirationsquelle für Künstler oder Kunsthandwerker, als Schmuck von Wänden und Möbeln, als Sammlerstück in Mappen und Kabinetten und als Objekt der religiösen Andacht oder Erbauung. Auf Seiten der Produzenten zielte man mit derartig vervielfältigten Rezeptionsoptionen auf einen möglichst breiten Absatzmarkt, wobei diese zunächst nur ökonomisch motivierten Strategien vielfältige künstlerische Ausgangspunkte boten, um an Synthesen von Ornament- und Bildgattungen zu arbeiten.<sup>10</sup> Thematisiert man die Kategorie Popularisierung also unter anderem hinsichtlich der Adressierung und der Verbreitung von Themen und Formen, so stellt das Augsburger Fallbeispiel ein Moment besonderer Verdichtung dar, das ebenso Aspekte gegenseitiger Affirmation wie merkwürdige Brüche und Paradoxien umfasst. Während im Bereich der Ornamentik eher von Moden zu reden ist, die sich schnell verbreiteten, den Geschmack prägten und die künstlerisch und handwerklich angeeignet, aber auch ersetzt wurden, so implizieren Bilder mythologischen oder religiösen Inhalts die Teilhabe an einem festgefügt Kanon und dessen Perpetuierung, sodass man teils bewusst von veralteten Medien Gebrauch machte.<sup>11</sup> Zwar kann der Umgang mit derartigen künstlerischen Problemstellungen in jedem Einzelfall gewinnbringend untersucht werden, wie entsprechende Studien nachdrücklich belegen,<sup>12</sup> jedoch lassen es der Umfang und der Facettenreichtum des Phänomens auch ratsam erscheinen, eine anschlussfähige Methode und ein damit verbundenes Gerüst an analytischen Kategorien zu implementieren, um über die Grenzen unterschiedlicher Disziplinen hinweg die Grafikproduktion und -rezeption unter dem Aspekt einer Relation von Bild und Ornament in den Blick zu nehmen. Damit sind auch Rezeptionsprozesse und die Netzwerke der beteiligten Protagonisten aufgerufen.

Vielversprechende methodische Angebote finden sich in den Medienwissenschaften, und zwar im Kontext der intensiven Debatten um die Kategorie der Intermedialität. Ein

9 Krause, Katharina: „Wiederholung und Variation in den Zeichenbüchern und Zeichenschulen des 18. Jahrhunderts. Das Ornament“. In: Heilmann, Maria u. a. (Hg.): *Lernt zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525–1925*. Passau 2015a, S. 73–84; Dies.: „Sans théorie, sans raisonnement, sans goût, sans invention. Ornamentstich als Medium von Erfindung und Verbreitung von Ideen im Kunsthandwerk des 18. Jahrhunderts“. In: Jeggle, Christof (Hg.): *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Konstanz 2015b, S. 185–199. Zur zeitgenössischen Debatte um Druckgrafik gerade im Kontext der Geschmacksbildung vgl. zudem Gramaccini, Norberto: *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert eine Quellenanthologie*. Bern u. a. 1997, S. 133–135.

10 Krause, „Sans théorie ...“, 2015b (wie Anm. 9), S. 187; vgl. Brückner 1975 (wie Anm. 5), S. 5–13.

11 Schilling, Michael: „Augsburger Einblattdruck“. In: Gier, Helmut / Janota, Johannes (Hg.): *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden 1997, S. 381–404, hier: S. 396–397.

12 Für die Druckgrafik vgl. etwa: Telesko, Werner: „Klaubers Eucharistie-Thesenblätter. Ein Beitrag zum Wandel der typologischen Denkweise in der Neuzeit“. In: Paas 2001 (wie Anm. 7), S. 189–197.

Vorschlag, den Stephan Packard jüngst unterbreitete, scheint dabei auch für vormoderne Phänomene operationalisierbar.<sup>13</sup> Ausgangspunkt der Überlegungen bilden methodische Herausforderungen durch inter- und multimediale Phänomene, die in den Medienwissenschaften unter pragmatistischen Vorzeichen im Sinne ‚multimodaler‘ Strukturen und Rezeptionsformen verhandelt werden. Auf diese Weise gelingt es, der Interdependenz medialer Modi gerecht zu werden – eine Perspektive, welche die Zeichenhaftigkeit und „ihren sozialen Gebrauch und ihre soziale Kontextualisierung fokussiert.“<sup>14</sup> Eine derartige „Anschlußfähigkeit zur Kultur-, Kommunikations- und Wissenssoziologie“<sup>15</sup> scheint insofern gerade für das Augsburger Fallbeispiel von essenzieller Bedeutung zu sein, als der Grafikproduktion komplizierte Personennetzwerke zugrunde liegen, sei es produktionsseitig die Kooperation von Zeichner, Stecher und Drucker sowie Verleger, sei es die Vielfalt der Distributionswege und Rezipierendengruppen. Aber auch umgekehrt könnten die medienwissenschaftlichen Ansätze von dem Thema der neuzeitlichen Druckgrafik profitieren, denn das Sujet der Ornamentik scheint in diesem Sektor bislang eine nur marginale Rolle zu spielen.<sup>16</sup> Auf diesen seit einigen Jahren zentralen Konzepten<sup>17</sup> aufbauend entwickelte Packard einen Ansatz, der den Kategorien der ‚fragilen Universalisierung‘ und ‚gestaffelten Modi‘ besonderes Gewicht verleiht.<sup>18</sup> Stark vereinfacht ersetzt seine Vorstellung von Modalität die enge Koppelung von materiellem Medium auf der einen Seite und der „abstrakte[n] semiotische[n] Form“<sup>19</sup> auf der anderen, also das, was als Bedeutung, oder genauer als Praxis von Produktion und Rezeption verstanden wird. Indem die materiellen Eigenschaften des Artefakts zur Ressource, zum Angebot oder Ausgangspunkt für die „semiotische Interaktion“<sup>20</sup> wird, ist es möglich, in der Produktion und Rezeption eines semiotischen Phänomens eine Vielzahl möglicher Modi zu finden, deren Relation unter dem offenen Begriff einer ‚Staffelung‘ gefasst ist. Sowohl semiotische Modi wie materielle mediale Ressourcen sind dynamisch verfasst, dies gilt ebenso für die konkrete Praxis der Produktion und Rezeption, die ein Verhandeln von Deutungen und Setzungen

---

<sup>13</sup> Stephan Packard sei an dieser Stelle herzlich für die Geduld und die fruchtbaren Gespräche gedankt.

<sup>14</sup> Meier, Stefan: „Multimodalität im Diskurs: Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse“. In: Keller, Reiner u. a. (Hg.): *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band I: Theorien und Methoden*. Wiesbaden 2011<sup>3</sup>, S. 499–532, hier: S. 508.

<sup>15</sup> Meier 2011 (wie Anm. 14), S. 510.

<sup>16</sup> Vgl. etwa Meier 2011 (wie Anm. 14).

<sup>17</sup> Kress, Gunther / Leeuwen, Theo van: *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London 2001; Wildfeuer, Janina u. a. (Hg.): *Multimodality. Disciplinary Thoughts and the Challenge of Diversity*. Boston 2019 (vgl. die Einleitung für einen aktuellen Forschungsüberblick).

<sup>18</sup> Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE* 28, 2018, S. 123–136; Ders.: „Soziale Imaginationen im narrativen Bildverstehen“. In: Berndt, Frauke / Thon, Jan-Noël: *Bildmedien. Materialität – Semiotik – Ästhetik. Festschrift für Klaus Sachs-Hombach zum 65. Geburtstag*. Berlin, Boston 2023, S. 245–258.

<sup>19</sup> Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 7.

<sup>20</sup> Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 7.

impliziert wie die historische Dimension sich fortlaufend verändernder Konventionen, was etwa Techniken, Typen, Gattungen und Verfahren angeht. Und rezeptionsseitig werden schließlich im Sinne einer „multimodalen Unzuverlässigkeit“<sup>21</sup> rekursive und sich korrigierende Lektüren ermöglicht.

Die Vorstellung von gestaffelten Modi scheint sich zunächst zwanglos zur bisherigen kunsthistorischen Adressierung Augsburger Druckgrafik der Frühen Neuzeit zu fügen. So lässt sich die Tiefdruck-Kupfertafel als materielle Ressource verstehen, die unterschiedlichen künstlerischen wie auch semiotischen Modalitäten zur Verfügung steht und diese technisch-materiell ermöglicht, beispielsweise in Form von Kupferstich, Schabkunst oder Aquatinta. Die Radierung wiederum als vorherrschendes Verfahren in Augsburg bildet die materielle Ressource für die verschiedenen Modi der Bildproduktion und -verwendung. Dabei sind die zahlreichen Optionen historisch zu verorten, als Konventionen (Stil), als Moden (Ornamenttypen) und als explizit definierte Kanones (Ikonografie). Sie lassen sich unter anderem nach ihrem Maßstab staffeln:

*Motive* – Vasen<sup>22</sup>, ikonografische Elemente wie mythologische und christliche Gestalten

*Ornamentgattungen* – Grotteske, Rocaille, antike Ornamenttypen

*Bildgattungen* – beispielsweise Raster der Genres: Historienmalerei, Porträt, Landschaft etc.

*Kunstgattungen* – Architekturdarstellung, Ornament, Bild, Emblem, Kunstgewerbe-Vorlage/Musterblatt

*Techniken* – Reflexion verschiedener Techniken wie Fresko, Ölgemälde und Zeichnung in der Druckgrafik, Imitationen wie die Crayonmanier

Verbunden mit diesen Differenzierungen ist die Modalität der Druckgrafik als materielles Artefakt. Dieses konnte gesammelt oder gerahmt und gehängt werden, wurde nachweislich geschnitten, durchstochen und aufgeklebt, fand als Gebetbucheinlage und Andachts- oder Erbauungsbild ebenso Verwendung wie als Thesenblatt bei akademischen *Disputationes*, als Vorlage für Kunstgewerbeproduktion und zur Geschmacksbildung im Kontext der Luxusproduktion.<sup>23</sup> Zumindest einige dieser Modi wurden zeitgenössisch reflektiert – etwa der Bildgebrauch bei den Konfessionen, die Sammlungspraxis, Theorien von Stil, Bildgattungen und Druckgrafik. Nur wenige dieser Aneignungen und Praktiken schlossen sich gegenseitig aus, und so ist erneut festzustellen, dass aus ökonomischen Gründen bewusst ein breiter Adressat:innenkreis gesucht wurde – oder in einer Formulierung von Packard: „Stattdessen kann das Artefakt jedoch auch als Medium verstanden werden, das seine Modi erst sucht und mit dem daher die Ausweitung der Möglichkeiten erst be-

<sup>21</sup> Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 14.

<sup>22</sup> Die Vase erhält als einzelnes Motiv bereits im 18. Jahrhundert eine Würdigung als Ornament (Moritz, Karl Philipp: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. Berlin 1793, S. 39–40).

<sup>23</sup> Krause 2015b (wie Anm. 9), S. 191. In einzelnen Fällen wurden Wände mit ausgeschnittenen Motiven tapeziert, vgl. Brückner 1975 (wie Anm. 5), S. 13.

ginnt.<sup>24</sup> Aber auch werkimmanent scheinen vielfältige Bezüge zwischen Modi auf, etwa zwischen Ornament, Bild und Architektur. Für das Augsburger Korpus ist nicht nur die – für die vielfältigen Praktiken des Mediengebrauchs unvermeidliche – Multimodalität festzustellen, sondern es treten ausgesprochen dichte Staffellungen und Bezüge auf, die unter anderem mit der Scharnierfunktion der Radierungen zwischen Kunst, Handwerk und Mode, zwischen Reproduktion und Innovation, zwischen Zeichnung und Druck zusammenhängen. Aller ökonomischen Zwänge und der fehlenden theoretischen Reflexion zum Trotz ist das Spiel dieser Staffellungen bisweilen in den Werken selbst thematisiert worden.<sup>25</sup>

Eine ähnliche Relevanz besitzt für das Augsburger Beispiel die Idee einer doppelt dynamischen Verfasstheit der Modi – zum einen hinsichtlich ihres konkreten Kontextes, etwa in der Reproduktion von Fresken, die im Verfall begriffen waren oder im thematischen Bezug auf ein aktuelles Ereignis, zum anderen hinsichtlich einer historischen Entwicklung. Letztere betrifft vor allem den Wandel von Konventionen und theoretischen Setzungen, etwa in Gestalt der typisch frühneuzeitlichen Gattung der Emblemata, aber auch wechselnde Ornamentmoden, die sich nicht nur in der Motivik unterscheiden, sondern auch in den struktiven Möglichkeiten, Bild, Motiv und Muster zu verbinden. Derartige Tendenzen sind der Ornamenttheorie, der Strukturanalyse oder im Rahmen von kunsthistorischen Vorstellungen eines Zusammenspiels der Künste seit dem 17. Jahrhundert („barockes Gesamtkunstwerk“) nicht unbekannt.<sup>26</sup> Indem die Druckgrafik am Berührungspunkt besonders zahlreicher kultureller Felder und heterogener Bestimmungsfaktoren steht, die ausnahmslos historischen Wandlungen unterliegen, ist sie idealtypisches Beispiel für die „Unruhe“<sup>27</sup>, mit der Packard multimediale Diskurse verbindet. Mögliche Konkurrenzen „zwischen verschiedenen semiotischen Modi ebenso wie die zwischen Modus und Medium“<sup>28</sup> könnten sich im Sinne des kunsttheoretischen Paragone als freundlicher Wettstreit verstehen lassen – nicht zuletzt über eine Würdigung der Druckgrafik als Medium der Vermittlung und Imitation.<sup>29</sup> Unter Umständen ist auch eine bewusste Inszenierung der „dynamischen Veränderung dieser Modi“ zu denken, die sich sukzessive den Rezipierenden in einer

24 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 9. Bereits Brückner sieht die Rezipient:innen populärer Drucke als „eine höchst variable Größe“, die wissenschaftlich kaum direkt zu greifen sei, Brückner 1975 (wie Anm. 5), S. 14.

25 S. u. den Abschnitt zu Nilson.

26 S. u. Anm. 55.

27 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 16. Bezeichnenderweise erscheint der Begriff auch mit Bezug auf das Ornament des Rokoko als „rastlose Unruhe der Rocaille“; vgl. Oster, Angela: „Rocailles et Coquillage“. Einleitende Bemerkungen zum literarischen Rokoko“. In: Oster, Angela (Hg.): *Das „andere“ 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania*. Heidelberg 2010, S. 9–32, hier: S. 27.

28 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 12.

29 Gramaccini 1997 (wie Anm. 9), S. 99–135.

„Differenzerfahrung“ offenbaren.<sup>30</sup> Die Gefahr einer analytischen Zergliederung, die gerade bei Kunstwerken oft das entscheidende, übergreifende Moment übersieht, scheint in den Medienwissenschaften mittels der Übernahme einer Formulierung von Helmut Pape zumindest adressiert worden zu sein, wobei diese unter klassisch pragmatistischem Vorzeichen steht: der „dramatische Reichtum der konkreten Welt“<sup>31</sup>. Dramatik ist im „Sinne dramatischer, also ausgestellt handlungsorientierter, Verfahrensoptionen zu verstehen“, die einen „semiotischen Reichtum“<sup>32</sup> implizieren. Nötig wird eine solche Prägnanz durch die infinite Zahl an potenziellen Wahrnehmungsarten und Interpretationen, die gerade für Bilder charakteristisch ist und eine entschiedene interpretative Lenkung erfordert: Der Muschelschaum der Rocaille gebiert die szenische Darstellung, im Wechselspiel von Groteske und Figur entwickelt sich eine Aussage, die Architektur weist dem historischen Ereignis seinen Ort zu.

Nun könnte grundlegend eingewandt werden, dass die Vorstellung der gestaffelten Modi im kunsthistorischen Fachdiskurs unter anderen Bezeichnungen bereits eine lange Tradition besitzt. Bedeutungsebenen, inhaltliche Ambivalenzen und polyvalente Strukturen, Assoziationen und Affirmationen, selbstbezügliche und rekursive Verfahren sind für die konventionelle Kunstgeschichte existenzielle Aspekte, es sei nur an Hermeneutik, Ikonologie, Rezeptionsästhetik, Vierfachen Schriftsinn oder auch Emblematis erinnert. Statt die Reduktion auf einzelne Aspekte zu forcieren, ist es gerade diese Disziplin, die auf den hypnotisierten Blick in das Kaleidoskop einer Zusammenschau setzt und im Sinne eines hieratischen Kunstverständnisses die Einheit des Werkes als unhintergebar betrachtet. Welchen methodischen Mehrwert bringt also die Vorstellung einer Staffelung von Modi mit sich? Zunächst einmal setzt sie keine Wertigkeiten voraus. Vielmehr findet die Tatsache Berücksichtigung, dass auch der Bezug der Modi untereinander historischen und kontextabhängigen Neuordnungen unterliegen kann, dass sie sich eher überlagern und verschränken, statt eine fixierte hierarchische Abfolge zu bilden. Das Rätselspiel eines Emblems bereitet auch heute noch unmittelbares Vergnügen, die politischen oder religiösen Dimensionen seiner Aussage sind jedoch nur noch in historischer Distanz, nach einer aufwändigen Entschlüsselung wahrnehmbar. Weit wichtiger scheinen jedoch zwei andere Aspekte zu sein: So impliziert die Vorstellung einer Modalität im praxeologischen Sinne eine unmittelbare Verbindung zu Praktiken auch jenseits des Kunstdiskurses, wie sie gerade für die Augsburger Grafik anzunehmen ist – religiöse Modi sind mit Handlungen wie Andacht, Gebet oder Lektüre zu verbinden, der Anspruch auf Gelehrsamkeit hängt mit dem Augsburger Akademiewesen zusammen, die Rezeption französischer Ornamentik mit Kulturtransfer, Mode und Luxus. Auf diese Weise ist es möglich, zahl-

---

<sup>30</sup> Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 15.

<sup>31</sup> Packard 2018 (wie Anm. 18).

<sup>32</sup> Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 8.



reiche Kontextualisierungen vorzunehmen und vor allem zueinander in sinnvolle Bezüge zu setzen.

Gerade im Kontext der Popularisierungsforschung wird zudem ein weiterer Vorteil deutlich, der mit Packards Kategorie der ‚fragilen Universalisierung‘ in Verbindung steht – wobei die Formulierung für die Ständegesellschaft der Frühen Neuzeit vielleicht in den Plural gesetzt werden könnte. Auf die Produktion der Blätter für einen breit gefächerten Markt und die damit verbundenen Versuche, möglichst umfassende Käuferkreise anzusprechen, wurde bereits hingewiesen. Diese Art der marktbezogenen Universalisierung muss angesichts der Vielzahl an Themen und Gattungen auf einer allgemeinen Ebene bleiben, vor allem dürfte es um die Vermeidung kontroverser Themen gehen. Aber auch die Frage nach den Grenzen der Innovation und individueller künstlerischer Formensprache ist damit aufgerufen. So soll ein ornamentales Blatt ebenso den Erfindungsreichtum des Künstlers unter Beweis stellen wie am gängigen formalen Kanon seiner Zeit partizipieren, was einen spezifischen Korridor für Neuerungen eröffnet. Vielversprechender noch scheint der Blick auf die getrennten, jedoch für sich dann universellen Adressat:innenkreise als ‚populus‘ der einzelnen Gattungen – indem möglichst sämtliche Katholik:innen oder Kunstsammler:innen oder Porzellanmanufakturen angesprochen werden. Diese Gruppen lassen sich mit der Logik frühneuzeitlicher Ständestrukturen zusammenbringen, beispielsweise: die Konfessionen für religiöse Darstellungen – fürstliche oder patrizische Sammler und Kenner – gesellschaftliche Aufsteiger wie Verleger und Ornamentisten – die handwerklich geprägten Brief- und Andachtsbild-Maler – Gelehrte und Akademiker. Auch eine derart partikulare Universalisierung muss als prekär oder fragil gelten. Man denke an die Problematik, wie volkstümlich oder gelehrt christliche Ikonografie ausfallen sollte oder darf, an die diversen Anwendungsbereiche von Ornamentik oder Bildthemen. Die Vorstellung einer Staffellung der Modi bietet eine Voraussetzung dafür, die komplexen Vorgänge bei einer Bewältigung der fragilen Universalisierung zu verstehen. Gerade das vielfältige Zusammenspiel von Ornament, Text, Bild und Architektur auf den Blättern bietet ambivalente und changierende Interpretationsangebote, die als ‚dramatische‘ Inszenierung konkreter Rezeptionsformen verstanden werden können – eine Umsetzung als Treibarbeit, das Nachdenken über eine moralisierende Aussage, ein intellektuelles Rätsel – ebenso aber auch Risiken einer gescheiterten Universalisierung reduzieren. Beispielsweise bergen Blätter zu kunstgewerblichen Objekten die Gefahr, dass sie ausschließlich als Anregung für den Handwerker, nicht aber als Grafik mit Sammlungswert verstanden werden. Die Ergänzungen aufwändiger Staffagefiguren und Rahmungen könnten unter anderem Strategien darstellen, einer Gefährdung der Universalisierung im Sinne künstlerischer Ansprüche entgegenzuwirken. In den unterschiedlichen teils werkimmanenten, teils theoretisch artikulierten Anforderungen an die verschiedenen Gattungen ergeben sich auf diese Weise fruchtbare Herausforderungen für den Zeichner, die es im Folgenden exemplarisch zu skizzieren gilt.

## Johann Esaias Nilson – Kunsthandwerk und Augentäuschung

Nicht zu Unrecht gilt der 1721 geborene Johann Esaias Nilson als einer der erfolgreichsten Augsburger Druckgrafiker des 18. Jahrhunderts.<sup>33</sup> Der als Miniaturmaler geschulte Künstler war zunächst für andere Augsburger Verlage tätig, bevor er 1751 einen eigenen etablieren konnte. Bis zu seinem Tod 1788 zeichnete, stach oder radierte und publizierte er Druckgrafiken sowie Buchillustrationen, beschäftigte sich aber auch mit Porträtminiaturen. Sein großer Erfolg führte dazu, dass er gleich beiden Kunstakademien in Augsburg vorstehen durfte. Vor allem setzte er in seinen Arbeiten auf das Ornament der Rocaille und heiter-modische Figurenkompositionen. Konsequenterweise durchdringen sich in seinem Werk ornamentale, architektonische und figürliche Momente, nicht selten ergänzt um mehrsprachige Beischriften in Versform. Herausgegriffen sei hier eine bekannte Serie von vier Blatt, die Nilson dem Kaffee-, Tee- und Tabakkonsum<sup>34</sup> widmet (Abb. 1, 2). Auf drei Radierungen erscheinen jeweils vier ornamentale Kompositionen mit ein bis drei Figuren, die zu dem Thema der exotischen Genussmittel Bezug nehmen und dabei drei konventionellen Modi folgen: galante Paare – exotische Figuren als Hinweis auf die Herkunftsorte der Waren – gedrungene Gestalten, die Nilson mehrfach als teils kindliche, teils zwergenhaft proportionierte Figuren gebrauchte, um für Genre-Themen einen künstlerischen Modus zu finden. Teils sind diese Modi auch kombiniert, wenn etwa die tändelnden Paare puppenhaft klein ausfallen. Mindestens ebenso viel Aufmerksamkeit wie auf die figürliche Komponente verwendete der Entwerfer auf das Ornament, in diesem Fall eine Variante der muschelartigen Rocaille.<sup>35</sup> Ihre Leistungsfähigkeit stellt diese proteische Form insofern unter Beweis, als sie auf den Blättern ebenso Teil des filigranen Ranken- und Blattwerkes werden kann, welches mit der figürlichen Komposition in Dialog steht, wie sie als Erd- oder Rindenrocaille Architektur und Standflächen eine ornamentale Kontur verleiht und vor dem Bildgrund zum Schweben bringt. Als idealtypischem Ornament des Rokoko manifestieren sich in ihr eine „rastlose Unruhe“<sup>36</sup> und „das flexible und variable Vexierspiel seiner Autonomieästhetik“<sup>37</sup>. Auch der Bezug der Formen zu Kontext, Bild und Raum fällt äußerst komplex aus, in der Ornamentforschung sind dafür die Begriffe der ‚Bildwertigkeit‘, der

<sup>33</sup> Zu dem Protagonisten sind folgende Monografien wichtig: Schuster, Marianne: *Johann Esaias Nilson, ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko 1721–1788*. München 1936; Helke, Gun-Dagmar: *Johann Esaias Nilson (1721–1788), Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor*. München 2005.

<sup>34</sup> Schuster 1936 (wie Anm. 33), S. 25, Kat. Nr. 52–55, hier auch zu möglichen Vorbildern und stilistischen Überlegungen.

<sup>35</sup> Die Literatur zu dieser prominenten Ornamentik ist kaum zu überblicken, die wichtigsten Koordinaten scheinen jedoch Bauer 1962 (wie Anm. 8) und Irmischer 2009 (wie Anm. 8) zu sein.

<sup>36</sup> Oster 2010 (wie Anm. 27), S. 27.

<sup>37</sup> Oster 2010 (wie Anm. 27), S. 31.

„Eigenplastizität“ und des „mikromegalischen Prinzips“ entwickelt worden, die sich jeweils als Verschränkungen von künstlerischen Modi begreifen lassen und Affordanzen für Erfindungen und Irritationen mit sich bringen, also einen diesbezüglichen Angebotscharakter entfalten.<sup>38</sup>



**Abb. 1:** Johann Esaias Nilson: *Caffe[,] The und Tobac Zierathen*, Folge von vier Radierungen; Augsburg o. J.; ca. 18,5 x 28,5 cm; Blatt 1 (= Schuster 1936, Kat. Nr. 52).

Bereits das Titelblatt erscheint bemerkenswert (Abb. 1). Nilson entwickelt dieses als Trompe-l'œil, indem zwei Blätter übereinander zu liegen scheinen, deutlich geschieden durch einen Schattenwurf. Die untere Grafik entspricht dabei vom Aufbau her einer der folgenden drei Radierungen, indem vier gerahmte, durch ein Linienkreuz getrennte Kompositionen suggeriert werden, von denen jedoch nur zwei kleine Ausschnitte am linken Bildrand sichtbar sind. Die Details lassen sich mit keiner der folgenden zwölf Kompositionen in Einklang bringen. Das zweite, lediglich als Bild im Bild präsente Blatt, welches zum Wegnehmen oder Umblättern einlädt, ist eine recht konventionelle Kombination aus einer Inschriftenkartusche mit dem Titel der Serie

<sup>38</sup> Vgl. Anm. 35. Der Begriff der Affordanz wird hier im Sinne von Stöckl gebraucht, d. h. als „modal affordance, i. e., the kinds of semiotic work the various modes enable“: Stöckl, Hartmut: „Linguistic Multimodality – Multimodal Linguistics: A State-of-the-Art Sketch“. In: Wildfeuer 2019 (wie Anm. 17), S. 41–68, hier: S. 47.



**Abb. 2:** Johann Esaias Nilson: *Caffe[,] The und Tobac Zierathen*, Folge von vier Radierungen; Augsburg o. J.; ca. 18,5 x 28,5 cm; Blatt 4 (= Schuster 1936, Kat. Nr. 55).

*Caffe[,] The und Tobac Zierathen*, einem architektonischen Rahmen, der zu einem Brunnen wird, und einer Szene mit kindlichen Genre-Figuren, die auf Ursprung, Zubereitung und Konsum der Genusswaren verweisen. Erneut ruft Nilson die Topoi des Exotischen und der Liebeständelei auf, letztere über das Motiv eines angefachten Feuers. Die vorgetäuschte Materialität dieses scheinbar aufliegenden Blattes wird betont, indem es als beschnitten und beschädigt repräsentiert ist. Da die Signatur rechts unten angebracht ist, statt mittig wie bei den anderen drei Blättern, steht sogar die Möglichkeit im Raum, dass es sich um eine andere Folge handeln könnte. Lässt sich diese Darstellung nun im Sinne der ‚gestaffelten Modi‘ und der ‚fragilen Universalisierung‘ deuten?

Wie bei vielen Augsburger Drucken dieser Zeit, so finden wir auch hier eine komplexe und enge Verbindung aus Ornamentik, figürlicher Darstellung und Architektur vor, während der Text eine weniger tragende Rolle spielt als bei anderen Werken Nilsons. Alle drei dieser motivischen Felder stehen mit Rastern bildkünstlerischer Gattungen in Beziehung und besitzen eigene Darstellungskonventionen sowie bildtheoretische Voraussetzungen, die in Kunst- und Ornamenttheorien bis heute verhandelt werden. Eine Bezeichnung als Modi scheint insofern nicht zuletzt daher gerechtfertigt, als ihre Relation im Sinne einer Staffellung beschrieben werden kann. Die Gattungen treten in einen vielfältigen Dialog, der in jeder der Kompositionen zu einem anderen Ergebnis

gelangt, eine andere „Konstellation“ ausbildet, ohne das Moment der „Unruhe“ abzulegen.<sup>39</sup> Zwar wird die Botschaft der Kompositionen primär über die Figuren vermittelt, welche den Gebrauch und die positive Wirkung der Genussmittel in verschiedenen Situationen vorführen, diese stehen jedoch in einem Interdependenzverhältnis zur Ornamentik, die einen korrespondierenden räumlichen Kontext ausbildet wie einen Brunnen für ein Jägerpaar, ein Interieur für den Kaffeetisch oder einen Sockel für den Samowar. Auch unterstützen einzelne ornamentale Motive diskret die Botschaft, so begleiten anscheinend exotische Gewächse orientalische Figuren, während die Zweige europäischer Bäume Jäger und Hirten überfangen. Die Kompositionen entwickeln trotz ihrer geringen Größe eine unübersichtliche Fülle, suggerieren einen ‚Reichtum‘, der auf die infiniten Facetten der kontingenten Erfahrungswirklichkeit verweist und eines Gegenpols bedarf, einer ‚dramatischen‘ Inszenierung. Klare Narrative rufen bekannte Praktiken des Konsums auf und stellen im Szenischen die notwendige Eindeutigkeit her. Umgekehrt erlauben der ornamentale Reichtum und die formalen Ambivalenzen der Rocaille-Formen eine interpretative Offenheit in dem Sinne, dass das Artefakt über eine ‚Ausweitung der Möglichkeiten‘ selbst zusätzliche Aneignungen und Rezeptionen generieren, provozieren, ermöglichen kann – was bedeutet etwa der Engelskopf auf Entwurf 10, der sich aus einem Stamm heraus zu entwickeln scheint? Ist bei Entwurf 11 rechts eine exotische Vase zu erkennen? Wie sind die Interaktionen der Figuren zu verstehen? Rezipient:innen werden geradezu herausgefordert, den Paaren Dialogzeilen in den Mund zu legen.

Mit derartigen Affordanzen wird es den verschiedenen Adressat:innengruppen ermöglicht, die Bilder selektiv zu deuten und wahrzunehmen, wodurch die Universalisierung innerhalb der jeweiligen Gruppe bestärkt wird: Kunsthandwerker:innen, deren Pinsel über Porzellankannen schweben, werden Format und Ornamentik studieren, kulturell Interessierte versuchen, mit dem Blick auf Figuren und Interaktionen am heiteren Spiel teilzuhaben und versierte Sammler:innen prüfen mit der Lupe die Qualität des Drucks. Reichtum und Offenheit der Komposition sowie Gleichrangigkeit der kompositionsbestimmenden und inhaltlichen Elemente sorgen für ähnlich attraktive Varianten, damit aber auch eine jeweils spezifische und individuelle Rezeptionsweise, die es gerade nicht erfordert, sämtliche Aspekte zu erkennen, zu deuten und zu akzeptieren, um einem einzig legitimen Bildsinn auf die Spur zu kommen. Und ganz wörtlich ist, in der vorgetäuschten Überlagerung der Blätter, eine Staffelung auf dem Titelblatt zu erkennen. An diesem entscheidenden Ort nutzt Nilson einen grundlegend anderen Gestaltungsmodus. Indem er das Ornament zurücktreten lässt, verleiht er Architektur und Szene ein größeres Gewicht und somit Elementen, die im akademischen Kunstdiskurs einen höheren Rang für sich beanspruchen können. Gleichzeitig achtet er darauf, dass Kontinuitätslinien zu den anderen Darstellungen unverkennbar bleiben, und so

---

<sup>39</sup> Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 15–16.

wird das Titelblatt fast zu einer Summe der im Folgenden entwickelten Formen, Themen und Topoi.

Auch diese Konzeption könnte mittels der Vorstellung einer ‚fragilen Universalisierung‘ hinterfragt werden. So implizieren das kleine, kompakte Format, der große Anteil an Ornament, die in den Augen der Zeitgenoss:innen heiteren und kaum kontroversen Themen, aber auch die Reihung der Kompositionen eine kunsthandwerkliche Umsetzung wie auch die Möglichkeit, nach einem gründlichen Studium der eleganten und leichten Erfindungen Ähnliches zu entwickeln – etwa auf Gefäßen für die Aufbewahrung oder Zubereitung der entsprechenden Genussmittel. Daher ist zumindest eine intendierte Rezeption im Bereich der handwerklichen Produktion anzunehmen. Gleichzeitig spricht die hohe Qualität der Kompositionen und Nilsons Geschick für figürliche Darstellungen aber auch dafür, dass die Serie in Kunstsammlungen Aufnahme fand.<sup>40</sup> Eine dritte Option – die fast eine Art Schnittmenge darstellt – bildet die Geschmacksschulung potenzieller Auftraggeber für entsprechende Gegenstände. Eine Ansprache möglichst sämtlicher Käufer in diesem Sektor könnte man jedoch als gefährdet begreifen, da die kunsthandwerkliche Facette überproportional klar zutage tritt – insbesondere fehlt eine Anknüpfung an klassische ikonografische Gattungen. Das Titelblatt könnte demnach als Strategie gedeutet werden, genau dieser Gefährdung einer Universalisierung entgegenzuwirken, indem der Künstler ihren fragilen oder prekären Charakter anerkennt. Sowohl die Anlage der Komposition als geschlossene Genre-Darstellung wie der architektonische Rahmen, vor allem aber der raffinierte Trompe-l’œil-Effekt mit der ostentativen Autoreferenz lassen Blatt und Serie zu einem Kunststück und Sammlungsobjekt werden – ohne dabei die Universalisierung im Bereich des Handwerkes zu gefährden. Und tatsächlich ist gerade die einleitende Szene auf einen Porzellankrug gemalt worden.<sup>41</sup>

Für den methodischen Rahmen besonders relevant scheint nun zu sein, dass diese Strategie einer Sicherung der Universalisierung in doppelter Weise an der Stafelung der Modi partizipiert: zum einen über das für die Serie so zentrale Moment des Dialoges von Ornament und Bild, den Nilson um zusätzliche Facetten bereichert und in Szene setzt, zum anderen über die materielle Ressource für den Modus, das gedruckte Blatt. Das Titelblatt betont die Möglichkeit, in der Serie zu blättern, zu vergleichen und zu erkunden, wobei die Suche nach den hier scheinbar dargestellten Blättern ins Leere laufen muss und zumindest für neugierige Betrachter:innen gleich die nächsten Fragen aufwirft: Wie hätten die zwei angedeuteten Kompositionen aus-

<sup>40</sup> Vgl. Krause 2015b (wie Anm. 9), S. 187. Die Relation von Vorlagegrafik und Künstlergrafik thematisierte jüngst Thomas Wilke: „Vorlagegraphik versus Künstlergraphik. Überlegungen zu Jean Lepautres Kupferstichfolgen für die Innenraumgestaltung“. In: Castor, Markus A. u. a. (Hg.): *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*. Berlin u. a. 2010, S. 419–432 (weitere wichtige Überlegungen in diesem Band stammen von Thomas Ketelsen und Christian Tico Seifert).

<sup>41</sup> The Met: „Mug ca. 1770“. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/199354?ft=nilson&offset=0&rpp=40&pos=8> (03.01.2023).

sehen können? Oder sind sie gar in einer anderen Folge Nilsons käuflich zu erwerben? Auch ließen sich solche Fragestellungen mit komplexeren Optionen verbinden, wie sie etwa Pierre Bourdieu, wenn auch im Rahmen einer Untersuchung zur Fotografie, herausarbeitete. In der Rezeption von Bildern können demnach Rezeptionsformen anderer Personenkreise „nach der Logik der Dissoziation“<sup>42</sup> mitgedacht und modelliert werden. Als Beispiel dient die Überlegung von Seiten der Rezipierenden, was Kunstexpert:innen oder Historiker:innen zu einem Gegenstand sagen würden, dem man selbst als fachlicher Laie oder Laiin begegnet. Zumindest spekulieren ließe sich demnach über Nilsons Herangehensweise, Kompetenzen etwa im Bereich Ornamentik selbst denjenigen Betrachtenden zu suggerieren, die solche nur indirekt zu beurteilen wissen.

Derartige Adressierungsstrategien lassen sich an einen für Objekte dieser Art zentralen Problemkomplex rückbinden, der unter den Begriffen Luxus und Mode firmiert. Diese Kategorien wurden bereits in der Frühen Neuzeit, insbesondere im 18. Jahrhundert reflektiert, wobei ebenso künstlerische und moralische wie politische, wirtschaftliche und soziale Gesichtspunkte eine Rolle spielten. Luxus galt einerseits als Mittel ständischer Repräsentation und sozialer Distinktion, andererseits als Verschwendung, Eitelkeit und Hochmut. Seine wirtschaftlichen Aspekte wurden im Merkantilismus zum Thema und in der Praxis des Manufakturwesens veränderte sich die Relation von Handwerk und Kunst – auch auf der Basis gedruckter Blätter als Ausgangspunkt von Entwürfen.<sup>43</sup> In ganz ähnlicher Weise wurde auch die Mode verstanden, hier war jedoch zusätzlich der schnelle, arbiträre Wechsel des Geschmacks entscheidend, der sich idealtypisch in der Kleidermode manifestierte. Auch bei dieser lag der Verdacht nahe, dass sie sich aus Verschwendung, Eitelkeit und der unruhigen Begierde nach Abwechslung speist. Umgekehrt galt die daraus resultierende Nachfrage als für die Wirtschaft förderlich oder sogar notwendig. Wie auch beim Luxus, so wurde aus deutscher Perspektive die dominierende Rolle Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert mitgedacht, unter anderem im Sinne eines kulturellen Gegensatzes.<sup>44</sup> Die meisten dieser Problemfelder sind für den Augsburger Fall unmittelbar relevant und werden durch die Grafiken implizit zum Thema: Die rasche Verbreitung, aber auch der – allen Variationen zum Trotz – einheitliche Duktus fördern klar unterscheidbare Ornamentmoden und eine entsprechende Geschmacksprägung durch letztlich französische Formen. Indem Nilson sie punktuell mit Augsburger Trachten verbindet, macht er einen Kulturtransfer offenkundig. Vor allem aber dienen Ambivalenzen in Gestalt von Variationen und mehrdeutigen Szenen dazu, kritische Punkte in spielerischer Heiterkeit zu umgehen,

42 Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt am Main 1981, S. 95–96.

43 Krause 2015b (wie Anm. 9), S. 186–187.

44 Wehinger, Brunhilde: „Modisch/Mode“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 4. Stuttgart, Weimar 2010, S. 168–182, hier: S. 174–178.

sei es die Relation zum Vorbild Frankreich oder die kunsttheoretische Frage nach Wert und Grenzen der Gattungen.

## Frühneuzeitliches Ornament: Modus oder multimodale Affordanz?

Während also ein Blick auf die Forschung zur Augsburger Druckgrafik und das Fallbeispiel Nilson die Tragfähigkeit des Modells von Packard zu bestätigen scheint, so bleibt zu klären, wie sich die Prävalenz der Ornamentik im 18. Jahrhundert unter dieser Perspektive verstehen lässt. Als erhellend erweist sich in diesem Kontext ein kurzer Blick auf die neben der Rocaille zweite prägende ornamentale Gattung dieser Zeit, die Grot(t)eske.<sup>45</sup> Dieses in der italienischen Renaissance auf Basis antiker Vorbilder entwickelte Ornament besteht aus einer gitterartigen Komposition unterschiedlicher Formen und Motive vor einem neutralen Fond, die durch Bänder oder Leisten dergestalt miteinander verbunden werden, dass ein tektonisches und narratives Oben und Unten, Rechts und Links entsteht. Die Komposition erweist sich in den meisten Fällen als offen und leicht und zudem als selbstbezüglich und spielerisch, so sind Interferenzen und Widersprüche zwischen ornamentalen, bildlichen und architektonischen Momenten ebenso charakteristisch für die Groteske wie Hybridisierungen und Paradoxien in Motiv, Anordnung und narrativer Logik.<sup>46</sup> In den Jahrzehnten um 1700 erfuhr die Ornamentform in Frankreich entscheidende Weiterentwicklungen, die in der Augsburger Druckgrafik aufgegriffen wurden. In der finalen und auch zartesten Variante werden die kompositionsbestimmenden Bänder zu Ranken und Linien reduziert, welche nun schraffierte Felder einfassen. Diese von Antoine Watteau entwickelte Manier verwendet unter anderem der erfolgreiche Maler und Grafiker Gottfried Bernhard Göz, wenn er den zwölf Aposteln zuzüglich Christus und Maria eine Serie von vierzehn Augsburger Radierungen widmet.<sup>47</sup> Das letzte Blatt sei hier exemplarisch vorgestellt (Abb. 3). Als Hauptfigur der Komposition

<sup>45</sup> Zur Groteske siehe Irmscher, Günter: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*. Darmstadt 1984, S. 230–265; Kanz, Roland: „Capriccio und Groteske“. In: Mai, Ekkehard / Rees, Joachim (Hg.): *Kunstform Capriccio*. Köln 1998, S. 13–32.

<sup>46</sup> Kanz 1998 (wie Anm. 45), S. 18.

<sup>47</sup> Zu der Serie ist ein Artikel von Seiten des Autors in Vorbereitung, in dem die hier angerissenen Aspekte vertiefend behandelt werden. Grundlegend zu Göz: Isphording, Eduard: *Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen*. 2 Bde. Weißenhorn 1982, vgl. auch den aktuelleren Beitrag desselben Autors im *Allgemeinen Künstlerlexikon*. <https://www.degruyter.com/database/akl/html> (25.07.2023). Zur Druckgrafik vgl. zudem: Bauer, Andrea Flora: *Eine Stichfolge der Sieben Tugenden und Laster von Gottfried Bernhard Göz (1708–1774)*. Magisterarbeit Universität Regensburg 2001; Wildmoser, Rudolf: „Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke, Teil I“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 18, 1984, S. 257–340; Ders.: „Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Kata-





**Abb. 3:** Gottfried Bernhard Göz: *Christus, Maria und die zwölf Apostel*, Folge von 14 Radierungen; Augsburg o. J. (1737/38); ca. 32,5 x 20,5 cm; Blatt 14, der Apostel Matthias, (= Wildmoser 1985, Kat. I-701-014).

schreitet der Apostel Matthias auf einer flachen Sockelplatte in das Bildfeld hinein und durchquert dabei einen ovalen Rahmen. Letzterer wird aus einer Schlange gebildet, die in den eigenen Schwanz beißt – das Motiv des Ouroboros dient als Symbol für die Ewigkeit. Auch die beiden Darstellungen des Himmels über dem Apostel sind in dieser Weise gerahmt, weiter unten erkennt man die Hölle links und das Martyrium des Heiligen rechts, beide als Teil des zentralen Bildfeldes. Als Ursprung des christlich gedeuteten Ewigkeitsgedankens erweist sich die abschließende Zeile des apostolischen Credo am oberen Bildrand: „Et vitam æternam amen.“<sup>48</sup> In der Groteskenrahmung werden nun beide Themen aufgegriffen – auf Matthias verweisen die links auf der Bodenplatte platzierten Symbole für sein Martyrium, Beil und Palmwedel, aber auch der bekrönende Amethyst; andere Elemente nehmen den Gedanken der Ewigkeit auf, wie der zitierte Psalm im Sockel oder auch die mittig rechts auf einer Konsole stehende Göttin des wechselhaften Glücks Fortuna, Kegel und Kegelkugeln sowie mehrfach Spielkarten, -bretter und -würfel. In diesen Motiven werden in brillanter Weise die Idee der Vanitas – also die irdische Vergänglichkeit und Kontingenz als wirkungsvolles Gegenteil überirdischer Ewigkeit – mit der Vita des Heiligen verschränkt, denn von Matthias heißt es, er habe per Los in die apostolische Gemeinschaft Aufnahme gefunden.

Göz trennt in Darstellung und Rezeption drei Modi klar voneinander: Die Bildfelder mit ihrer perspektivischen Logik, die wenigen architektonischen Elemente wie Sockelplatte, Konsolen und Staffagebauten und schließlich die flächig ausgebreitete Groteske, in der geometrische Flächengliederung, bildlich dargestellte Elemente, tektonische Logik und symbolischer Gehalt zusammenfinden. Durch diese Scheidung werden komplexe dialogische Bezüge zwischen den Modi möglich, welche der Ornamentik bereits inhärent sind. Exemplarisch sei ein Blick auf den unteren Abschluss der Komposition geworfen. Hier findet sich eine flächig angelegte, schwerelos wirkende Groteskenkomposition aus weitgehend abstrakten Formen, welche Platz für die erwähnte Psalmzeile bietet und den papierernen Fond der Grafik zur Anschauung bringt. Recht unerwartet geht diese Ornamentik in eine schwere, plastisch modellierte Steinplatte über, welche als Sockel für den Protagonisten dient. Sie wird auf diese Weise zu einem Teil des Bildfeldes, bietet aber auch Raum für eine Reihe an symbolischen Gegenständen, die sich dann in der Groteskenrahmung fortsetzt. Genau an der Kante dieser Sockelplatte findet sich zudem der Ouroboros, durch den hindurch Matthias die Szenerie, ja das Bild selbst zu betreten scheint. Und indem sich das Schlangen-oval symmetrisch der Gesamtkomposition einfügt, lässt es sich als Rahmen im Rahmen verstehen und auf die Grotesken-Einfassung beziehen. Für derartig raffinierte Verfechtungen ist Göz in der kunsthistorischen Forschung bekannt. Dass er „Tradition und Experiment besonders eigenwillig verquickte“, indem er „die besonderen Modalitä-

---

log der Werke, Teil II: Katalog“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 19, 1985, S. 140–296. Zur Apostelserie vgl. zudem: Oehler, Hans Albrecht: *Die Apostel. Kupferstiche und Ölgemälde von Gottfried Bernhard Göz*. Tübingen 2004.

<sup>48</sup> Jedem der Apostel ist ein Abschnitt des Credo zugeordnet, ein in dieser Zeit übliches Verfahren.

ten des Rokoko-Ornamentes mit dem Illusionismus der spätbarocken Freskomalerei“ in der Druckgrafik zusammenführt, stuft der Grafikexperte Ernst Rebel sogar als „Novum in der Geschichte der deutschen Graphik“ ein.<sup>49</sup>

Wie in der galanten Rocaille-Serie von Nilson, so finden auch in der Apostelreihe von Göz Bild, Ornament und Architektur in vielschichtiger Weise zusammen, und hier kann man ebenfalls die künstlerischen Strategien im Sinne gestaffelter Modi und einer fragilen Universalisierung verstehen – letztere ist klar auf eine katholische Aussage zu beziehen. Das gilt für unverkennbare Verweise auf das Papsttum<sup>50</sup>, für die geradezu jesuitisch komplexe Symbolik und für ornamentale Opulenz. Fragil ist die Universalisierung auch in diesem Fall, so waren die religiösen Gegensätze in einer gemischtkonfessionellen Reichsstadt wie Augsburg im Alltag spürbar, und die katholische Theologie selbst ist das Ergebnis eines konstanten Ringens mit Widersprüchen und Interpretationen. Aus diesem Grund wirkt es folgerichtig, wenn Göz in der Verflechtung künstlerischer Gattungen und biblischer Texte um die zentralen Botschaften der Apostel und Credo-Zeilen herum ein Deutungsspektrum unterschiedlichen intellektuellen Niveaus auffächert. Wie Karl-August Wirth anhand einer anderen Druckserie desselben Künstlers nachweisen kann, sind die zahlreichen Erfindungen eng verflochten und auf die zentrale religiöse Aussage bezogen, der Autor spricht pointiert „von dem geradezu zwanghaften Bestreben [...], allbekannte und in ihrer allegorischen Bedeutung seit langem festgeschriebene Motive neu und anders zu bestimmen und doch das ganze Gewicht der Tradition dem Bildinhalt zu erhalten.“<sup>51</sup>

Die Ornamentik steht inhaltlich, räumlich und formal in engem Bezug zum Bildfeld, dringt sogar in dieses ein, sorgt für Gliederungen und Hierarchisierungen, ohne dass die von Packard konstatierte „Differenzerfahrung“<sup>52</sup> verloren geht. Eine derartige Rezeption im Sinne einer „quer zu Mediengrenzen verlaufenden multimodalen Interaktion“<sup>53</sup> legt aber nicht nur neue Bedeutungsfacetten offen, sondern verändert fortlaufend den Blick auf das Einzelne und Ganze, verschiebt Erwartungshaltungen und Interessen. So erhalten einzelne Gegenstände, aber auch räumliche und inhaltliche Strukturen in der Ornamentik eine für die Bildaussage wichtige zeichenhafte Bedeutung. Offenkundig sind bei diesem Prozess wechselseitige Abhängigkeiten: Die symbolischen Gegenstände im ornamentalen Rahmen erlauben leseunkundigen Rezipient:innen eine Identifikation des jeweiligen Apostels, wie umgekehrt die Darstellung des Heiligen überhaupt erst die Affordanz für eine symbolische Deutung alltäglicher Ob-

49 Rebel, Ernst: *Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts*. Mittenwald 1981, S. 33, vgl. auch S. 34–35 zur Relation von Bild und Ornament.

50 Vgl. Blatt 3, 10 in der Serie, bspw. in: Oehler 2004 (wie Anm. 47), S. 14–15, 30–31.

51 Wirth, Karl-August: „Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem. Prov. 9. v. 1.“ Eine Kupferstichfolge von Gottfried Bernhard Göz“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 13, 1979, S. 213–266, hier: S. 235.

52 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 15.

53 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 6.

jekte einräumt. Allerdings verkompliziert Göz insofern diese Interdependenz, als die für die Bildaussage relevanten Elemente nicht unmittelbar von solchen zu unterscheiden sind, die lediglich als Ornament in Gestalt eines zwar dem Thema angemessenen, aber ubiquitären Schmuckelementes (Akanthus, Voluten, Blüten) oder als Motiv im Sinne einer Bildlogik (Landschaft, Staffage) Sinn erzeugen.

Wie kann das Ornament als ein einzelner semiotischer Modus verstanden werden, wenn in ihm derartig viele Ambivalenzen angelegt sind? Die Tendenzen des Ornamentes, ebenso ins Unendliche zu verweisen wie Grenzen zu ziehen, ebenso Gegenstände in ihrer Bedeutung zu neutralisieren wie zu betonen, Architektur und Bild ebenso zu schmücken wie in diese einzudringen und zu hybridisieren, implizieren eine dynamische Rezeption quer zu den Modalitäten. Vielleicht lässt sich das Ornamentale also unter anderem als eine semiotische Affordanz<sup>54</sup> beschreiben, welche gerade diese modusübergreifende Bewegung provoziert. Zumindest in der prädominanten Rolle von Rocaille und Groteske im 18. Jahrhundert sollte man eine derartige Scharnierfunktion oder vielleicht präziser einen Hebelpunkt vermuten dürfen, von dem aus ‚semiotische Bewegungen‘ angestoßen werden.

Diese Doppelwertigkeit der Ornamentik als Modus und als multimodale Affordanz im Sinne eines Angebots für und Ausgangspunktes von Rezeptionsprozessen quer zu den Mediengrenzen besitzt Konvergenzen zu einer ähnlichen Dichotomie in der Forschungsgeschichte der Ornamentik, in der sich zwei Ansätze unterscheiden lassen.<sup>55</sup> Folgt man der klassischen Analyse vormoderner ornamentaler Formen und ihrer zeitgenössischen Theorie, die sich um die Kategorien von *κόσμος*, *Parergon* und *Decorum* herum bewegt, übernehmen Schmuckformen gleichzeitig ordnende wie gliedernde, rahmende und auszeichnende Aufgaben, wie sie über das einzelne Objekt hinausweisen, es verorten und verknüpfen, es räumlich, zeitlich und inhaltlich kontextualisieren. Diese vielschichtigen Aufgaben werden bei einem Blick auf Rocaille und Groteske unmittelbar evident. Einige Autoren versuchen jedoch, über diese historischen Dimensionen hinaus nach einer idealtypischen Kategorie des Ornamentalen zu fahnden. Dieser zweite Ansatz wird nicht nur von prominenten Forschern wie Theodor Hetzer, Jean-Claude Bonne oder Niklas Luhmann vertreten, sondern er erweist sich auch für die jüngere Bildwissenschaft als fruchtbar.<sup>56</sup> Das Ornamentale manifestiert sich demnach nicht nur in klassischen Motiven der Ornamentik, sondern beispielsweise auch in einem ornamentlosen, aber ornamental konzipierten Bildfeld. Gerade Luhmann betont

<sup>54</sup> Siehe Anm. 38.

<sup>55</sup> Folgende Sammelbände aus jüngerer Zeit zeigen das Spektrum der Problematik auf: Raulet, Gérard / Schmidt, Burghart (Hg.): *Kritische Theorie des Ornaments*. Wien u. a. 1993; Frank, Isabelle / Hartung, Freia (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*. München 2001; Beyer, Vera / Spies, Christian (Hg.): *Ornament – Motiv, Modus, Bild*. München 2012; Dekoninck, Ralph (Hg.): *Questions d'ornements, XVe–XVIIIe siècles*. Turnhout 2013. Zur Rückbindung an historische Kategorien, wie sie hier vorgeschlagen wird, vgl. insbesondere Irmscher 1984 (wie Anm. 45), S. 1–9.

<sup>56</sup> Beyer / Spies 2012 (wie Anm. 55), Einleitung, S. 13–23.

in diesem Kontext das genuin autopoietische Potenzial des Ornamentalen, das über Ordnung, Rapport und Wiederholung anscheinend die Kraft hat, die Unendlichkeit strukturierend zu durchdringen.<sup>57</sup> Möglicherweise korrespondiert die in den Werken von Nilson und Göz beobachtete Tendenz des Ornamentes, semiotische Bewegungen anzustoßen und somit in scheinbar paradoxer Weise gleichzeitig distinkter Modus und multimodale Affordanz zu sein, mit seiner Doppelrolle als Motiv und als Manifestation eines genuin ornamentalen Prinzips, das sich gattungsübergreifend manifestiert. Auf diese Weise ergibt sich eine Schnittstelle von Ornamenttheorie und Medienwissenschaft, die – nicht zuletzt am Beispiel der komplexen Formen des 18. Jahrhunderts – weitere Überlegungen zu verdienen scheint.

Die Werke von Nilson und Göz stehen exemplarisch für die Scharnierstellung, welche die Augsburger Druckgrafik im 18. Jahrhundert innehatte – zwischen Luxusproduktion und Alltagsgegenständen, zwischen Frankreich, schwäbischer Reichsstadt und europaweitem Kunsthandel, zwischen religiöser Gelehrsamkeit und einfachsten Andachtspraktiken, zwischen Kunst, Handwerk und verlegerischem Unternehmertum. Indem die Drucke nicht nur für sich möglichst regen Absatz finden sollten, sondern ihnen unter anderem in Gestalt komplexer ornamentaler Strukturen Formen einer zusätzlichen Universalisierung und Verbreitung inhärent sind, die sich in einer Vielzahl von Medien und Praktiken manifestieren können und sollen, erweist sich die Vorstellung von gestaffelten Modi als zentral für das Verständnis populärer Phänomene auch vor der Zeit der europäischen Moderne.

## Bibliografie

- Bauer, Andrea Flora: *Eine Stichfolge der Sieben Tugenden und Laster von Gottfried Bernhard Göz (1708–1774)*, Magisterarbeit Universität Regensburg 2001.
- Bauer, Hermann: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* (= Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, 4). Berlin, Boston 1962.
- Beyer, Vera / Spies, Christian (Hg.): *Ornament – Motiv, Modus, Bild*. München 2012.
- Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt am Main 1981.
- Brückner, Wolfgang: *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1975.
- Dekoninck, Ralph (Hg.): *Questions d'ornements, XVe–XVIIIe siècles*. Turnhout 2013.
- Frank, Isabelle / Hartung, Freia (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*. München 2001.
- Frommel, Sabine / Leuschner, Eckhard (Hg.): *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa*. Rom 2014.
- Gier, Helmut / Janota Johannes, (Hg.): *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden 1997.
- Gramaccini, Norberto: *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert, eine Quellenanthologie*. Bern u. a. 1997, S. 133–135.

---

57 Beyer / Spies 2012 (wie Anm. 55), S. 15.

- Harms, Roeland / Raymond, Joad / Salman, Jeroen (Hg.): *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820*. Leiden, Boston 2013.
- Helke, Gun-Dagmar: *Johann Esaias Nilson (1721–1788). Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor*. München 2005.
- Irmscher, Günter: „Style rocaille“. In: *Barockberichte* 51/52, 2009, S. 339–414.
- Irmscher, Günter: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*. Darmstadt 1984.
- Isphording, Eduard: *Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen*. 2 Bde. Weißenhorn 1982.
- Kanz, Roland: „Capriccio und Grotteske“. In: Mai, Ekkehard / Rees, Joachim (Hg.): *Kunstform Capriccio*. Köln 1998, S. 13–32.
- Krause, Katharina: „Wiederholung und Variation in den Zeichenbüchern und Zeichenschulen des 18. Jahrhunderts. Das Ornament“. In: Heilmann, Maria u. a. (Hg.): *Lernt zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525–1925*. Passau 2015a, S. 73–84.
- Krause, Katharina: „Sans théorie, sans raisonnement, sans goût, sans invention. Ornamentstich als Medium von Erfindung und Verbreitung von Ideen im Kunsthandwerk des 18. Jahrhunderts“. In: Jeggel, Christof (Hg.): *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Konstanz 2015b, S. 185–199.
- Kress, Gunther / Leeuwen, Theo van: *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London 2001.
- Mandroux-França, Marie-Thérèse: „Information artistique et mass-media au 18 siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal“. In: *Bracara Augusta* 27, 1973, S. 412–445.
- Meier, Stefan: „Multimodalität im Diskurs: Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse“. In: Keller, Reiner u. a. (Hg.), *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band I: Theorien und Methoden*. Wiesbaden 2011<sup>3</sup>, S. 499–532.
- Moritz, Karl Philipp: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. Berlin 1793.
- Nicolai, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781*, Teil 8, Buch 3. Berlin, Stettin 1787.
- Oehler, Hans Albrecht: *Die Apostel. Kupferstiche und Ölgemälde von Gottfried Bernhard Göz*. Tübingen 2004.
- Oster, Angela: „Rocailles et Coquillages“. Einleitende Bemerkungen zum literarischen Rokoko“. In: Dies. (Hg.): *Das „andere“ 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania*. Heidelberg 2010, S. 9–32.
- Paas, John Roger (Hg.): *Gestochen in Augsburg: Forschungen und Beiträge zur Geschichte der Augsburger Druckgrafik*. Augsburg 2013.
- Paas, John Roger (Hg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*. Augsburg 2001.
- Packard, Stephan: „Soziale Imaginationen im narrativen Bildverstehen“. In: Berndt, Frauke / Thon, Jan-Noël: *Bildmedien. Materialität – Semiotik – Ästhetik. Festschrift für Klaus Sachs-Hombach zum 65. Geburtstag*. Berlin, Boston 2023, S. 245–258.
- Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE* 28, 2018, S. 123–136.
- Raulet, Gérard / Schmidt, Burghart (Hg.): *Kritische Theorie des Ornaments*. Wien u. a. 1993.
- Rebel, Ernst: *Faksimile und Mimesis. Studien zur Deutschen Reproduktionsgrafik des 18. Jahrhunderts*. Mittenwald 1981.
- Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. 5 Bde. Bd. 4,1: *Die Kirche*. Gütersloh 1976.
- Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. 5 Bde. Bd. 2: *Die Passion Jesu Christi*. Gütersloh 1968.
- Schilling, Michael: „Augsburger Einblattdruck“. In: Gier, Helmut / Janota, Johannes (Hg.): *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden 1997, S. 381–404.

- Schuster, Marianne: *Johann Esaias Nilson, ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko 1721–1788*. München 1936.
- Spamer, Adolf: *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1930.
- Telesko, Werner: „Klaubers Eucharistie-Thesenblätter. Ein Beitrag zum Wandel der typologischen Denkweise in der Neuzeit“. In: Paas, John Roger (Hg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*. Augsburg 2001, S. 189–197.
- The Met: Katalogeintrag „Mug ca. 1770“. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/199354?ft=nilson&offset=0&rpp=40&pos=8>. (03.01.2023)
- Wehinger, Brunhilde: „Modisch / Mode“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 4. Stuttgart, Weimar 2010, S. 168–182.
- Wildfeuer, Janina u. a. (Hg.): *Multimodality. Disciplinary Thoughts and the Challenge of Diversity*. Boston 2019.
- Wildmoser, Rudolf: „Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke, Teil II: Katalog“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 19, 1985, S. 140–296.
- Wildmoser, Rudolf: „Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke, Teil I“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 18, 1984, S. 257–340.
- Wilke, Thomas: „Vorlagegraphik versus Künstlergraphik. Überlegungen zu Jean Lepautres Kupferstichfolgen für die Innenraumgestaltung“. In: Castor, Markus A. u. a. (Hg.): *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*. Berlin u. a. 2010, S. 419–432.
- Wirth, Karl-August: „Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem. Prov. 9. v. 1.“. Eine Kupferstichfolge von Gottfried Bernhard Göz. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 13, 1979, S. 213–266.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1 © Staatsgalerie Stuttgart: Graphische Sammlung, Nilson Band 2, Inv. Nr. B 359,15.

Abb. 2 Privatbesitz des Autors.

Abb. 3 Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2 Kst 224 (urn:nbn:de:bvb:12-bsb11198799-4).

