

Von der 'Tunkelheit' der Bilder: das Emblem als Gegenstand der Meditation bei Harsdörffer

Bettina Bannasch

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Bannasch, Bettina. 2000. "Von der 'Tunkelheit' der Bilder: das Emblem als Gegenstand der Meditation bei Harsdörffer." In *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*, edited by Gerhard Kurz, 307–25. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Bettina Bannasch

Von der »Tunkelheit« der Bilder. Das Emblem als Gegenstand der Meditation bei Harsdörffer.

Eine Annäherung an die Frage nach der »Tunkelheit« der Bilder über Harsdörffer zu versuchen, birgt die Hoffnung in sich, verschiedene Fragestellungen auf einmal behandeln zu können. Denn Harsdörffer, als journalistischer Eklektiker in der Forschung vielfach geschmäht,¹ bündelt – wendet man die Schmähung produktiv – zur Hochzeit der Emblematisierung Mitte des 17. Jahrhunderts die Emblemtheorien seiner Zeit. Und dies ganz offenbar auf eine repräsentative Art und Weise; setzt sich doch der zwar schon seit 1626 belegte,² von ihm aber erst mit dem ersten Band der »Frauenzimmer Gesprächspiele« 1641 wieder in Umlauf gebrachte Begriff des »Sinnbilds« gegen den des »Emblems« durch.

Auf die Frage nach der inhaltlichen Ausfüllung dieses Begriff schließlich läßt sich auch die Emblemforschung heute zurückführen. Welche Rolle, das ist immer noch ihre entscheidende Ausgangsfrage, spielt die Sinnlichkeit des Sinnbilds, das heißt in diesem besonderen Fall: die sinnliche Eindrücklichkeit der *pictura* im Vergleich mit den Textteilen? Eine zweite und dritte Frage schließen sich an die Begrifflichkeit des »Sinnbilds« an: welche Rolle

1 So etwa Einschätzung der ersten großen Studie über Harsdörffers »Frauenzimmer Gesprächspiele«: »Er hat nur Einfälle, keine Ideen. Lebte er heute, er wäre einer unserer bekanntesten Journalisten. Die Gesprächspiele sind das seiner Zeit gemäße Organon für schriftstellerische Vielgeschäftigkeit. Er redet über die Dinge, nicht von ihnen. Einfühlung ist etwas, das er kaum kennt« (Narciss, S. 73). Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Höpel im Hinblick auf Harsdörffers Bemerkungen zum Sinnbild. Harsdörffers Emblemtheorie sei – im Gegensatz zu Schottelius' – in sich widersprüchlich und habe die »Form einer eklektizistischen Auflistung von Eigenschaften und Vorschriften in Anlehnung an italienische Impresentheorien« (Höpel, S. 166).

2 Unabhängig voneinander verwenden 1626 Zinzgref und Hudemann den Begriff des »Sinnenbilds« anstelle von *emblemata*. Höpel, die der Verwendung und Wandlung des Begriffs *emblemata* zu »Sinnbild« in Deutschland von den ersten Alciatus-Übersetzungen bis in die deutschen Rhetoriken Ende des 17. Jahrhunderts nachgeht, konstatiert: »Erst 1626 lassen sich die nächsten neuartigen Übersetzungsversuche beobachten, mit denen [...] auch eine gewandelte Emblematauffassung einhergeht und ein neuer Typ des Emblemabuchs entsteht« (ebd., S. 109 f.). Erst Harsdörffer jedoch, gemeinsam mit Schottelius' Verwendung des Begriffs »Sinnbild« 1643, macht diesen Begriff 1641 so populär, daß er sowohl den lateinischen Begriff *emblemata*, sowie andere Übersetzungsvarianten verdrängt.

spielt die Sinnhaftigkeit des Sinnbilds, sein verborgener Sinn also – einmal im Hinblick auf die Moraldidaxe, zum anderen im Hinblick auf die mittelalterliche Dingallegorese. Diesen Fragen werden die folgenden Ausführungen nachgehen – um schließlich, soviel sei schon vorweggenommen, mit Harsdörffer wieder bei ihrem Anfang anzukommen.

I.

Die Emblemforschung trägt seit jeher – das liegt in der Natur ihres Forschungsgegenstandes – grundsätzliche Fragenstellungen der Ästhetik am Paradebeispiel des Emblems aus, wenn sie die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Text zu entscheiden sucht. Diese Fragestellung nämlich impliziert immer auch die Frage nach der unmittelbaren Wirksamkeit der Bilder, die Frage also, ob der bildliche Eindruck der primäre, unmittelbar verständliche sei oder aber, ob nicht vielmehr das zunächst unverständliche Bild der Auslegung und also des Wortes bedürfe. Der Einspruch, wie er gegen diese Betrachtungsweise formuliert werden muß – und auch formuliert wurde –, ist einer, der die Gegenüberstellung von *pictura* und *motto*/ Epigramm in Form einer Gegenüberstellung zweier Künste als ahistorische Betrachtungsweise zurückweist. Dieser Einwand wird laut vor dem Hintergrund des Wissens um die umfassende Bedeutsamkeit der Rhetorik im 17. Jahrhundert als einer Disziplin, die sowohl die bildende Kunst wie die Literatur als Lieferanten von Argumenten versteht, mit deren Hilfe sie Affekte hervorzurufen und zu steuern vermag. Erst die Akzentuierung dieses rhetorischen Verfahrens befreit, so scheint es, die Emblemforschung von einer fälschlich übernommenen Verantwortung, der sie sich seit Lessing stellen zu müssen glaubt – und die auch in dem Pathos vieler jüngerer Forschungsarbeiten immer noch mitschwingt. Lessing nämlich wird für das 18. Jahrhundert nicht selten die Rolle des großen Verhinderers emblematischer Bildbücher zugeschrieben.³ Die Entlarvung der unheilvollen Auswirkungen seiner Grenzziehung zwischen den Künsten, wie er sie im »Laokoon« vornimmt,⁴ schließlich entbindet, so hat es den Anschein, von der Pflicht, in der

3 So spricht etwa Herz noch 1996 von dem – wenn auch im Kontext seiner Überlegungen zu Harsdörffer als »paradox« empfundenen – »Ende der Emblematik in der Aufklärungsästhetik, nicht zuletzt durch den Laokoon« (Herz, S. 415).

4 »Die Grenzziehung zwischen den Künsten, die dort unternommen wurde«, schreibt etwa Sulzer, »hatte positive Folgen für die literarische Praxis: eine erstarrte Beschreibungsliteratur wurde verabschiedet. Indessen richtete sie auch Hindernisse auf, die Kunst jener Epoche zu verstehen, gegen die der »Laokoon« angetreten war. Seine Wirkungen auf die ästhetische Theorie und Kritik waren verheerend, weil seine Schlußfolgerungen nicht mehr aus den historischen und polemischen Zusammenhängen heraus begriffen wurden, sondern als ästhetische Dogmen figurieren mußten. Obwohl sich die Lessinginterpretation weitgehend über den Wert der kunsthistorischen Urteile Lessings einig ist, dauert die Wirkung an.

Rede über das Emblem die – zumindest ästhetiktheoretisch – »letzten Fragen« mitentscheiden zu müssen. Der Blick auf die Rhetorizität nicht nur der *pictura* des Emblems, sondern der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts überhaupt, dieser Blick erst eröffnet die Möglichkeit, auf eine Gegenüberstellung von Bild und Text zu verzichten. Bild- und Textteil des Emblems können nun verstanden werden als gleichwertige Bestandteile eines Argumentationsvorganges.

Mit der Hilfe Harsdörffers sollen diese Überlegungen im Folgenden für die Emblemtheorie des 17. Jahrhunderts geprüft werden. Die »Frauenzimmer Gesprächspiele« variieren die bekannte Formulierung von der Malerei als einem »stummen Gedicht« und der Poesie als einem »redenden Gemälde«, wie Harsdörffers sie für das Emblem bereits im »Poetischen Trichter« aufgegriffen hatte,⁵ unter wechselnden Schwerpunktsetzungen in allen acht Bänden. So heißt es im ersten Band der »Frauenzimmer Gesprächspiele«:

Es werden aber solche Gemähl und Schriften Sinnbilder genannt/ weil selbe von Bildern und wenig Worten/ darin der Sinn/ Meinung und Verstand deß Erfinders begriffen/ zusammengesetzt: welche dann mehr weisen/ als gemahlet oder geschrieben ist/ in demselbe zu fernerer Nachdenken fügliche Anlaß geben.⁶

Entsprechend diesem Zusammenwirken von Bild und Text sind die »Gesprächspiele« selbst konzipiert. Die Formulierung der Emblemtheorie im inszenierten Gespräch zeigt, daß es Harsdörffer nicht nur um eine wechselseitige Erhellung von Bild und Text zu tun ist, sondern daß er seine gesamte Theorie als eine vorführt, die aus dem Widerspiel unterschiedlicher Argumente hervorgeht. Dieses Widerspiel ist eines, das als Konversationsspiel mit verteilten Rollen von dem großen Welttheaterspiel unterschieden werden muß und anknüpft an die Tradition des Liebesstreits in der mittelalterlichen Literatur.⁷ Konsequenterweise sollte daher auch für die »Frauenzimmer Gesprächspiele« angenommen werden, was in der mediävistischen Forschung im Hinblick auf die Liebeshöfe bereits hinlänglich diskutiert

Dem Kunsthistoriker Lessing hat noch immer eine schriftliche Quelle jede Anschauung ersetzt; er ist sich als philologischer Kritiker treu geblieben, und einer Zeit verhaftet, die er sonst heftig attackierte.« (Sulzer, S. 423 f.) – Sinnvoll erscheint dennoch dies: der Versuch, die Emblematik des siebzehnten Jahrhunderts historisch einzuordnen und dabei Wege jenseits der auf Lessing verweisenden Literaturtheorie – die hier eher als reagierendes, denn als agierendes Deutungsmodell begriffen werden soll – zu beschreiten.

5 »Es wird die Poeterey ein redendes Gemähl/ das Gemähl aber eine stumme Poeterey genennet [...]« (Poetischer Trichter III 101), vgl. auch Frauenzimmer Gesprächspiele VI, 565–566 mit Angabe der antiken Quellen. Außerdem Poetischer Trichter II 105 und III 219.

6 Georg Philipp Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele I 73, im Folgenden als FzG. Zitiert wird nach den Seitenangaben des Neudrucks.

7 Zu verweisen ist in diesem Kontext insbesondere auf Andreas Cappelanus' Schrift »De amore« aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Hierzu und zum Spielbegriff in den »Frauenzimmer Gesprächspielen«: vgl. Zeller, bes. S. 39, S. 126 und S. 145.

worden ist: weder spiegeln die »Frauenzimmer Gesprächspiele« die Realität einer barocken Gesprächskultur wider, noch zeigen sie – in ihrer paritätischen Rollenbesetzung von Gesprächsteilnehmern und Gesprächsteilnehmerinnen – die Realität des Geschlechterverhältnisses.⁸ Die »Frauenzimmer Gesprächspiele« sollten vielmehr als eine literarische Form der Präsentation einer ästhetischen Theorie verstanden werden, in der Inhalt und Form miteinander korrespondieren.⁹ Ihnen in diesem Zusammenhang eine »emblematische Struktur« zuzuschreiben, wie es in der Forschung geschehen ist, bedeutet, die Annäherung an die »Frauenzimmer Gesprächspiele« als eine auszuweisen, die insofern den Regeln der Rhetorik folgt, als sie die Struktur eines synthetisierenden Kunstwerks¹⁰ auf ein rein literarisches überträgt – ein nicht unumstrittenes, doch immer wieder angewendetes Verfahren.¹¹

8 Auch sollte der Anleitungscharakter der »Frauenzimmer Gesprächspiele« zu Nachahmungszwecken im wirklichen Leben nicht überschätzt werden, weder im Hinblick auf die Gesprächskultur, noch im Hinblick auf das Geschlechterverhältnis – Harsdörffers Pegnesischer Blumenorden etwa, der doch mit gutem Beispiel hätte vorangehen können, kam über eine einzige weibliche Mitgliedschaft nicht hinaus (vgl. Krebs, Harsdörffer als Vermittler). – Zum Anleitungs- wie Nachahmungscharakter der »Gesprächspiele« jenseits der Geschlechterdifferenz kann Helmers Untersuchung als der nachhaltigste Versuch einer – in dieser Form jedoch problematischen – didaktischen Auswertung der Harsdörfferschen Schriften gelten: »Die Gesprächspiele [...] sollen vielmehr die Unterweisung in Gesellschaften außerhalb der Schule fördern. Die erdachten Gespräche, sie sind absichtlich nicht immer vollständig ausgeführt, weisen den Weg zu wirklichen Gesprächen. [...] Zweifellos wurde dieser Zweck erreicht; die Berichte von Gesprächsspielen, wie sie nach den Vorlagen Harsdörffers an deutschen Fürstenhöfen gepflegt wurden, sind durchaus glaubhaft« (Helmer, S. 49).

9 So bestimmt Zeller die Wirkungsabsicht der Gesprächspiele – inhaltliche und formale Überraschung – als emblematische, ohne bei dem Moment der Überraschung stehen zu bleiben: »Voraussetzung für die Möglichkeit solcher Vergleiche ist der Zusammenbruch des mittelalterlichen hierarchischen Weltbildes, was zur Folge hatte, daß man einerseits die große Vielfalt der Welt entdeckte, daß andererseits der Wert der einzelnen Dinge nivelliert wurde, so daß alles mit allem verglichen werden konnte. Die Dinge werden, das ist die zweite Voraussetzung für die Vergleiche, auch nicht in ihrem eigentlichen Wert, sondern in ihrer Zeichenhaftigkeit gesehen« (Zeller, S. 17). – Im genauen Gegensatz hierzu bestimmt Krebs Harsdörffers Dichtung als emblematische (Krebs, Georg Philipp Harsdörffer); sein Ansatz ist in diesem Sinne bereits von Hess zu recht kritisiert worden: »In Krebs' Argumentation ist die hierarchische Weltordnung im ästhetischen, wissenschaftlichen und sozialen Bereich Ausdruck einer gottgewollten Ordo Mundi, welche sich bei Harsdörffer in der Form des Emblems als analogische Entsprechung eben dieser Ordnung mit der Natur manifestiert. Wenn Krebs daraus schließlich eine »texture emblématique« als Grundmuster aller Dichtung ableitet, zeigt sich, wie sehr ihn dieser Ansatz irreführt« (Hess, S. 17).

10 Zur Begrifflichkeit des »synthetisierenden Kunstwerks« vgl. Sulzer.

11 Beispielhaft Jöns' Studie zum »Sinnen-Bild« bei Gryphius; im Anschluß an Jöns und Schöne auch neuere Publikationen, so etwa Pumplun, die von »Wort-Emblemen« (Pumplun, S. 149) und »emblematischen Reihen« (ebd., S. 162) im Werk Catharina von Greifenbergs spricht.

II.

Werden Bild- und Textteil des Emblems gleichermaßen als Argumente verstanden, so sind sie, wenn nicht von unterschiedlicher Qualität, so doch von unterschiedlicher Intensität. Das Bild wirkt schneller und unmittelbarer als das Wort. Aus diesem Grund eignet es sich zur didaktischen Unterweisung Ungebildeter; seit Gregor dem Großen gilt das Bild auch als Medium der theologischen Didaxe.¹² Die Annahme von der unmittelbaren Verständlichkeit der *pictura* des Emblems im Zusammenhang mit diesem didaktischen Aspekt hat dazu geführt, daß Fabel und Emblem immer wieder zusammengesehen wurden – bis hin zu der Vermutung, die Modegattung Emblematik sei dafür verantwortlich zu machen, daß die Fabel im 17. Jahrhundert ein so kümmerliches Dasein friste. Der durch die Zeitumstände des dreißigjährigen Krieges bedingte Analphabetismus, so die Vermutung, habe es mit sich gebracht, daß sich die Emblematik als Bilderbuch im Unterschied zur literarischen Fabel so großer Beliebtheit erfreute.¹³ Diese Annahme widerspricht jedoch jeder Überlegung nicht nur zu den hohen Kosten einer Emblemsammlung mit Bildmaterial – in vielen Veröffentlichungen wurde gerade aus Kostengründen auf die *picturae* verzichtet – sie widerspricht auch der nicht selten, und so auch von Harsdörffer, immer wieder beklagten »Tunkelheit« der *picturae*, die einen gelehrten Leser voraussetzt. Dennoch: eine wesentliche Übereinstimmung von Emblem und Fabel legen auch Harsdörffers Ausführungen zur Fabel nahe, deren Eindringlichkeit mit ähn-

12 In diesem didaktischen Kontext versteht Hess die Gesprächsform der »Frauenzimmer Gesprächspiele« als Lehrgespräch: »Auf Platos Dialogkunst basierend, findet – vor allem durch Ratichius und Comenius – das Lehrgespräch und der Dialog generell, Eingang in das didaktische Instrumentarium des Barock. Diese Lehrform hat in Harsdörffers »Trichter« keinen Eingang gefunden, bildet aber das strukturelle Grundprinzip der »Frauenzimmer Gesprächspiele« (Hess, S. 82). – Wie eine Reihe anderer Arbeiten zu den »Frauenzimmer Gesprächspielen«, geht auch Hess davon aus, daß die Konversationsform als Anleitung für die praktische Nachahmung zu verstehen sei; er vernachlässigt dabei die literarische Tradition des literarischen Lehrgesprächs, die in der mittelalterlichen Literatur keineswegs abbricht (hierzu im knappen Überblick Schulze).

13 So schreibt Witte: »Diese strukturellen Einsichten sind zugleich literaturhistorisch von Bedeutung. Sie erklären einerseits die erstaunliche Tatsache, daß die über Jahrtausende hinweg überlieferte Gattung der Fabel in der deutschsprachigen Barockliteratur völlig ausfällt, während sie sowohl in der Reformationszeit wie in der Aufklärung zu den bevorzugten Gattungen gehört. Ihr Ausfall, ihre Ersetzung durch das Emblem läßt sich von den medialen Verschiebungen zwischen dem siebzehnten und dem achtzehnten Jahrhundert her einsichtig machen. Aus dieser Perspektive erweist sich die Hochkonjunktur der Fabel in der Aufklärung als Antwort auf die spezifische Ausprägung der Schriftkultur in einer Schwellenzeit, in der die allgemeine Schreib- und Lesefähigkeit sich erst allmählich durchsetzt. [...] Die Ersetzung des geschriebenen Bildes der Fabelerzählung durch das barocke Bildemblem ist demnach eine Konsequenz der verminderten Lesefähigkeit während des Dreißigjährigen Krieges und der Folgezeit, wie das Wiederaufleben der Fabelliteratur im achtzehnten Jahrhundert unmittelbar mit der wiedererstarkenden Schriftkultur zu tun hat« (Witte, S. 716f).

lichen Worten beschrieben wird, wie die Eindringlichkeit der *pictura* des Emblems.¹⁴ Daß Harsdörffers Überlegungen zu Emblem und Fabel sich dabei kaum von sozialen Erwägungen leiten lassen, legen auch seine Bemerkungen zu ungebildeten Rezipienten nahe. Ob ihn damit zugleich der gelegentlich erhobene Vorwurf der »Pöbelfeindlichkeit« trifft, ist allerdings fraglich. Wenn überhaupt sozialhistorisch argumentiert werden soll, so kann Harsdörffer vielmehr ein klarer Blick für den Rezipientenkreis der Emblembücher zugeschrieben werden – und die Artikulation eines anderen, eines ästhetiktheoretischen Interesses.

Die Geschichte der Emblematik, die 1531 mit Alciatus' zunächst ohne *picturae* geplanten »Emblematum liber« einsetzt, belegt den Zusammenhang von mnemonischen und emblematischen Bildbüchern. Mit Bildern versehen nämlich wurde Alciatus' Buch erst durch seinen deutschen Verleger, einen Verleger zahlreicher mnemonischer Bildbücher. Dieser Umstand ist gelegentlich – unstatthafterweise, wie ich meine – in der literaturwissenschaftlichen Emblematischk Diskussion als Beleg dafür herangezogen worden, daß die *pictura* zweitrangiger Bestandteil des Emblems sei.¹⁵ Harsdörffer jedoch konstruiert in seinen »Frauenzimmer Gesprächspielen« diesen geschichtlichen Ablauf – durchaus statthaft im Rahmen seiner ästhetischen Argumentation – um: Da Gott zunächst in einer heute dunkel und vieldeutig erscheinenden Zeichensprache gesprochen habe – Harsdörffers Referenz an die Renaissance-Hieroglyphik –¹⁶ hätten die Italiener die stummen Bilder mit Worten versehen.¹⁷ Diese »Geschichtsfälschung« findet sich nur im ersten Band der »Frauenzimmer Gesprächspiele«. Sie folgt der traditionellen Bestimmung des Emblems, wie sie aus italienischen Impresentraktaten bekannt ist: das unverständliche Bild ist der Leib, der durch das beigegebene Wort erst beseelt wird. Harsdörffer wird, wenn er in der Emblemdefinition der folgenden Bände diese Zuordnung von leiblichem Bild und beseelendem Wort verschiebt,¹⁸ die

14 Auf die hier gemeinte Textstelle (FzG, I 252f.) sei an dieser Stelle nur verwiesen, später – im Zusammenhang mit der Kunstwahrheit in Abschnitt IV – wird sie zitiert werden können, denn in ihr ist noch von einer anderen »Tunkelheit« als der mnemotechnisch zu verwertenden die Rede.

15 Vgl. zuletzt Neuber.

16 Diese Referenz an die Hieroglyphik gehört zum festen Bestand der Emblemtheorien des 16. und 17. Jahrhunderts.

17 FzG, I 71.

18 Im vierten Band der »Frauenzimmer Gesprächspiele« diskutiert Harsdörffer die unterschiedlichen italienischen Impresentheorien, um schließlich die Gegenüberstellung von Bild/ Leib und Text/ Seele ebenso zurückzuweisen wie die Annahme vom beseelten Bild und – unter Berufung auf Guazzo und Capaccio – das Bild als die Materie, die Schrift als die Form zu bestimmen. »Die Verfassung dieser beiden sey die Gleichniß/ dahin die ganze Erfindung ziele« (FzG, VI 215ff.). – Wenn Harsdörffer übrigens, um diese Definition zu veranschaulichen, das Sinnbild mit den Ehegatten vergleicht, denen zwei Leiber, doch ein Sinn eigne, so wird auch hier noch einmal deutlich, daß Harsdörffer in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« durchaus kein unkonventionelles Geschlechterverhältnis propagiert.

»Tunkelheit« des Bildes auf die des gesamten Emblems hin ausweiten. Er wird sie, ganz in der Tradition der antiken rhetorischen Rede über die *Obscuritas*,¹⁹ zugleich verurteilen und fordern: verlangt wird der Mittelweg zwischen allzu leichter Eingängigkeit einerseits und Unverständlichkeit andererseits.²⁰ Es handelt sich dabei zugleich um ein wohldurchdachtes didaktisches Konzept, das sich erst auf den zweiten Blick erschließt. Denn weder soll der Leser des Emblemtextes in der zweiten Person – also direkt – angesprochen werden, noch soll sich die aus dem Zusammenspiel von Bild- und Textteil ergebende Lehre allzu offensichtlich präsentieren. Die »Tunkelheit« des Emblems dient damit nicht nur der besseren Einprägsamkeit moralischer Tugendlehren, sie dient auch einer heimlichen Erziehung – die in ihrer Heimlichkeit als besonders wirksam vorgestellt wird. Die besondere Qualität der »Tunkelheit« der Embleme wird also in Harsdörffers »Frauenzimmer Gesprächspielen« nach mnemonischen Kategorien bestimmt. Denn nur das Merk-Würdige prägt sich ein und gibt zu »fernerem Nachsinnen« Anlaß. Das solcherart evozierte Nachsinnen kann als meditative Innenschau in einem unmittelbar moral-didaktischen Sinne verstanden werden.

In der vorgestellten Unmittelbarkeit der Bildrezeption liegt der didaktische Wert der Bilder und ihre Gefahr zugleich. Die Entwicklung des Emblembuchs im Deutschland des 17. Jahrhunderts ist vor dem Hintergrund dieses Dilemmas, das jenes der protestantischen Bilderfeindlichkeit beschreibt, gedeutet worden als der Versuch, das »gefährliche« Bild in den sprachlichen Griff zu nehmen, als eine Entwicklung vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch. In diesen protestantischen Kontext der moralisierenden Indienstnahme des Bildes zu religiös-didaktischen Zwecken gehört ohne Zweifel auch Harsdörffers Emblemtheorie. Kommt aber die Moral mit ins Spiel, so müssen bereits die Bilder der Mnemotechnik mehr sein, als nur eine für kurze Zeit begehbbare Wanderausstellung innerer Bilder. Um so mehr gilt dies für die Emblematisierung, die von Harsdörffer ausdrücklich als Medium der Tugendlehre definiert wird. Die *picturae* der Embleme gelangen – das ergibt sich aus der Wirkungsqualität der Unmittelbarkeit – ungefiltert, und das heißt unter Umgehung der Urteilskraft in das Gedächtnis. Sie verleihen der ungestalteten Masse des Gedächtnisses eine Kontur, bei der die Bedeutsamkeit eines göttlichen Gedächtnisses als zentraler »Bildzensurstelle« zunehmend an Gewicht verliert.

Zwar hält sich Harsdörffer in seinen Ausführungen zum Gedächtnis an die herkömmliche Aufteilung in inneres und äußeres Gedächtnis, in »Ge-

¹⁹ Vgl. Fuhrmann.

²⁰ Auch diese Forderung gehört seit dem Impresentraktat Giovios zu einer der immer wiederkehrenden Formulierungen im Zusammenhang mit Emblem und Sinnbild. So heißt es bereits in Giovios 1557 verfaßtem »Dialogo Dell'impresa«: »Die Imprese darf nicht derart dunkel sein, daß sie das Geheimnis der Sibylle dem Interpreten als Aufgabe stellt; sie darf aber auch nicht so offensichtlich sein, daß jeder Plebejer sie versteht« (zit. nach der Übersetzung von Homann, S. 48).

dächtnis« und »Angedenken«, ²¹ wie er sie bereits im ersten Band der »Frauenzimmer Gesprächspiele« trifft. Im fünften Buch der »Frauenzimmer Gesprächspiele« wird das Verhältnis von Verstand und Gedächtnis jedoch konkretisiert, indem das Gedächtnis dem Verstand untergeordnet wird. Dem Verstand unterstehen – und hier beruft sich Harsdörffer auf Augustinus – die innerlichen Sinne Bildung (*imaginatio*), Gedächtnis (*memoria*) und Urteilkraft (*ratio*). ²² Der Produktionsprozeß des Sinnbild-Siegels stellt sich als ein Prozeß der Formung dar: allererst erfolgt die Bildung der Gedanken, diese werden in Rede umgewandelt, diese erhält ihre Form in der Schrift. Die Sinnbildkunst schließlich ist die »Ausdruckung« ²³ dieses Produktionsprozesses. Wird also die *pictura* des Emblems mit einem Motto versehen, handelt es sich nach Harsdörffer nicht um eine schriftliche Hinzufügung – wie bei einem Kommentar oder einem Epigramm –, sondern um die tatsächliche Vermählung von Bild und Schrift; vorgestellt wird ein *Durchgang* des Bildes durch die Schrift. ²⁴ In der Urteilkraft des Verstandes treffen äußeres und inneres Sehen aufeinander. Auf die Urteilkraft des Verstandes Einfluß zu nehmen, ist daher letztlich Ziel der Sinnbildnerei. Der Verstand schließlich ist »das zarte Wachs/ in welches das Gedächtnis solches Siegel eindrucket«. ²⁵ Ihn, als dem Träger der Urteilkraft über die von *imaginatio* und *memoria* vorgelegten Bilder, gilt es mit Hilfe der Sinnbildkunst zu einem effektiven Selektionsinstrument herauszubilden. Der Weg über das körperliche Auge ist dabei zwar der am wenigsten elegante, doch der einzig gangbare Weg: nach Augustinus sind sowohl das geistige, wie das göttliche Auge des Menschen infolge seiner Sündhaftigkeit verfinstert; nur das körperliche Auge ist bei guten Lichtverhältnissen – mit göttlicher Hilfe also – leistungsfähig.

III.

Zwar gilt auch in der emblematischen Theorie Harsdörffers das innere Sehen als das dem äußeren überlegene. Der Blinde erst ist der eigentlich Sehende. So heißt es in den »Frauenzimmer Gesprächspielen«: »Nun ist aber im Gegentheile erweislich/ daß die Blinden es den Gesehenden vielmals bevorthun: in dem sie nicht von mancherley Gegenentwürffen im Nachsinnen/ und den Betrachtungen (*meditationibus*) verhindert/ und wendig gemacht werden«. ²⁶ In Harsdörffers anagrammatischer Umstellung

²¹ FzG, I 69.

²² FzG, V 116.

²³ FzG, VI 220.

²⁴ In diesem Durchgang des Bildes durch die Schrift, von Harsdörffer gedacht als Präzisierungsvorgang, scheint mir ein entscheidender Unterschied von Harsdörffers Sinnbild-Theorie zur Metapherntheorie zu liegen, den Herz in seinen Ausführungen nicht bedenkt.

²⁵ FzG, IV 211.

²⁶ FzG, II 206.

von »Sinnbild« zu »Blindniß«²⁷ ist diese Qualität nicht nur enthalten, sondern sie wird als eine dem Emblem wesentliche bestimmt. Doch ist diese Innenschau angewiesen auf das äußerliche Sehen. Harsdörffers Ausführungen zum Emblem sind daher schon früh und zu recht in Verbindung gebracht worden mit der Rezeption der Schriften Joseph Halls, insbesondere mit den in Deutschland Mitte des 17. Jahrhunderts – nicht zuletzt dank Harsdörffers Vermittlung – breit rezipierten »Occasional Meditations«.²⁸ Die »Occasional Meditations« wählen natürliche wie künstliche Gegenstände zum Anlaß religiöser Betrachtungen; jeder Gegenstand wird als Sinnbild der göttlichen Welt gedeutet. Als Gegenstand religiöser Meditation erhebt auch die *pictura* des Emblems Anspruch auf ihren Abbildcharakter. Das Verhältnis von Bild und Text ist in diesem Fall analog zu Natur und Schrift zu denken, als wahres Bild versus falsche bzw. mißverständliche Schrift. Die *pictura* wird in der meditativen Bildbetrachtung in der Nachfolge Halls nicht einer tieferen Wahrheit als die Schriftlektüre, sondern überhaupt dem Wahrheitsbereich des Göttlichen im Unterschied zum Menschlichen zugerechnet.²⁹

Die meditative Bildbetrachtung der Emblematisik bewegt sich damit in einem Feld, das, wie es im Hinblick auf die protestantische Emblematisik formuliert worden ist, gekennzeichnet ist durch ein »Kräftespiel von Rhetorik und Meditationspraxis«.³⁰ Diese Definition berücksichtigt sowohl die besondere Einprägsamkeit der Bilder – ihren didaktischen Effekt – als auch den religiösen Aspekt der Bildhaftigkeit der *picturae*, die nicht als Bild, sondern als Abbild der göttlichen Welt begriffen werden – und sich damit von den Dingen selbst nicht wesentlich unterscheiden.

Wie Hall das Buch der Natur durchwandert und jedem angeschauten Gegenstand eine allegorische Bedeutung beilegt, so verfährt auch die Emblematisik. Die Emblemtheorie Harsdörffers, so ist argumentiert worden, greife auf diese Aufwertung der sinnlichen Erfahrung zurück. »In Bezug auf die allegorische Denkweise liegt die besondere Anregung der englischen Vorlage im Postulat der realen Situation: in der Konfrontation mit einer Welt, die – von der Emblematisik zu festen Bildern (zu »versteinerten Blumen«) gebannt –

27 FzG, IV 226.

28 Zur Rezeption der Hallschen Schriften in Deutschland vgl. Sträter. Hier bes. zu Halls Unterscheidung zwischen »Meditation Deliberate« (Sträter, S. 84–95) und »Meditation Extemporal« oder »Occasional Meditation« (ebd., Exkurs S. 95–99). – Sträter verweist bereits in diesem Zusammenhang auf die »Verwandtschaft zwischen der Struktur der Meditationsübung und der emblematischen Technik« (ebd., S. 97f). – Harsdörffer beruft sich ausdrücklich auf die »Occasional Meditations« Halls, ebenso – über die Vermittlung durch Harsdörffer – Scriver (vgl. Peil).

29 Neben dieser Gegenüberstellung von »wahrem« Bild und »falscher« Schrift findet sich jedoch schon seit Hugo von St. Viktor eine zweite Rezeptionsweise des Buchs der Natur. Sie mahnt, über den Ablenkungen der Illustration des Naturbuchs nicht die Schrift als das Wort Gottes zu vergessen – stellt also dem eigentlichen Wort das unwesentliche Bild gegenüber (vgl. Ohly, bes. S. 714).

30 Rödter, S. 523.

nun wieder in Bewegung gerät und will, daß man ihr individuell begegnet. In einem Zeit, Raum und Subjekt verbindenden ›Erlebnis‹ wird die potentielle Faktizität des Emblems beim Wort genommen, wobei episch-dramatisch an die Sinneserfahrung und die Vorstellungskraft des Lesers appelliert wird.«³¹ Das Buch der Natur werde dabei abgelöst von der unmittelbaren Naturanschauung der Physikotheologie; Harsdörffer als »Rezipient einer neuen, individualisierten Andacht«³² trage zu dieser Entwicklung bei.

Ohne die strukturelle Ähnlichkeit von »Occasional Meditation« und Harsdörffers Emblemtheorie aus den Augen zu verlieren, scheint es mir jedoch mindestens ebenso wichtig zu sein, im Hinblick auf Harsdörffers didaktische Intentionen wie auch im Hinblick auf seine Gedächtniskonzeption auf dem Unterschied von Naturbetrachtung und der Betrachtung emblematischer Bildbücher zu bestehen. Im Gegensatz zu den »Occasional Meditations« und jeder späteren Form der allegorischen Naturbetrachtung nämlich, die einen gebildeten Leser des Naturbuchs immer schon benötigen, setzen die emblematischen Bilderbücher früher an. Sie selbst sind »bildende« Lektüre. Damit ist im moralisierenden Kontext der »Frauenzimmer Gesprächspiele« jedoch nicht eine geistige Bildung gemeint – denn die Lektüre der Embleme erfordert zum Teil einen hohen Grad an Bildung, eine Rezeptionsvoraussetzung, die Harsdörffer – wie bereits erwähnt – in seinen Ausführungen berücksichtigt. Gemeint ist vielmehr eine alles andere als empfindsame Herzensbildung, eine Herzensbildung nämlich, in der das Herz als Fremdkörper der formenden Gestaltung übergeben wird – eine Reihe von emblematischen *picturae* geben eben diesen Vorgang des ›Herzschmiedens‹ wieder. Die durch das Bildmaterial der emblematischen Bildbücher angestoßene meditative Innenschau ist also weniger gefährlich als die der Naturbetrachtung nicht nur, weil hier das Bild durch die Sprache gebändigt wurde, sondern auch, weil sich der Betrachter mit einer bereits moral-didaktisch aufbereiteten Bildauswahl konfrontiert sieht.³³

31 Krebs, Georg Philipp Harsdörffer, S. 233. Die Schönesche Formulierung von der »Faktizität des Bildes« ist hier ersetzt durch die von der »Faktizität des Emblems« – eine Formulierung, die solcherart die Schwierigkeiten der Klärung des Verhältnisses von Bild und Text nicht löst, sondern umgeht.

32 Ebd., S. 238.

33 Diese Überlegungen finden sich bereits in der didaktisch argumentierenden Emblemtheorie des ausgehenden 16. Jahrhunderts. So faßt Höpel im Hinblick auf Taurellus' didaktische Emblemtheorie zusammen: »Diese Forderung unterscheidet Taurellus' Modell auch von Alciatus, der das Verhältnis seiner Emblem-Epigramme zur Natur zwar ebenso in die Hand des Menschen gibt, ohne jedoch derart ausdrücklich auf ethischen Postulaten als Regulativen zu bestehen [...]. Zwischen Natur und Bedeutung schiebt Taurellus demnach den kompetenten, sinngebenden Menschen, den er noch näher als den Philosophen und Kenner ethischer Prinzipien charakterisiert« (Höpel, S. 143). Auf eben diese Konzeption, in welcher der Anschaulichkeit aufgrund didaktischer Erwägungen eine besondere Bedeutung zukommt, wird später auch Hudemann zurückgreifen. Da Höpel jedoch Harsdörffers »Sinnbild«-Begriff nicht auf Hudemann und Zinzgref, sondern allein auf Zinzgref zurück-

IV.

Im Hinblick auf Harsdörffers didaktische Bestrebungen spielt die Annahme von der Unmittelbarkeit des Bildes eine entscheidende Rolle. Tatsächlich finden sich in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« einige Textstellen, in denen von der Malerei wie auch von der Gebärdensprache als von einer *lingua universale* die Rede ist.³⁴ Doch nachdem Harsdörffer bereits im siebten Band am Beispiel des ungelehrten Bauern zwischen »Sehen« und »Verstehen« unterschieden hatte,³⁵ stellt er im achten Band die unmittelbare Verständlichkeit der Gebärdensprache selbst in Frage. Zum einen geschieht diese Infragestellung im Hinblick auf das Postulat ihrer Unmittelbarkeit, wenn Harsdörffer einen der Gesprächsteilnehmer nach dem Fenster des Momus verlangen läßt, das Einblick in das Herz gewährt – also in die wahren, inneren Gedanken, die aus den höfischen äußerlichen Gebärden gerade nicht ersichtlich werden. Da es das Fenster des Momus jedoch nicht gibt, ist eine Deutkunst der Gebärden erforderlich.³⁶ Zum anderen wird in dieser Passage auch die Verständlichkeit der Gebärdensprache über die Grenzen der Nationalsprache hinaus, wie sie noch im fünften Band behauptet wurde, in Frage gestellt. Erzählt wird die Geschichte von der Begegnung zweier Taubstummer unterschiedlicher Nationalität, die zur Verständigung einen Dolmetscher benötigen.

»Doch ich erinnere mich/ daß ich gelysen/ wie zween Stumme durch Deuten einander nicht verstehen können/ weil sie nicht aus einem Lande; ein andrer Stumme aber/ so die Geberde dieser zweyen wust/ hat beeden für einen Dolmetscher gedienet.«³⁷

Nicht mehr länger also wird, wie noch im ersten Band der »Frauenzimmer Gesprächspiele«, von Harsdörffer die Annahme vertreten, daß die Fähigkeit des Verstehens von Bildern wie von Gebärden eine natürliche Gabe sei.

In den »Frauenzimmer Gesprächspielen« besteht Harsdörffer auf der Trennung von Natur und Kunst. Gilt jedoch der Malerei die Nähe zur Natur als Maßstab,³⁸ muß sich der Bildteil des Emblems dagegen nicht an der Na-

führt (ebd., S. 178), vertritt sie die Auffassung, die Qualität der Anschaulichkeit der *pictura* verliere bei Harsdörffer – wie auch bei Schottelius – an Bedeutung: »Bei beiden hat die Anschauung ihren Stellenwert als maßgebliche Größe beim Entwerfen von Emblemen verloren« (ebd., S. 185). Die vorliegende Arbeit gelangt im Hinblick auf Harsdörffer zu einem Höpels Einschätzung genau entgegengesetzten Schluß. – Zu Harsdörffers eigener Emblemproduktion im Rahmen einer »mystisch eingefärbten Laienspiritualität innerhalb des gebildeten bürgerlichen Protestantismus« vgl. Krebs, Harsdörffers geistliche Embleme, S. 551.

34 FzG, I 63 und FzG, I 71.

35 FzG, VII 169.

36 FzG, VIII 108ff.

37 FzG, VIII 109.

38 Die Maleranekdoten, die Harsdörffer in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« und in anderen seiner Schriften heranzieht, weisen den guten Maler immer als einen aus, der die Dinge täuschend echt wiederzugeben vermag: der Betrachter möchte die gemalten Trauben essen, den bildlich dargestellten Vorhang zur Seite ziehen etc.

tur messen. In Verbindung mit dem *motto* – als Sinnbild also – ist es dem natürlichen Abbild des göttlichen Urbilds überlegen. Seine Aufgabe besteht nicht in der möglichst naturnahen Darstellung von Sichtbarem, sondern in der Darstellung von Unsichtbarem, von Abstrakta. In diesem Zusammenhang erscheint die enge Verbindung von Fabel und Emblem in einem Kontext, der über die einfache Moraldidaxe hinausreicht. So formuliert der prominenteste der Gesprächsteilnehmer in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« stellvertretend für die personifizierte Fabel ihre Selbstverteidigung. Gegen die täuschende Dichtung muß sich die Fabel dabei ebenso abgrenzen, wie gegen die einfache Wahrheit:

Ich bin nicht die von dir verfluchte Finsterniß: Ich bin auch nit das Liecht der Wahrheit/ sondern derselben Schatten. Ich/ ich halte die Tugendstelle zwischen jener Tunkel- und dieser Klarheit/ und will/ in besagtem Mittelstande/ noch jener Lob/ noch dieser Schande mich teilhaftig machen. [...] Die Wahrheit ist an sich selbst un- beweglich/ und lasset sich noch bügen/ noch wiegen: Meine Gedichte aber gestalten sie auf so vernemliche Art/ daß man sie leichtlich fassen/ den Sinnen behaglich ein- drucken/ und sie in stetswehrendem Andenken behalten kann.³⁹

Obleich weiter oben der Zusammenhang zwischen Emblem und Fabel zunächst über die didaktische Einprägsamkeit hergestellt wurde, zeigt gerade diese Textstelle, daß hier von einer »Tunkelheit« die Rede ist, die keine didaktisch, sondern eine ästhetisch relevante ist. Das der Fabel verwandte Sinnbild nimmt damit nicht nur eine Mittelstellung, sondern eine vermittelnde Position zwischen natürlichem Abbild und göttlichem Urbild ein.⁴⁰

So ist die *pictura* in der Emblemtheorie Harsdörffers mehr als nur eine moralistische Vorauswahl in der sündhaften Bilderflut. Zu keiner Zeit nämlich vergißt Harsdörffer den Kunstcharakter des Bildes, der eben nur beinahe, niemals aber ganz das göttliche Vorbild trifft. Wohl in diesem Sinne spricht Warncke in seiner Untersuchung zum barocken Bildverständnis von einer »Fastidentität« von Urbild und Abbild.⁴¹ Dieser Fastidentität, die

39 FzG, I 252f. Vgl. auch Harsdörffer, *Poetischer Trichter* I 6.

40 Das Baconsche *velum*, die transparente Leinwand, wurde von Berns für den Mythosbegriff bei Harsdörffer und den Pegnitzschäfern fruchtbar gemacht: »Das mythische Velum ist Medium, durchaus auch [...] in einem modernen kommunikationstechnischen Verstande«. Es überführt »das Innere und Verborgene (*penetralia et recessus*)« der mythischen Zeit »in die eigentümlichen Qualitäten des anderen Zeitalters, nämlich *memoria et evidentia*« (Berns, S. 51 und S. 52) – Im Hinblick auf die Harsdörfferschen Sinnbildtheorie ließe sich die *pictura* des Emblems in diesem Sinne ebenfalls – und in ihrer Bildlichkeit fast treffender – auf die »transparente Leinwand« des Baconschen *velums* beziehen.

41 »Wie Foucault gezeigt hat, geschahen die für die Zukunft entscheidenden Schritte zur Auflösung des Systems der Ähnlichkeiten bereits im 17. Jahrhundert, vor allem durch Descartes und die sog. Logik von Port Royal. Aufgefaßt wurde das sprachliche Zeichen jetzt als reine Mitteilungsgestalt des Denkens, zu dem es nicht mehr in einem Verhältnis der Ähnlichkeit steht, sondern in einem Verhältnis der Fastidentität. Charakteristisch für das »klassische Denken« ist die Vorstellung einer scheinbar distanzlosen Transparenz zwischen dem bezeichnenden Diskurs und dem von ihm bezeichneten Denken. Damit war die alte Ein-

Harsdörffer nicht aus den Augen verliert, entspricht eine zweite Fastidentität in den »Frauenzimmer Gesprächspielen«: die des menschlichen mit dem göttlichen Verstand. Die Sinnbildkunst entspricht eben dieser Differenz. Anders als die Natur also, die allein vom göttlichen Verstand erfaßt werden kann, ist die Sinnbildkunst die eigentlich menschliche, »so die unbegreifliche Gedanken des fast Göttlichen Verstandes des Menschen betreffen kann«. ⁴² Die Kunstwahrheit – das gilt für das Wort wie für das Bild bei Harsdörffer – ist eine, die sich zwar sinnlich wie die Natur präsentiert, die jedoch näher an die göttliche Wahrheit heranreicht.

Auch für ein Verständnis dieser Überlegungen zur Kunstwahrheit bei Harsdörffer müssen – wie zuvor bereits im Kontext der Didaxe erörtert – Bild- und Textteil des Emblems, auch Bild und Text überhaupt, nicht voneinander unterschieden werden. Im Kontext der Frage nach der Kunstwahrheit ist daher Harsdörffers Behandlung von Bildern und Bildlichkeit immer wieder auf die Poesie bezogen worden. Harsdörffer liefere, so Herz in seinem Beitrag zu dem Harsdörffer zugeschriebenen »Diskurs über die Malerei«, der sich in seinen wesentlichen Punkten mit Harsdörffers Ausführungen in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« überschneidet, eine frühe Theorie der Metapher. Vor dem Hintergrund der Unterscheidung, die Harsdörffer zwischen Illusionsmalerei und Kunstwahrheit trifft, argumentiert Herz wie folgt:

Harsdörffers Theorie des Gleichnisses und der Metapher ist folglich nicht nur mit der Rolle, die die Analogie, die universale Entsprechung, im Denken des Mittelalters und der Renaissance spielte, in Verbindung zu bringen, sondern darf – mit aller historischen Vorsicht – als bedeutender Ansatz zu einer Poetologie der Metapher, zur ästhetischen Theorie überhaupt gelesen werden, auch wenn sie sich, vor allem in Fragen der regelhaften Kunsttrichtigkeit und der praktischen Gestaltung des Sinnbilds, in das tradierte Diskurssystem der Allegorese bettet, und die Metapher in erster Linie als rhetorisches Stilmittel begreift. ⁴³

Die spezifisch bildliche Qualität der *pictura* geht bei dieser Würdigung Harsdörffers als eines Ästhetiktheoretikers verloren. Zwar bietet das Werk Harsdörffers tatsächlich eine Reihe von Malereivergleichen, die lediglich dazu verwendet werden, die Poesie schärfer zu konturieren. Im Zusammenhang mit der Metapher jedoch unterscheidet Harsdörffer zwischen Bild und Wort. Wohin die Verwechslung von Bild und Bildlichkeit nämlich führt, demonstriert Harsdörffer in seinen »Frauenzimmer Gesprächspielen« mit einem Beispiel: die Übertragung der metaphorischen Beschreibung weiblicher Schönheit in eine bildliche Darstellung zeigt nur mehr ihre Lächer-

heit der Worte und Sachen vernichtet.« (Warncke, S. 61). – Im Anschluß an Warnckes Rhetorikkonzept und seine Formulierung von der »Fastidentität« hat sich die Forschung allerdings meist stärker für die »Identität«, denn für das »fast« interessiert.

⁴² FzG, IV 220.

⁴³ Herz, S. 408.

liche Entstellung. Ein in der Literatur gepriesenes Antlitz, das »weiß wie Schnee« ist, so zeigt Harsdörffer, birgt Gefahren für die bildende Kunst: »Wann aber dieser Cupido/ als ein unfletiges und schwaches Kind/ solte auf der Stirn glitschen/ und sich auf die Nasen herablassen/ solte die Sach wol gefährlich seyn«. ⁴⁴ Verwischt Harsdörffers Wertschätzung der mnemonischen Qualität des Bildes, welches das »fernere Nachdenken« über die inneren Bilder in Gang zu setzen vermag, wie seine Überlegungen zur Kunstwahrheit die Grenze zwischen Bild und Wort im Hinblick auf die Wirkungsabsicht, so beharrt er doch zugleich im Hinblick auf die Kunstform nachdrücklich auf deren Differenz. ⁴⁵

V.

Im Hinblick auf das »dunkle« Bild als Gegenstand der Meditation bei Harsdörffer muß daher, möchte man nicht bei der mnemonischen Qualität der »Tunkelheit« stehen bleiben, ansonsten aber – gegen Harsdörffers Festhalten an der Differenz von Bild und Wort – ihre Ununterscheidbarkeit behaupten, ein Blick auf den vorgestellten Rezeptionsvorgang geworfen werden. Das Sinnbild als ein synthetisierendes Kunstwerk zu fassen, greift dann nämlich zu kurz und wird den unterschiedlichen Qualiäten von Bild- und Textteil des Emblems bei Harsdörffer gerade nicht gerecht. Harsdörffer bestimmt in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« das Sinnbild als ein Zusammenspiel von Bild und *motto*, der übrige Text – Epigramm, Kommentar o.ä. – zählt bei Harsdörffer nicht zum Emblem. Diese enge Anlehnung seiner Emblemtheorie an die italienische Impresentheorie ist gelegentlich als ein Beleg für Harsdörffers mangelnde Originalität und geringe theoretische Kompetenz gewertet worden. ⁴⁶ Hier dagegen soll Harsdörffers Annäherung des Sinnbilds an die zweiteilige Imprese gerade vor dem Hintergrund der längst etablierten dreiteiligen Emblemform als eine ästhetiktheoretisch begründete verstanden werden, die dem Bild einen hohen Eigenwert zuerkennt. Dabei unterscheidet Harsdörffer sehr wohl zwischen Sinnbild und Imprese, doch wird diese Unterscheidung allein über den Inhalt getroffen: stellt die Imprese eine »Tugend oder Helden-Tapferkeit« dar und ist personengebunden, so bietet das Sinnbild eine moralische Erzählung von Abstrakta ⁴⁷ und erscheint damit als ein eigenständiges Kunstwerk. Zwar würdigt Harsdörffer die *subscriptio* durchaus in ihrer auslegenden und erläuternden Funktion, ⁴⁸ doch versteht er sie – und das ist das Entscheidende – nicht mehr als einen wesentlichen Be-

⁴⁴ FzG, I 140.

⁴⁵ Vgl. hierzu ausführlich Berns, Die demontierte Dame, bes. S. 83 f.

⁴⁶ Vgl. Höpel, S. 184.

⁴⁷ FzG, I 76.

⁴⁸ FzG, IV 236.

standteil des Sinnbilds. Anders jedoch als in den italienischen Impresentraktaten, anders auch als die darauf bezug nehmenden deutschsprachigen Ausführungen zum Emblem in Poetiken und Rhetoriken,⁴⁹ löst Harsdörffer nun die Frage der Beseelung. Nicht mehr das Bild wird durch das Wort beseelt, sondern die Seele ist ein Drittes, das aus dem Zusammenspiel von Bild- und Textteil des Sinnbilds in der Rezeption erst entsteht. Nicht die Produktion des Emblems gerät damit zum kleinen Schöpfungsakt, sondern die Rezeption.⁵⁰ Das Sinnbild, so wie es sich in Harsdörffers »Frauenzimmer Gesprächspielen« darstellt, ist also kein synthetisierendes Kunstwerk, sondern vielmehr ein *zu synthetisierendes Kunstwerk*.⁵¹

Daß Harsdörffers Interesse an der Rezeption der konkreten äußeren Bilder der Malerei ein ungewöhnliches ist – das über die rhetorische Abgleichung von Mal- und Dichtkunst hinausgeht –, zeigt sich an seinen vielfältigen Ausführungen über die Malkunst, die zum Teil ganz pragmatische Fragen behandeln.⁵² In einer dieser Ausführungen aber tritt selbst hier der betrachtete Gegenstand zugunsten seiner Rezeption ganz in den Hintergrund. Bezeichnenderweise in einem Kapitel über die »Wahnsucht« nämlich – die solcherart Wahnhaft-»Genialisches« und bildende Kunst verbindet – heißt es über die Malerei:

Dieses ist vielleicht von den Gemälden zu verstehen. Denn gleichwie ein Geizhals ein übergrosse Vergnügung hat in der Vielheit seiner Goldstucke/ die er doch nicht/ als in dem Anschauen genießet: Also erfreuet einen solchen Liebhaber der Gemähle/ der Betrug/ welche ihn die Kunst wissentlich vor Auge stellt.⁵³

49 Vgl. Alt.

50 Die, wie Höpel argumentiert, dem Textteil des Sinnbilds einzig angemessene Zweiteilung der »Seele«, wie Schottelius sie vornimmt (den Höpel als »vorbildlichen« Sinnbild-Theoretiker gegen Harsdörffer ausspielt, bes. S. 166–190), wird hier somit Harsdörffers im Rezeptionsprozeß erst entstehende ungeteilte *eine* Seele als gleichwertiges, wenn auch gegenläufiges Theoriemodell gegenübergestellt.

51 Dieser Aspekt entgeht Krebs in seinen Ausführungen zu Harsdörffers Emblemtheorie. Zwar betont Krebs die Differenz von Harsdörffers – an Pietrasanta angelehnte – Emblemtheorie zu den übrigen italienischen Impresentraktaten, doch unterscheidet Krebs im Hinblick auf Harsdörffers Emblemtheorie nicht zwischen Bild- und Textteil des Emblems. »Le coer de l'emblème s'avère être identique à celui de la poésie: il est établissement d'un correspondance et non simple invention d'une signification ingénieuse. La désignation de la similitude comme fondement de l'emblème introduit une dimension spirituelle qui était absente de la devise italienne soucieuse avant tout d'esthétique. Fondamentalement, la similitude n'est jamais quelconque: on n'invente que des analogies existantes; les inventions les plus ingénieuses dans ce domaine restent un inventaire. La possibilité au moins d'un déchiement du monde est inscrite dans la nature de l'emblème dès qu'il se voit défini comme une relation de similitude« (Krebs, Georg Philipp Harsdörffer, S. 271).

52 Harsdörffers Interesse an der Malerei über das an der Sinnbildkunst zu stellen, wie es in der älteren Forschung geschehen ist (vgl. Narciss, S. 90) scheint mir jedoch ebenso zu weit zu gehen, wie die Beschränkung auf eine rhetorische Argumentation, der es eigentlich nur auf die Poesie ankomme.

53 FzG, VI 407.

Die immer wieder beschriebene Menschlichkeit Harsdörffers,⁵⁴ wie sie in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« zum Ausdruck komme, erweist sich auch hier noch einmal im Zusammenhang mit der Kunstwahrheit insofern als eine spezifisch »menschliche«, als sie nur noch an der Rezeption, nicht mehr am Gegenstand der Betrachtung interessiert ist – nicht die Frage nach der Echtheit des Goldes ist von Interesse, sondern die Frage nach dem Wert, den das Gold für seinen jeweiligen Besitzer darstellt. Die Frage nach der Kunstwahrheit erfährt damit ein höchstmögliches Maß an Subjektivierung.

Im Hinblick auf das Sinnbild aber wird damit weder eine frühe Theorie der Metapher noch eine Überführung der religiösen Allegorese in die literarische Allegorie erreicht. Nimmt man Harsdörffers Bestehen auf der Differenz von Bild- und Textteil des Emblems ebenso ernst, wie seine Inanspruchnahme der *pictura* für moralisch-didaktische Zwecke – und beides läuft in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« immer parallel –⁵⁵ so findet sich bei Harsdörffer eine Bildbetrachtung, die vorbereitet auf die meditative Bildbetrachtung des 18. Jahrhunderts, die der Unmittelbarkeit des Bildes nicht nur eine eigene didaktische, sondern auch eine eigene ästhetische Qualität zuschreibt und den Rezeptionsvorgang solcherart verinnerlicht, daß nur mehr die sprachlose Versenkung in das Bild als Kunstwerk möglich ist. Im Hinblick auf Harsdörffers

54 Diese Menschlichkeit überträgt Kühlmann – wohl im Anschluß an Zeller (dort: S. 150) – auf die gesamte Konzeption der »Frauenzimmer Gesprächspiele«: »Erst bei Harsdörffer wird nun auch in Deutschland bewiesen, wie, nicht nur daß in der geselligen Aktivierung aller Elemente individueller Bildung (*doctrina* als *memoria*, *ingenium* als Gabe der Findung und Erfindung, *iudicium* als Urteilskompetenz) nicht nur aus »Kurzweil« einer müßigen Gesellschaft auszufüllen ist, sondern verschiedenartige Menschentypen in eben diesem kulturell bestimmten Freiraum in disziplinierter Humanität integriert werden können. Man hat mit Recht auf Kongruenzen zur französischen Salonkultur des 17. Jahrhunderts aufmerksam gemacht« (Kühlmann, S. 384f.).

55 Bereits Hess bemerkt diese Parallelität in Harsdörffers theoretischen Ausführungen, deutet die didaktische Intention jedoch als Einschränkung der Fiktionalität: »In der ästhetischen Gestaltung eines poetischen Textes stellen wir bei Harsdörffer eine Freizügigkeit fest, wie sie bei seinen Zeitgenossen kaum noch denkbar ist. Formal gesehen legitimiert er die Prosa als poetische Rede, und inhaltlich weitet er den Fiktionsbegriff entscheidend aus. Allerdings ist diese Freiheit in der Gestaltung nur möglich, wenn durch einen strikten Moralismus ein Gegengewicht dazu hergestellt wird, das diese ästhetische Freiheit reguliert. Progressivität im Ausdruck und Restriktion in der Aussage halten sich die Waage und fördern so die didaktische Qualität der Literatur, zumal die Wirkungsabsicht sich gleich bleibt; insofern ist zwar die Produktionsästhetik bei Harsdörffer langsam in Bewegung geraten, die Auswirkungen können aber nicht voll zum Tragen kommen, weil das Wirkungsziel der *Persuasio* keinen entsprechenden Wandel durchgemacht hat« (Hess, S. 128). – Weniger wertend, doch – wie auch hier intendiert – mit dem Blick auf die ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts, konstatiert Herz: »Bei Harsdörffer aber treffen wir auf das Nebeneinander einer ästhetischen Theorie des Bildes, der erdichteten Fabel, des Gleichnisses und der Lehrgrundsätze barocker Anleitungspoetik – deren Form (wenn auch nicht ihre Begründung) uns noch in Gottscheds berühmter Fabel-Definition in seiner »Critischen Dichtkunst« entgegen tritt« (Herz, S. 416). In seinem Beitrag allerdings beschränkt sich Herz auf Überlegungen zur Metapher und geht den Überlegungen zur »ästhetischen Theorie des Bildes« nicht weiter nach.

Emblemtheorie scheint mir daher die von der Forschung verworfene Rede von der »Priorität des Bildes« als unangemessen nur insofern, als sie von einem modernen Standpunkt aus definiert, was sich in Harsdörffers Emblemtheorie erst abzeichnet. Die selbstverständliche Rede von der »Priorität des Bildes« verstellt – ebenso wie das Beharren auf der rhetorisch akzentuierenden Gegenposition – gerade die neue Form der Bildbetrachtung, wie Harsdörffer sie in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« entwickelt.

Gute hundert Jahre später werden der – solcherart exculpierte – Lessing und Chodowiecki ein Bilderbuch herausgeben, das die richtige Kunstbetrachtung in schweigend-schwelgender Andacht einer falschen, nämlich beredt-konversierenden Kunstbetrachtung entgegenhält.⁵⁶ Die Kunstbetrachtung selbst aber wird in diesem Bilderbuch nicht am Bilderbuch, sondern an einer im Garten stehenden Statue vollzogen. So verläßt auch das Bild, in das es sich in meditativer Anschauung zu versenken gilt, wieder den Bereich der »eigentlichen« Innenschau, der ihm von den emblematischen Bildbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts eingeräumt worden war. Einst räumlich gebundenes äußerliches Andachtsbild, hält sich das Bild als Gegenstand einer meditativen Betrachtung nur für ein gutes Jahrhundert im Buch auf – um schließlich nun nur mehr im Kinderbilderbuch seinen »niedereren«, zumeist moral-didaktischen Pflichten nachzukommen oder als Illustration seine schmückende Funktion zu erfüllen.⁵⁷ Etwas allerdings ist dem Bild aus seinem Gang durch die emblematischen Bildbücher geblieben – vom Textteil des Emblems hat es den Titel mitgenommen.⁵⁸ Harsdörffer, der das Bild in

56 Zur Zusammenarbeit Lichtenbergs und Chodowieckis 1779 vgl. Kemp, bes. S. 98f.

57 So beschreibt Höpel die Entwicklung der Emblematik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als einen »Verlust der pictura an Autorität. Ihre zunächst dem Betrachter sich aufdrängende Verweiskraft auf die Natur verwandelt sich dem Lesenden in einem zweiten Schritt der Annäherung in eine Verweisung auf die Schrift. Die picturae, die ihre bedeutungstragende Funktion damit aus der Natur nur noch borgen, verblassen zu *Illustrationen von Texten*« (Höpel, S. 223).

58 In dem Umstand, daß erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts Bilder mit Titeln versehen worden seien, sei der Grund dafür zu sehen, so argumentiert Müller, daß es im 17. Jahrhundert eine Konversationskultur vor dem »Argumente« präsentierenden Bild gebe, die erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit dem Bildtitel hinfällig werde – in seinen Ausführungen nimmt Müller dabei auch auf Harsdörffers »Frauenzimmer Gesprächspiele« Bezug (Müller, S. 617f). Die »Argumente« des titellosen Bildes schließlich hätten, so Müller, in der geselligen Konversation vor dem Bild mit Hilfe von Emblembüchern versprachlicht werden können (ebd., S. 614) – dabei wird Müller allerdings das Bild-Text-Verhältnis in den emblematischen Bildebüchern nicht zum Problem. Im Zusammenhang mit diesem Einwand kann auch die Differenz zwischen dem in der vorliegenden Arbeit gemeinten Verhältnis von Bild und Titel zu Müllers Überlegungen deutlich gemacht werden: Versteht Müller den Titel als jedes Gesprächs- und Widerspiel unterbindendes Etikett, so wird hier vielmehr das Verhältnis von Bild und Titel als eine Wechselrede zwischen Bild und Wort begriffen. Diese geht aus der äußerlichen Konversation – wie sie als »angemessene« in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« literarisch gestaltet ist – hervor, wird nun jedoch in das Innere des Leser-Betrachters verlagert.

seinen Ausführungen zur Theorie des Sinnbilds in den »Frauenzimmer Gesprächspielen« bereits von allem übrigen Text – das Motto ausgenommen – befreit hatte, darf auch in dieser Hinsicht als der Wegbereiter einer aus dem Widerspiel von Bild- und Textteil lebenden, modernen ästhetisch-meditativen Bildbetrachtung verstanden werden.

Literaturverzeichnis

Alt, P.-A., Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller, Tübingen 1995.

Berns, J.J., Die demontierte Dame. Zum Verhältnis von malerischer und literarischer Portraittechnik im 17. Jahrhundert, in: N. Honsza und H.-G. Roloff (Hg.), Daß eine Nation die ander verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki, Amsterdam 1988 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 7), S. 65–96.

–, Gott und Götter. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pegnitzschäfer unter dem Einfluß Francis Bacons, in: I.M. Batafarano (Hg.), Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern 1991, S. 23–81.

Fuhrmann, M., Obscuritas (das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike), in: W. Iser (Hg.), Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966, S. 47–72.

Harsdörffer, G.P.H., Frauenzimmer Gesprächspiele, Nürnberg 1643–49, Ndr. hg. v. Irmgard Böttcher. 8 Bde., Tübingen 1968–69.

Helmer, K., Weltordnung und Bildung. Versuch einer kosmologischen Grundlegung barocken Erziehungsdenkens bei Georg Philipp Harsdörffer, Frankfurt a.M. 1982.

Herz, A., Der Hase des Zeuxis. Von Sandrat über Birken zu Harsdörffer. Harsdörffers unbekannter »Discurs Von der edlen Mahlerey«, in: Daphnis 25 (1996), S. 387–419.

Hess, P., Poetik ohne Trichter. Harsdörffers »Dicht- und Reimkunst«, Stuttgart 1986.

Höpel, I., Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch, Frankfurt a.M. 1987.

Homann, H., Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts, Utrecht 1971.

Jöns, D., Das »Sinnen-Bild«. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius, Stuttgart 1966.

Kemp, W., Die Kunst des Schweigens, in: T. Koebner (Hg.), Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste, München 1989, S. 96–119.

Krebs, J.-D., Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658). Poétique et Poésie, Bern 1983.

–, Harsdörffer als Vermittler des »honnêteté«-Ideals, in: I.M. Batafarano (Hg.), Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern 1991, S. 287–311.

–, G.Ph. Harsdörffers geistliche Embleme zwischen katholisch-jesuitischen Einflüssen und protestantischen Reformbestrebungen, in: D. Breuer (Hg.), Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, Wiesbaden 1995, S. 539–552.

Kühlmann, W., Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur der Barockzeit, Tübingen 1982.

- Müller, J., Vom lauten und leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, in: W. Kühlmann u. W. Neuber (Hg.), Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren praktischen und theoretischen Perspektiven, Frankfurt a.M. 1994, S. 607–647.
- Narciss, G.A., Studien zu den »Frauenzimmer Gesprächspielen« Georg Philipp Harsdörffers (1607–1658), Leipzig 1928.
- Neuber, W., Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematisierungstheorie, in: J.J. Berns u. W. Neuber (Hg.), Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750, Tübingen 1993, S. 351–372.
- Ohly, F., Die Welt als Text in der Gemma Magica des Ps.-Abraham von Franckenberg, in: ders., Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung, hg. v. U. Ruberg u. D. Peil, Stuttgart 1995, S. 713–725.
- Peil, D., Zur »angewandten Emblematisierung« in protestantischen Erbauungsbüchern. Dillherr – Arndt – Francesci – Scriver, Heidelberg 1978.
- Pumplun, C., »Begriff des Unbegreiflichen.« Funktion und Bedeutung der Metaphorik in den Geburtsbetrachtungen der Catharina von Greiffenberg (1663–1694), Amsterdam 1995.
- Rödter, G., Ordo Naturalis und meditative Struktur. Devotionslyrik im Kräftespiel von Emblematisierung, Rhetorik und Meditationspraxis dargelegt am Beispiel ausgewählter Kapitel der »Pia desideria« des Herman Hugo S.J., in: D. Breuer (Hg.), Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, Bd. 2, Wiesbaden 1995 (Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung), S. 524–536.
- Schöne, A., Emblematisierung und Drama im Zeitalter des Barock, München 1968.
- Schulze, U., Didaktische Aspekte in der deutschen Literatur des Mittelalters. Vanitas- und Minnelehre, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. 2: Die mittelalterliche Welt 600–1400, Berlin 1982, S. 461–482.
- Sträter, U., Sonthom, Bayly, Dyke und Hall. Studien zur Rezeption der englischen Erbauungsliteratur in Deutschland im 17. Jahrhundert, Tübingen 1987 (Beiträge zur historischen Theologie 71).
- Sulzer, D., Poetik der synthetisierenden Künste und Interpretation der Emblematisierung, in: H. Anton u.a. (Hg.), Festschrift für Arthur Henkel, Heidelberg 1977, S. 401–426.
- Warncke, C., Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen 33).
- Witte, B., Emblematische Bilder. Die deutschsprachige Fabel des achtzehnten Jahrhunderts zwischen Oralität und Literalität, in: Daphnis 25 (1996), S. 713–738.
- Zeller, R., Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers »Gesprächspielen«, Berlin 1974.