
Harsdörffers Geschirr

Natalie Binczek

Verse im Gebrauch

»[S]o schaden auch dem gueten nahmen der Poeten nicht wenig die jenigen/ welche mit jhrem ungestümen ersuchen auff alles was sie thun vnd vorhaben verse fordern. Es wird kein buch/ keine hochzeit/ kein begräbnüs ohn vns gemacht; vnd gleichsam als niemand köndte alleine sterben/ gehen vnser gedichte zuegleich mit jhnen vnter. Mann wil vns auff allen Schüsseln vnd kannen haben/ wir stehen an wänden vnd steinen/ vnd wann einer ein Hauß ich weiß nicht wie an sich gebracht hat/ so sollen wir es mit vnsern Versen wieder redlich machen.«¹

1624 beschreibt Martin Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey*, in welchen Funktionszusammenhängen die Produkte der Dichtkunst gebraucht wurden. Wenn Verse nicht nur in Büchern – mehr noch: in Büchern, die allein der Dichtung vorbehalten sind – erscheinen, sondern sowohl zu unterschiedlichsten Anlässen verfasst als auch auf unterschiedlichen Trägermedien aufgetragen werden, dann – so die vorgebrachte Sorge – verlieren sie ihren Wert. Zwei Gesichtspunkte stellt Opitz für das Ansehen der Poesie als besonders schädlich heraus: Es ist zum einen die Überbeanspruchung ihrer Gelegenheitsgebundenheit, gegen die er mit dem »ungestümen Ersuchen auf alles, was getan und beabsichtigt wird«, polemisiert. Danach würden Gedichte als eine Art vielseitig einsetzbares Ornament aufgefasst, welches vom Dichter prinzipiell jeder Lebenssituation – um diese zu veredeln – angepasst werden könne.² Zum zweiten richtet sich die zitierte Passage gegen die diffuse Lokalität bzw. gegen die mediale Proliferation von Versen, insofern sie »auf Schüsseln, Kannen, Wänden und Steinen« zum Einsatz kommen. In seinem Bemühen, eine Poetik deutschsprachiger Dichtung zu entwerfen, zieht Opitz auch die materialen Rahmenbedingungen ihres Funktionierens in Be-

¹ Martin Opitz: *Das Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), nach der Edition von Wilhelm Braune neu hrsg. v. Richard Alewyn, Tübingen 1963, S. 11.

² Die Forschung erkennt darin eine »Aufwertung des Dichters, der bisher lediglich als Verseschmied angesehen wurde«. Gerhard Kosellek: Die Bedeutung Martin Opitz' für die deutsche Barockliteratur, in: ders.: *Silesiaca. Literarische Streifzüge*, Bielefeld 2003, S. 33–55, hier S. 41.

tracht. Noch bevor er die Literaturfähigkeit deutscher Sprache zu prüfen beginnt, wendet er sich gegen das Ausufern der kaum zu überschauenden zeitgenössischen Gebrauchssusancen des Versemachens und -vertreibens. Gerade diesbezüglich ist seine Poetik auch in medienhistorischer Hinsicht aufschlussreich. Sein Angriff auf die räumlich-mediale und okkasionale Ubiquität von Versen gewährt nämlich Einblicke in die Vielfalt der Erscheinungsweisen und Nutzungsformen ›literarischer‹ Texte vor der Regulierung des modernen Literaturverständnisses als einem selbstorganisierten System und der damit einhergehenden medialen Festlegung auf das Buch.³

1656, gut dreißig Jahre nach dem Erscheinen der *Deutschen Poeterey*, verfolgt Georg Philipp Harsdörffer ein poetologisches Programm, das sich zwar im literaturhistorischen Verlauf als wenig erfolgreich erwiesen hat, jedoch, an den von Opitz formulierten Regeln vorbei, zu einer medialen und funktionalen Breite der Nutzung von Versen einlädt und so ein medienphilologisch üppiges Feld eröffnet.⁴ Im Anhang zur dritten Auflage seiner Erzählsammlung *Der große Schaulplatz jämmerlicher Mord-Geschichte*⁵ plädiert er ausdrücklich für eine Vielfalt literarischer Trägermedien, wenn er empfiehlt, die unter dem Titel »Neue Zugabe: Bestehend in C Sinnbildern« aufgeführten Embleme »[a]uf Fahnen/ Schaufpennige/ in Stambücher/ Tappeten/ Becher/ Gläser/ Flaschen/ Schalen/ Teller/ zu

³ Zunehmend kommt die Bedeutung anderer Druckmedien als Primärveröffentlichungsorgane in den Blick der literaturwissenschaftlichen Forschung. So werden neben der ohnehin breiten Forschung zu Zeitung/Zeitschrift in neuerer Zeit auch andere Druckmedien wie z. B. der Kalender berücksichtigt, siehe dazu Bianca Weyers: Kalender, in: Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin/Boston 2013, S. 315–322. Zur Flugschrift siehe Daniel Bellingradt: *Periodische Zeitung und akzidentielle Flugpublizistik*. Zu den intertextuellen, interdependenten und intermedialen Momenten des frühneuzeitlichen Medienverbundes, in: Volker Bauer und Holger Böning (Hg.): *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der Frühen Neuzeit*, Bremen 2011, S. 57–78.

⁴ Siehe dazu den Band von Friedrich Balke und Rupert Gaderer (Hg.): *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*, Göttingen 2017.

⁵ Harsdörffer hat u. a. sieben Erzählungen aus den zwölf *Novelas ejemplares* entlehnt, die Miguel de Cervantes Saavedra 1613 publiziert hatte: Erzählungen wie die vom »betrogenen Betrüger«, von der »Regung des Geblüts« oder auch von der »edlen Dienstmagd«. Dabei übersetzt er sie nicht wörtlich – wozu er imstande gewesen wäre –, sondern eignet sie sich in Form von Vorbilderzählungen an. Absicht dieser Aufnahme ist es, unterschiedlichste ›Fälle‹ des Lebens zu erzählen und somit narrativ »durchgespielte Entscheidungshilfen« anzubieten, eben »Geschichtschreibung mit Exempeln und Beyspielen«, auf dass »daraus die Nachwelt eine Lehre oder Warnung zu schöpfen haben möchte«. Theodor Verweyen: *Georg Philipp Harsdörffer – ein Nürnberger Barockautor im Spannungsfeld heimischer Dichtungstraditionen und europäischer Literaturkultur*, Bd. II, Erlanger Digitale Edition unter: <http://www.erlangerliste.de/ressourc/hars1.html> (31.01.2019).

Trauer- und Freudengedichten/ wie auch zu andrer Zierlichkeit/ nach Belieben [zu] gebrauche[n].⁶ Sowohl mit Blick auf die Anlässe – als ›Trauer- und Freudengedichte‹ – wie auch in Bezug auf die Trägermedien wird ein breites Einsatzspektrum – ›nach Belieben‹ – der Embleme avisiert. Diese erst in die dritte Auflage aufgenommene »Zugabe« wird, obwohl sie thematisch mit der ihr vorausgehenden Erzählsammlung allenfalls lose verknüpft ist, auch in der »Vorrede« zum *Großen Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichten* erwähnt. Demnach können die darauffolgenden Erzählungen als Fundus für moralische Lebensregeln dienen und als Quelle für mögliche Sinnbilder genutzt werden, wodurch das gesamte Buch eine auf die emblematische Umsetzung hinzielende Funktionalität bekommt. ›Literatur‹ – falls dieser Terminus hier überhaupt sinnvoll einzusetzen ist – dient als Pool zur Generierung möglicher sinnbildtauglicher Verse, welche darauf angelegt sind, das Buch zu verlassen, um ihre Wirkung auf anderen Trägermedien zu entfalten.

Die »neue Zugabe« enthält sowohl eine Reflexion der Emblematik als auch eine Sammlung von Emblemen, welche als Vorlage für weitere Bearbeitungen angeboten werden. Die nachstehende, der »Vorrede« zum *Großen Schau-Platz* entnommene Aufzählung der Einsatzmöglichkeiten zeigt nur die Richtung an, erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit:

»Ferner ist dieser dritte Druck mit 100. ein/ zwey/ drey/ vier/ fünff/ und sechs-ständigen Sinnbildern/ wie auch einem Vorbericht von derselben kunstrichtigen Verfassung/ und allen Rednern/ Poeten/ Mahlern/ Bildhauern/ Glasschneidern/ Goldschmiedern/ etc. zu Behuff/ gemehret worden/ sich nach belieben solcher Erfindungen zu bedienen/ oder nach derselben Veranlassung andre zu ersinnen.«⁷

Zum Adressatenkreisen dieser Aufforderung werden namentlich und in dieser Reihenfolge ›Redner, Poeten, Maler, Bildhauer, Glasschneider und Goldschmiede‹ gezählt. So deutet der *Große Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichten* bereits in dem das Buch eröffnenden Peritext auf die vielen möglichen Anwendungsfelder hin, die sich auf unterschiedliche Bereiche des Handwerks, dem auch die Arbeit der Dichter angehört,⁸ erstrecken. Die zwischen der »Vorrede« und dem Anhang

⁶ Georg Philipp Harsdörffer: Der grosse Schau=Platz jämmerlicher Mord=Geschichte. Bestehend in CC traurigen Begebenheiten. Mit vielen merkwürdigen Erzählungen/ neu üblichen Gedichten/ Lehrreichen Sprüchen/ scharfsinnigen/ artigen Scherzfragen und Antworten. Verdolmetscht und mit einem Bericht von den Sinnbildern / wie auch hundert Exempeln derselben als einer neuen Zugabe aus den berühmten *Authoribus*, Hamburg 1966, unpaginiert.

⁷ Ebd., Neue Zugabe, unpaginiert.

⁸ Zu den sozialhistorischen Bedingungen der Unterscheidung von Handwerk und Kunst siehe Richard Sennett: *Handwerk*, Berlin 2008, S. 103 ff.; zur mediävistischen Literatur

platzierten Erzählungen werden innerhalb dieser Rahmung zu etwas ebenso Transitorischem wie Unfertigem.

Bevor er die einzelnen Sinnbilder präsentiert, skizziert Harsdörffer im Anhang »Bestehend in 50. Lehrsätzen/ von der Sinnbild-Kunst« eine Theorie der Emblematik. Dabei bestätigt der dritte Lehrsatz noch einmal die bereits zuvor hervorgehobene Anwendungsvielfalt, wenn es heißt: »diese [...] Bilder-Kunst/ dienet zu den Gebäuden/ Tapeten/ Bücher-Tituln und in viel andre wege.«⁹ Bedeutsam ist nicht nur, dass Harsdörffer in der Formulierung »Bilderkunst« die Bildkomponente der Embleme betont, sondern auch, dass er den Unterschied zwischen buchinterner und buchexterner Verwendung aufhebt, indem er in einem Atemzug für die Aufnahme der Embleme in »Bücher« und auf »Tapeten« plädiert. Das Buch gilt in dieser Anordnung nicht als exklusives Text-Medium bzw. Text/Bild-Medium. Es behauptet keine kategoriale Differenz gegenüber anderen Gebrauchsgegenständen, etwa dem Geschirr.

In Harsdörffers *Frauenzimmer-Gesprächspielen* stellt die Sinnbild-Kunst ein wiederkehrendes Gesprächsthema dar. Sie wird dabei nicht nur aus unterschiedlichen Perspektiven erklärt, sondern dient auch selbst als Gegenstand und Auslöser von Konversationsspielen, insofern sie die Gesprächspartner zu unterschiedlichen Deutungen anregt. Vor allem aber lässt sich Harsdörffers Sinnbild-Kunst als eine Art poetologisches Designprojekt beschreiben. Nachdem er im zweiten Band ausgiebig ikonische und kartographische Darstellungen an Wänden und auf Wandteppichen beschrieben hat, schlägt er vor, den Teppichwebern beizubringen, »dass in den absonderlichen Landschaften/ die Städt/ Dörffer und Flecken/ mit sinnreichen [...] Buchstaben bedeutet werden möchten.«¹⁰ Und ein paar Zeilen weiter: »So sollen mir diese Teppiche/ auch mit artigen Sinnbildern«¹¹ versehen werden. Wo auf Wandteppichen üblicherweise Ornamente angebracht sind,¹² sollen nun Sinnbilder oder andere Text/Bild-Kombinationen Platz haben. Das Programm ist deutlich. Innenräume sollen gleichsam vertextet und mit der Funktion versehen werden, Konversation zu veranlassen. Im Zuge dessen entwirft Harsdörffer

siehe Sabine Obermaier: Der Dichter als Handwerker – Der Handwerker als Dichter. Autorkonzepte zwischen Sangspruchdichtung und Meistersang, in: Horst Brunner und Helmut Tervooren (Hg.): Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung, Berlin 2000, S. 59–72.

⁹ Harsdörffer: Neue Zugabe (wie Anm. 7), S. 3.

¹⁰ Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer-Gesprächspiele*. Teil 2, hrsg. v. Irmgard Böttcher, Tübingen 1968, S. 94.

¹¹ Ebd., S. 96.

¹² Man denke hierbei z. B. an die »Tapetenmode« des Rokoko und Klassizismus, vgl. Angela Borchert: Arabeskgroteske »Zimmerverzierung« in der Raumästhetik des Interieurs um 1800, in: Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen (Hg.): *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800*, Bielefeld 2014, S. 201–220, bes. S. 208 ff.

Szenen eines geselligen Nebenbei-Lesens und -Deutens der Embleme. Ebenfalls im zweiten Teil der *Fraunzimmer-Gesprächspiele* nutzt z. B. eine Gesellschaft, die gemeinsam tafelt, die im Raum hängenden Gemälde und Wandteppiche als Konversationsstimuli, um zu der Schlussfolgerung zu gelangen:

»Lehre aus diesem Teppicht ist: daß des Menschen Vermögen in Essen/ Trincken/ und leiblicher Belustigung keines wegs beruhet; sondern nohtwendig zu behaglicher Verstandübung gesucht werden müsse: Wie allhier der kluge Schertz der Anwesenden/ die artigen Fragen deß Frauenzimmers [...] viel höher als die kostbare Mahlzeit sonders Zweifel ist geachtet worden.«¹³

In der beschriebenen Anordnung wird eine Lese- bzw. Konversationszene mit einer Tischszene verknüpft. Die »kostbare Mahlzeit« gilt im Vergleich mit Aktivitäten der »Verstandesübung« als minderwertig, lässt sich jedoch verfeinern. Die beschrifteten Wandteppiche nämlich können dabei helfen, die Tätigkeit des Essens unter Einbezug der Lektüre der Text/Bild-Kompositionen in ein geistreiches Gespräch zu überführen.¹⁴ Als Wanddekoration sind die »Sinn-Bilder« zwar einem unmittelbaren Gebrauch, wie das Geschirr ihn ermöglicht, entzogen. Gleichwohl übernehmen sie eine Aufgabe, wenn sie dem Anstoß und der Fortsetzung der Gespräche dienen, um die »Mahlzeit« auf diese Weise auch im geistigen Sinne »kostbar« werden zu lassen. Lautet die Definition von Design, dass es als »eine *ästhetische Form der praktischen Welterschließung*«¹⁵ aufzufassen ist, dann erfüllt der Wandteppich dieses Kriterium, insofern er einerseits eine Funktion und diese andererseits mittels einer bestimmten ästhetischen Form ausübt. Geht man davon aus, dass die »grundsätzliche ästhetische Ebene des Designs [...] in der irreduziblen Geformtheit der Funktionen von Designgegenständen [besteht],«¹⁶ dann lassen sich Harsdörffers extensive Überlegungen zu den »Sinn-Bildern« als Sondierungen der »Geformtheit« von »Designgegenständen« deuten. Sie sind nicht nur als Beitrag zur Emblem-, sondern auch als Beitrag zur Designgeschichte zu lesen.

¹³ Harsdörffer: *Fraunzimmer-Gesprächsspiele* (wie Anm. 10), S. 139–140.

¹⁴ »Das Gastmahl war eine der ursprünglichen geselligen Formen. Noch die Metaphorik, die Essen und Sprechen in der ästhetischen Kategorie Geschmack zusammenführt, läßt das erkennen«. Markus Fauser: *Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeit in Deutschland*, Stuttgart 1991, S. 281.

¹⁵ Daniel Martin Feige: *Design. Eine philosophische Analyse*, Berlin 2018, S. 9.

¹⁶ Ebd., S. 143.

Buch und Geschirr

Das hinsichtlich des Konversationsantriebs produktive Moment der Embleme liegt in dem Mehrwert, den die asymmetrische Verbindung von Bild und Schrift hervorbringt. Das bedeutet, dass die Bilder und die Textteile nicht redundant sein, sich also nicht einfach ineinander spiegeln oder doppeln, sondern möglichst neue, nur der jeweils spezifischen Kombination mögliche Beziehungen evozieren sollen. So schreibt Harsdörffer im Anhang zu *Der große Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*:

»Das Sinnbild wird also genannt/ weil es einen heimlichen und verborgenen Sinn/ oder Meynung/ in einem Bilde und wenig beygesetzten Worten erweist: welches beedes ein mehrers zu verstehen gibt/ als gemahlt oder geschrieben ist/ in dem solches zu fernem Nachdencken füglich veranlasst.«¹⁷

Aus dem Zusammentreffen von Text und Bild emergiert eine Bedeutungsvielfalt, die sowohl das Bild als auch den Text übersteigt. Hierbei ist nicht unerheblich, dass Harsdörffer, wo er Embleme verhandelt, die Bezeichnung ›Sinn-Bild‹ verwendet. Obgleich nicht unproblematisch, ist die Übersetzung von ›Emblem‹ in ›Sinnbild‹¹⁸ dennoch sprachpolitisch signifikant.¹⁹ Zudem schillert in dem Wort ›Sinn-Bild‹ die für dessen Verständnis so wichtige Doppeldeutigkeit des Sinnbegriffs selbst: Zum einen verweist er auf die ›Meinung‹ bzw. Bedeutung, die im Verstehen zu erfassen ist, und zum anderen auf die Sinnlichkeit der Mittel, die zur Darstellung eingesetzt werden.²⁰ Diese sinnlichen Mittel meinen insbesondere die emblematische Funktionsstelle der *picturae*.²¹ Sie erfassen aber auch die Trägermedien, auf welchen sie angebracht und durch welche sie in bestimmte Gebrauchszusammen-

¹⁷ Harsdörffer: Neue Zugabe (wie Anm. 7), S. 4.

¹⁸ Die Eindeutschung von Wörtern gilt als eine der wichtigsten Zielsetzungen der *Fruchtbringenden Gesellschaft*. Harsdörffer ist 1641 als Mitglied aufgenommen worden. Auch wenn er für viele deutschsprachige Neuprägungen verantwortlich zeichnete (›observieren‹ zu ›beobachten‹ u. a.), geht die Bezeichnung ›Sinnbild‹ nicht auf ihn zurück. Er übernimmt sie vielmehr von Julius Wilhelm Zinzgref.

¹⁹ Der Wortbedeutung nach bezeichnet das Emblem »das Eingelegte«.

²⁰ Sabine Mödersheim: Materiale und mediale Aspekte der Emblematik, in: Eva Horn und Manfred Weinberg (Hg.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Op-laden 1998, S. 201–217, hier S. 202.

²¹ Immer wieder wird die Text/Bild-Kombination der Embleme mittels der Leib/Seele-Unterscheidung umschrieben. Das ist ein Topos der Emblematik, den auch Harsdörffer bedient. In der »Neuen Zugabe: Bestehend in 100 Sinnbildern« wird dementsprechend »[d]as Bild [...] mit dem Leibe verglichen; die Obschrift mit der Seele/ der Erfindung vollständige Meinung zu verfassen«. Harsdörffer: Neue Zugabe (wie Anm. 7), S. 4.

hänge eingebunden werden. Hervorgehoben ist damit der Aspekt einer in der Praxis verankerten Medialität.

Zwar wird mit der Emblematisik ein umfassend erforschtes, zugleich jedoch ein immer noch unwegsames Terrain betreten. Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* wird das Emblem als eine »Gattung uneigentlichen, argumentativ funktionalisierten Redens mittels einer Kombination von Wort und Bild« definiert. Weiter heißt es dazu: »Das Emblem bildet eine eigene, der [...] *Lehrdichtung* zuzurechnende literarische Gattung, bestimmt durch eine im Regelfall dreigliedrige typographische Anordnung von Wort und Bild.«²² Von Bedeutung ist dabei die keineswegs selbstverständliche literaturwissenschaftliche Eingemeindung des Emblems als literarische Gattung. Das *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* hält demgegenüber fest: »Das E[mblem] gehört zu den Kunstformen, die durch die Vereinigung von Wort und Bild zu einem in sich geschlossenen allegorischen Gebilde gekennzeichnet sind.«²³ Nicht als literarische Gattung, sondern allgemeiner formuliert als eine »Kunstform« wird es hier bestimmt. Impliziert diese Definition ein breites Spektrum unterschiedlicher emblematischer Anwendungsformen und begreift sogar die sogenannte »angewandte Emblematisik« oder »praktizierte Emblematisik«²⁴ ein, beschränkt sich das literaturwissenschaftliche Konzept hingegen auf buchinterne Verwendungsweisen.

Als Gründungstext insbesondere der literarischen Tradition gilt bekanntlich das *Emblematum liber* des Andrea Alciato,²⁵ in welchem Holzschnitte zu ekphrasischen Epigrammen hinzugefügt wurden. In der Augsburger Erstausgabe des Werks von 1531 findet sich das typographische Kennzeichen der vertikalen Anordnung der *pictura* – also des Bildes – gegenüber der *scriptio* – also dem Epigramm – und dem Motto, das einem jeden Bild vorangestellt ist, allerdings noch

²² Bernhard F. Scholz: Emblem, in: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, Berlin 2007, S. 435–438, hier S. 435.

²³ William S. Heckscher und Karl-August Wirth: Emblem, Emblembuch, in: Ludwig Heinrich Heydenreich und Hans Martin Freiherr von Erffa (Hg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, Stuttgart 1967, S. 85–228, hier S. 85.

²⁴ Diese Termini sind nicht ganz glücklich gewählt, aber literatur- und kunstwissenschaftlich weitgehend etabliert. Beide beziehen sich jedenfalls auf eine Praxis emblematischer Darstellung außerhalb des Buchs. Siehe dazu Michael Schilling: Emblematisik außerhalb des Buchs, in: IASL 11 (1986), S. 149–174.

²⁵ Die Bezeichnung »Emblem« ist bereits in der Antike gebräuchlich und bedeutet im Griechischen »das Eingesetzte, das Angesetzte, im besonderen alle Arten von Mosaik- oder Intarsienwerk« und lässt sich in dieser Form für das klassische Latein nachweisen. Offenbar zeigt die Wortgeschichte, dass das Emblem zunächst einmal der Bezeichnung von Mosaik- und Intarsienarbeiten diene. Noch im Mittelalter sowie in der Frührenaissance hatte es diese Bedeutung. Erst mit Alciato wird das Emblem sozusagen ins Buch geführt und typographisch organisiert, ja neu definiert.

nicht konsequent umgesetzt. Nur vereinzelt werden diese drei Elemente einander eindeutig zugeordnet. Sie konnten z. B. auf unterschiedlichen Buchseiten verteilt sein. Erst die zweite, 1534 bei Christian Wechel in Paris entstandene Auflage setzt im Layout die grundlegende Zugehörigkeit der drei Elemente als geschlossene Einheit um.²⁶ Auf jeweils einer Buchseite wird je ein Emblem dargestellt. Das Format der *Icones* wird vereinheitlicht. Lemma und Icon gehen dem Epigramm stets voran. Die Länge des Epigramms wird ebenfalls einer bindenden Norm unterworfen. Die Unverzichtbarkeit der Bilder wird erst in dieser Anordnung deutlich. Zugleich wird auch deutlich, dass das Emblem die typographische Einheit einer Buchseite reflektiert. Das Buch bildet ein Display, mit welchem eine Korrespondenz zwischen einer Aussageinheit und einer Buchseite hergestellt wird.

In der Alciato fokussierenden Perspektive, in der eine Allianz des Emblems mit dem Buchmedium konstruiert wird, bleibt die sogenannte ›angewandte Emblematik‹ außen vor. Die Vielfalt der Trägermedien, in deren Kontext das Buch nur eines von vielen möglichen ist, wird beschnitten und auf das Ideal der Einheit aus Buchseite und Emblem eingegrenzt. Mit einer solchen Festlegung werden Medienfragen jedoch ausgeblendet und in den Bereich der Praxis verlagert. Nicht zuletzt in der Bezeichnung ›angewandte Emblematik‹ spiegelt sich diese Spannung wider, insofern sie ›Anwendung‹ oder ›Praxis‹ von etwas unterscheidet, das keine ›Anwendung‹ oder ›Praxis‹ sein soll und mit dem Medium Buch gleichgesetzt wird. Jedoch weisen Embleme stets, so auch im Buch, eine pragmatische Komponente auf.²⁷ Überdies dienen zahlreiche Emblembücher als beispielhafte Sammlungen für Schriftsetzer, Zeichner und Kupferstecher, aber auch als Vorlage für Redner, Prediger und Poeten.²⁸ Umgekehrt lassen sich die emblematischen Applikationen außerhalb des Buchs nicht auf eine ›Gebrauchsfunktion‹ reduzieren, sondern wollen vielmehr auch als spezifische Text/Bild-Kompositionen gelesen und gedeutet werden.²⁹

²⁶ Bernhard F. Scholz: *Emblematik*, in: Ullrich Weisstein (Hg.): *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin 1992, S. 113–173.

²⁷ Vgl. dazu Theodor Verwey und Werner Wilhelm Schnabel: *Angewandte Emblematik und Stammbuch. Interpretationsprobleme am Beispiel verarbeiteter »Emblemata Zingrefiana«*, in: Hans-Peter Ecker (Hg.): *Methodisch reflektiertes Interpretieren. FS für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag*, Passau, 1997, S. 117–155, hier S. 117–118.

²⁸ Zur Tradition der Vorlageblätter für Handwerker – die sogenannten Kunstbücher – siehe Ingrid Höpel: *Harsdörffers Theorie und Praxis des dreiständigen Emblems*, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, Bern u. a. 1991, S. 195–234, hier S. 196–197.

²⁹ »Es scheint kein Zufall, daß die Gattung des Emblems gerade dann ihren Aufschwung nimmt, als die ›Gutenberg-Galaxis‹ sich etabliert hat. [...] Die Bilder, von der radikalen Reformation angetrieben, kehren – als ›Parasiten‹ der humanistischen Typographie-

Nicht als literarische Gattung, sondern als eine medial und material proliferierende Textform, die Literatur mit Essgeschirr und anderen Gebrauchsgegenständen zusammenzudenken auffordert,³⁰ sind Harsdörffers Sondierungen der Emblemik interessant. Damit schließen sie an Ansätze der Medienwissenschaft an, die das Buch als »Verpackung der Buchstaben«³¹ in eine dem Geschirr vergleichbare Funktion rücken. Denn »am Buch ist gut zu sehen, daß das Papier sich zur Schrift wie eine Verpackung oder ein Gefäß verhält. Halte ich ein geöffnetes Buch in einem Winkel von etwa 150°, so wirkt es wie ein Teller, der die Schrift von unten einhüllt. Schlage ich das Buch zu, so sind die Buchstaben allseitig verhüllt und verdeckt.«³² Aus dem Blickwinkel dieser Beschreibung ist der Übergang vom Buch – als Weiterentwicklung des Kodex und unabhängig von seiner Bestimmung als exklusives Trägermedium schriftlicher Kommunikation – zu einem Gebrauchsinstrument extrem weich. Das Buch ist demnach auch eine Art »Teller«, wenn es aufgeklappt, also insbesondere dann, wenn es gelesen wird. Als Geschirr aber schreibt es sich einer technikgeschichtlichen Tradition ein, die Medien vom Werkzeug her zu verstehen versucht und eine solche Konzeptualisierung in die Frühe Neuzeit zurückzuverfolgen erlaubt.³³ Bevor das Geschirr im 20. Jahrhundert als Designobjekt entdeckt und definiert wird, tritt es an der Schwelle zur Neuzeit als Akteur eines die Medien- als Technikgeschichte befördernden Denkens auf: »Der Löffel«, zitiert Blumenberg in diesem Sinn Nikolaus von Kues, »hat außer der Idee in unserem Geiste kein anderes Urbild. Wenn der Bildhauer und der Maler ihre Vorbilder von den Dingen hernehmen, die nachzuahmen sie

Kultur – wieder«. Georg Braungart: Emblemik und Mediengeschichte. Die Diskursivität des Emblems und seine Stellung in der höfischen Rede, in: Wolfgang Harms und Dietmar Peil (Hg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblemik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies, Bern u. a. 2002, S. 415–429, hier S. 417. »Die Diskursivität der emblematischen *picturae* – das sei resümiert – würde sich durchaus plausibel in eine Geschichte der typographischen Domestizierung einordnen lassen«. Ebd., S. 421.

³⁰ Zur kulturhistorischen Situation der Verfügbarkeit von Essgeschirr siehe Raphaella Sarti: Europe at Home. Family and Material Culture 1500–1800, New Haven / London 2002, S. 126ff.

³¹ Walter Seitter: Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen, Weimar 2002, S. 216.

³² Ebd., S. 215–216.

³³ »Während im Mittelalter die farben- und bilderreichen Glasfenster überwogen, hat sich der von den Zisterzensern verfochtene Radikalismus des »reinen« Glasfensters seit dem 16. Jahrhundert wie selbstverständlich durchgesetzt. Damals begann man auch größere Gefäße sowie Spiegel aus Glas herzustellen. Speziell zum Aufbewahren und Trinken des Weines wurden allmählich Glasgefäße üblich. Seither gehören Gläser insofern zu unseren »Medien«, als sie der Aufbewahrung und dem Transport [...] von Lebens- und Genußmitteln dienen«. Ebd., S. 224–225.

bestrebt sind, so trifft das auf mich, der ich Löffel aus Holz, Schalen und Töpfe aus Lehm anfertige, nicht zu. [...]«³⁴ Nikolaus von Kues hebt an den Produkten des Handwerks, an Löffeln, Schalen und Töpfen, die alle der Gruppe der Kochwerkzeuge angehören, ihre gleichsam konzeptuelle Eigenständigkeit hervor. Die auf diese Weise vorgebrachte »Begründung des Ursprungs technischer Gebilde« erfolge, so Blumenberg, unter Rückgriff auf »niederstes Hausgerät«,³⁵ worin sich zwar die Mitte des 15. Jahrhunderts vollzogene Ablösung des Handwerks von und dessen Abwertung gegenüber den »freien Künsten«³⁶ spiegele. Aber nicht dieser Gesichtspunkt ist hier relevant, sondern die Frage, wie sich Medientechnik – als »mechanische Künste«,³⁷ als Werkzeug und »Hausgerät«³⁸ – als Gegenstand eines spezifischen theoretischen Wissens herausbildet und somit die Entstehung einer Medienwissenschaft bedingt, die Blumenberg als »Geistesgeschichte der Technik« bezeichnet.

Gläser

Embleme außerhalb des Buchs ermöglichen rezeptive Konstellationen, in welchen eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen unterschiedlicher Aktivitäten hergestellt werden kann. Während die Wandteppiche vor allem der Ornamentierung des Raumes und auf dieser Grundlage erst, sobald sie mit Versen versehen werden, auch dem Anstoß der Konversation dienen sollen, werden Schalen, Tassen und Gläser zum Essen und Trinken benutzt. Sie sind in erster Linie Gebrauchsgegenstände. Als Instrumente der Zubereitung und Konsumtion von Mahlzeiten ist ihr Einsatz in den geselligen Kontext des Tischgesprächs³⁹ eingebunden, das seit

³⁴ Hans Blumenberg: *Methodologische Probleme einer Geistesgeschichte der Technik*, in: ders.: *Geistesgeschichte der Technik*, aus dem Nachlass hrsg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Frankfurt am Main 2009, S. 51–98, hier S. 66.

³⁵ Ebd., S. 67.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Die Verbindung von Werkzeug und Hausgerät korrespondiert dem architektonischen Umstand, dass es im »frühneuzeitlichen Haus [...] noch keine strikte Trennung von Alter und Geschlecht, vor allem nicht von Kindern und Dienstpersonal [gab]. Dies galt sowohl für den eigentlichen Arbeitsprozeß, an dem alle Hausbewohner teilnehmen mußten, wie auch für die arbeitsfreie Zeit [...]. Alle Tätigkeiten vollzogen sich im Haus gleichsam vor aller Augen. Der gemeinsame Lebensraum war die Stube oder die Küche«. Richard van Dülmen: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. Das Haus und seine Menschen, München 1990, S. 57 ff.

³⁹ Siehe zu den unterschiedlichen Funktionen der Mahlzeit als religiöse Einrichtung oder im Kontext der politischen Funktion als »Friedens- und Vertragsmahlzeiten« Eva Barlö-

der Antike die Kultur der gemeinsamen Speisung mit der Kultur der Unterhaltung mittels Erzählungen, Gesängen und Reden verknüpft.⁴⁰ Die Besonderheit der mit Emblemen ausgestatteten Gläser und Schüsseln besteht darin, dass sie den Sänger oder Rhapsoden ersetzen. Sie selbst übernehmen die Aufgabe der literarischen Mitteilung. Im Vergleich zum Teppich rücken die Schale und der Teller, vor allem aber das Glas und die Tasse, nah an den Rezipienten heran. Sie werden nicht nur angeschaut, sondern auch in die Hand genommen. Sie sind in dem Sinn beweglich, dass sie gehoben oder gedreht werden können, womit sie auch in rezeptiver Hinsicht neue Möglichkeiten eröffnen, indem sie unterschiedliche Seitenansichten präsentieren. Exakt diesen Aspekt greift Harsdörffer auf, um ihn poetologisch zu verwerthen.

In der Vorrede der »Neuen Zugabe: Bestehend in 100 Sinnbildern« insistiert er auf die Text/Bild-Beziehung, denn die »besten Sinnbilder sind also gearbeitet/ daß man das Bild ohne die Obschrift/ und die Obschrift ohne das Bild nicht verstehen kann; massen solche beede zu einem Zweck unauflöslich abzielen sollen.«⁴¹ Immer wieder unterstreicht er die Bedeutung der *picturae*, immer wieder unterstreicht er die Unablösbarkeit der Bilder von den Texten. Das vollständige Fehlen der ikonischen Elemente in der vorliegenden Emblemata-Sammlung, das vor dem Hintergrund dieser Aussagen umso deutlicher ins Auge springt,⁴² ist dabei systematisch bedingt. Angedeutet wird damit erstens der provisorische Charakter der vorliegenden Sammlung. Die Funktionsstelle der *picturae* ist hier von einer bloßen und äußerst knappen Bildbeschreibung substituiert. Das ist zunächst nichts Ungewöhnliches, insofern viele Emblembücher des 17. Jahrhunderts auf die Reproduktion der Bilder verzichteten, auch weil die Poetik der Zeit die sprachlichen Elemente als höherwertig betrachtete.⁴³ Zweitens wird der Gesichtspunkt der Kooperativität hervorgehoben, wonach neben dem Autor der Textteile – die

sus: Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung, Weinheim und Basel ³2016, S. 208 ff.

⁴⁰ Siehe dazu für den deutschsprachigen Raum der Frühen Neuzeit Burghart Wachinger: *Convivium fabulosum*. Erzählen bei Tisch im 15. und 16. Jahrhundert, besonders in der »Mensa philosophica« und bei Erasmus und Luther, in: Walter Haug und Burghart Wachinger (Hg.): *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1993, S. 256–286.

⁴¹ Harsdörffer: *Neue Zugabe* (wie Anm. 7), S. 6.

⁴² Auch vor dem Hintergrund, dass Harsdörffers Bücher in der Regel großzügig illustriert waren.

⁴³ Im Zuge der Durchsetzung der Emblematisierung als poetische Gattung wird der *pictura*-Aspekt vielfach als zweitrangig abgetan. Zum Beispiel von Johann Peter Titz: *Zwey Bücher von der Kunst, Hochdeutsche Verse und Lieder zu mache* (1642); Martin von Kempe: *Poetische Lust-Gedancken* (1665); ders.: *Poesis Triumphans oder Sieges-Pracht der Dichtkunst* (1676).

Harsdörffer zum Teil kompiliert, zum Teil aber auch selbst verfasst hat – ein »Zeichner, Holzschnyder oder Stecher«⁴⁴ involviert werden müssen.⁴⁵ Dass hier die *picturae* fehlen, hat schließlich einen weiteren Grund. Sie werden drittens nicht gebraucht, weil an ihre Stelle die Reflexion auf das jeweilige Trägermedium, das Geschirr, tritt. Dieses wirkt auf die Gestaltung und Struktur der Texte ein und lässt die Stelle des Bildelements irrelevant werden. In unmittelbarer Responzend auf die verwendeten Trägermedien wird in Harsdörffers Poetik die textuelle Anordnung entfaltet: »Die oftternannten Sinnbilder sind nach Beschaffenheit ihrer Stelle zu vielfältigen/ und könten auch acht und mehrständig gemacht werden; wann nemlich der Becher/ die Schale oder Kanne so viel Passe oder Ecke hat.«⁴⁶ Es ist die Form des Geschirrs – »wann nemlich der Becher/ die Schale oder Kanne so viel Passe oder Ecke hat« –, die die Form des Emblems im Hinblick auf seine Mehrständigkeit bestimmt.⁴⁷ In der »Neuen Zugabe« wird die Mehrständigkeit erweitert. Bis zu sechsständige Embleme sind in dieser Sammlung enthalten. Während Harsdörffer einerseits mehrständige Embleme im Buch der Fläche und Einheit einer Buchseite gleichsam einpasst,⁴⁸ entwickelt er andererseits mehrständige Embleme, um sie auf die Formen und Proportionen (Pässe und Ecken) der Gläser, Schalen und Tassen, für die sie entworfen wurden, abzustimmen. Die formale Referenz auf das jeweilige Trägermedium ist den Texten von Beginn an eingeschrieben. Die *subscriptiones* unter den einzelnen *picturae* sind dabei relativ kurz, ein- oder zweizeilig, damit sie auf eine Tasse oder ein Glas passen. In der Addition der Ein- oder Zweizeiler innerhalb eines mehrständigen Emblems entstehen jedoch durchaus lange, bis zu zwölfzeilige Texte. Sie rücken »in die Nähe strophischer Gedicht- und Liedformen.«⁴⁹ Entscheidend ist hierbei, dass das Ge-

⁴⁴ Höpel: Harsdörffers Theorie und Praxis des dreiständigen Emblems (wie Anm. 28), S. 197

⁴⁵ Wie wichtig Harsdörffer das Bildnerische prinzipiell war, lässt sich daran ablesen, dass er ihm einen Traktat widmet, der 1652 unter dem Titel *Kunstverständiger Discurs, von der edlen Mahlerey* veröffentlicht wurde.

⁴⁶ Harsdörffer: Neue Zugabe (wie Anm. 7), S. 8.

⁴⁷ Mehrständige Embleme sind nicht die Erfindung Harsdörffers. Franz Julius von dem Knesebeck hat bereits vor ihm *Dreiständige Sinnbilder* (1643) veröffentlicht, die er allerdings jeweils auf drei einzelnen Blättern präsentierte.

⁴⁸ »Gemeinsam mit oder für Johann Michael Dilherr – was nicht ganz geklärt ist – hat er unter dem Titel *Emblematisches Cabinet* dreiständige Sonn- und Festtag-Emblemata entworfen und 1660 veröffentlicht. Der Unterschied zu Knesebecks Anordnung besteht darin, dass hier die dreiständigen Embleme auf einem einzigen Blatt dargestellt werden. Harsdörffers Beitrag zur Entwicklung der Form besteht in dieser ersten Phase in der Zusammenfassung der ursprünglich drei Blätter auf einem einzigen.« Höpel: Harsdörffers Theorie und Praxis des dreiständigen Emblems (wie Anm. 28), S. 201.

⁴⁹ Ebd.

schirr in seiner Funktion als literarisches Trägermedium an der Gattungsevolution der ›Dichtung‹ mitarbeitet.

Neben der formalen kann ein Text auch eine inhaltliche Referenz auf sein Trägermedium ausbilden wie z. B. im folgenden dreiständigen Emblem: Die *inscriptio* lautet »Wein«. ⁵⁰ Sie wird in drei unterschiedlichen *picturae* und drei ihnen zugeordneten, miteinander durch den Reim verbundenen *subscriptiones* umgesetzt. »1. Ein Spiegel: der Wahrheit Schein./ 2. Ein Glas mit Wein: ist in dem Wein. 3. Eine Gieß=Kanne: schenck wenig ein.« ⁵¹ Die Bildbeschreibungen beschränken sich auf die kurzen Angaben: »Ein Spiegel«, »Ein Glas mit Wein«, »Eine Gießkanne«. ⁵² Auf einem Weinglas angebracht, hätte das Sinnbild nicht nur den Stellenwert eines praktischen Ratschlags, der im Vollzug seiner Lektüre sogleich auch anzuwenden wäre: ›Schenk wenig ein‹. Vielmehr machte sich die *pictura* dieses Emblemteils, indem sie unmittelbar auf den Gegenstand ihrer Applikation verwies, geradezu selbst entbehrlich. Mit anderen Worten: Das Medium tritt an dieser Stelle selbst als Form zum Vorschein.

Indes ergeben die drei von Harsdörffer vorgeschlagenen *subscriptiones* einen zusammenhängenden Text: »Der Wahrheit Schein ist in dem Wein. Schenck wenig ein«. Die Aussage enthält, als Ratschlag und Rätsel, ein konversationsstiftendes Potential. Dieses erwächst nicht aus der Text/Bild-Spannung, sondern aus der Beziehung der Textelemente untereinander: »Der Wahrheit Schein ist in dem Wein«. Die möglichen Deutungen sollten im Gespräch durchgespielt werden – etwa, dass die Wahrheit im Wein durchscheine oder aber, dass der Wein lediglich den Schein der Wahrheit berge, womit eine konträre Aussage getroffen wäre. Und weshalb schließt dieses Emblem mit der Aussage: »Schenck wenig ein«? Weil es doch nur der Schein der Wahrheit ist? Ein anderes dreiständiges Sinnbild trägt die *inscriptio* »Getranck« und faltet sich in folgende drei *picturae* sowie *subscriptiones* auf: »1. Ein Wasserkrug: Lass Wasser Wasser seyn. 2. Ein Bierstützen: Das Bier ist gar gemein. 3. Ein Weinkrug und Weinglas: Ich trincke (oder liebe) guten Wein«. ⁵³

Harsdörffer stellt eine ganze Kollektion von Versen zusammen, die für die Verzierung von Trinkgläsern bestimmt sind, aber auch und insbesondere für deren mediale Inanspruchnahme als Kommunikationsmedien. Durch die Hinzufügung der Textzeilen wird ihr Gebrauch als Trinkgefäß um die Komponente der Lektüre erweitert. Aus dem Kontext dieser Zweifachnutzung heraus ergeben sich bemerkenswerte Effekte nicht zuletzt für die Textgestaltung selbst, wie das folgende dreiständige Sinnbild, in welchem auch das Motiv des Weinglases vorkommt, ver-

⁵⁰ Harsdörffer: Neue Zugabe (wie Anm. 7), S. 27.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., S. 26.

anschaulicht. Zum einen lässt es sich als ein Kommentar zu dem eröffneten Konversationsfeld lesen, zum anderen weist es ein markantes formales Charakteristikum auf. Unter der *inscriptio* »Freundschaft« folgt die Angabe: »1. Eine Feder: Der Feder Safft./ 2. Ein Glas Wein: Des Weines Krafft. 3: Ein Brief auf welches Siegel zwey Hertze zu sehen.«⁵⁴ Diese dritte Bildbeschreibung ist mit einer *subscriptio* verknüpft, die eine bestimmte graphische Umsetzung verlangt, denn sie formuliert einen Satz in zwei Varianten. Dieser fängt an: »Die« – dann gabelt er sich in zwei Nominaloptionen auf. Untereinander stehen die Wörter: »Freunde« und »Freude«. Und endet schließlich mit: »schafft«. »Des Weines Krafft, die Freunde und Freude schafft« bzw. »Des Weines Krafft, die Freunde oder Freude schafft.« Unterhalb dieses Sinnbildes fügt Harsdörffer eine bedeutsame Anmerkung an. Dort heißt es: »In diesen und vielen andern Sinnbildern giebt es eine vollständige Meinung/ man fange an zu lesen/ wo man will.«⁵⁵

Die *Gesprächsspiele* setzen Lesespiele als Kombinatorik von unterschiedlichen Lesevarianten voraus: Tatsächlich kann die Rezeption eines Textes auf einem Weinglas an einem beliebigen Punkt beginnen, denn dieses verfügt, anders als ein Buch, über keinen festgelegten Anfangs- oder Endpunkt. Die Lektüre des zuletzt genannten Beispiels könnte mit der dritten Einheit einsetzen und dann fortlaufen: »Die Freunde schafft. Der Feder Safft. Des Weines Krafft«. Oder: »Die Freude schafft. Der Feder Safft. Des Weines Krafft«. Neben dem Konversationsspiel, das sie ermöglicht, enthält die Lektüre jedoch auch eine die Lebensführung des Rezipienten betreffende Dimension, wie sie in den zuvor zitierten Inschriften bereits zum Ausdruck kam. Vom Konsum des Weins ausgehend, werden Fragen der ›Wahrheit‹ oder ›Freundschaft‹ angestoßen. Tatsächlich wurde das Geschirr noch im 18. Jahrhundert intensiv in die gesellige Freundschaftspflege eingebunden. Als Freundschaftsgeschenke wurden Teller, Tassen und andere Gefäße mit der die Freundschaft thematisierenden Losungen verziert,⁵⁶ um an ihre Funktion als Freundschaftspfänder zu erinnern.

⁵⁴ Ebd., S. 28.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Siehe dazu Ute Pott (Hg.): Das Jahrhundert der Freundschaft. Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen, Göttingen 2004, S. 119–128.

Mediengeschichte der Literatur

In der literaturwissenschaftlichen Medienforschung spielt das Geschirr bislang keine nennenswerte Rolle. Zwar lässt es sich als wichtiges Motiv zahlreicher literarischer Texte nachweisen, von den viel beachteten, mit Namenszügen versehenen Kelchgläsern in den *Wahlverwandtschaften*, über eine umfassende Sammlung von Gläsern, Tassen und Kannen, die in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den Erzählungen mitarbeiten,⁵⁷ bis hin zu den am Markendesign geschulten Stilbeobachtungen, die die Popliteratur der 1990er Jahre vollzog,⁵⁸ um nur einige markante Stationen zu nennen. In unterschiedlichen Funktionen trat das Geschirr dabei in Erscheinung. Nicht selten diente es auch einer poetologischen Selbstreferenz der Texte. Es jedoch als Medium der Literatur in den Blick zu nehmen, d. h. als für die Genese der literarischen Mitteilung unabdingbares Konstituens, ist bislang kaum geschehen, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass es die Bibliothek und das Buch zu verlassen zwingt, um Feldforschung zu betreiben. Aber wo? Opitz' und Harsdörffers Verweise auf mit Versen verzierte Teller, Tassen und Gläser sind selbst nur in Form papierener Dokumente überliefert. Ob Harsdörffers Sinnbilder jemals zur ›Anwendung‹ gekommen oder doch nur ein Entwurf geblieben sind, ist nicht dokumentiert. Festhalten lässt sich gleichwohl, dass das Geschirr in seiner Funktion als Medium der Literatur nicht nur die Frühe Neuzeit beschäftigte. 1974/75 stellt Rolf Dieter Brinkmann in seinem Essay *Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten* mit einem ähnlich pejorativen Unterton wie dreihundertfünfzig Jahre vor ihm Martin Opitz die Indienstnahme der »Poesie« für Design fest: »Ist Poesie nur noch zulässig als ein Muster für Design von Aschenbecher und Suppenteller? (So ist die konkrete Poesie ausgelaufen, ›Formen, reine Formen!«⁵⁹.

⁵⁷ Siehe dazu Günter Oesterle: Zu einer Kulturpoetik des Interieurs, in: Zeitschrift für Germanistik XXIII/3 (2013), S. 543–557, bes. S. 555 ff.

⁵⁸ Mit Bezug auf Christian Krachts *Faserland* siehe exemplarisch Nicole Bröhan: Wenn allein das Design das Bewußtsein bestimmt, in: Berliner Morgenpost (19.07.1995).

⁵⁹ Rolf Dieter Brinkmann: Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/75), in: ders: Westwärts 1 & 2, Hamburg 2005, S. 271.