

10|1|2019

Meiner

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

SCHWERPUNKT Ontography

Mit Beiträgen von

Jane Bennett, Natalie Binczek, Sébastien Blanc,
Héctor Canal, Gabriele Gramelsberger, Orit Halpern,
Till A. Heilmann, Fotis Jannidis, Nicole C. Karafyllis,
Dawid Kasprowicz, Markus Krajewski, Michael Lynch,
Jörg Paulus, Michael W. Stadler, Daniela Wentz

Im Abonnement dieser Zeitschrift ist ein Online-Zugang enthalten. Für weitere Information und zur Freischaltung besuchen Sie bitte: www.meiner.de/ejournals

ISSN 1869-1366 | ISBN 978-3-7873-3697-5

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2019. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: post scriptum, Vogtsburg-Burkheim/ Hüfingen. Druck und Bindung: Druckhaus Nomos, Sinzheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlорfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Inhalt Heft 10|1 (2019)

Editorial

- Lorenz Engell / Bernhard Siegert* 5

Aufsätze

- Orit Halpern*
The Planetary Test 13

- Natalie Binczek*
Harsdörffers Geschirr 23

- Nicole C. Karafyllis*
Zur Medialität der Samenbank, oder:
die Nacht der Substanz 39

Debatte Digital Humanities

- Fotis Jannidis*
Digitale Geisteswissenschaften:
Offene Fragen – schöne Aussichten 63
- vs.

- Markus Krajevski*
Hilfe für die digitale Hilfswissenschaft.
Eine Positionsbestimmung 71

Archiv

- ›Marbled Page‹ in Christian Wilhelm Büttner's Motley Book 81
- Héctor Canal / Jörg Paulus*
Kommentar 83

Schwerpunkt

<i>Jane Bennett</i>	
Out for a Walk	93
<i>Sébastien Blanc</i>	
Write, neverendingly. Ontography in Merleau-Ponty	107
<i>Gabriele Gramelsberger / Dawid Kasprowicz</i>	
Die Einschreibung möglicher Dinge. Zwei Urszenen der Computergrafik und eine ontographische Schneise	119
<i>Till A. Heilmann</i>	
Ontology and Ontography in Digital Imaging	133
<i>Michael Lynch</i>	
Ontography as the Study of Locally Organized Ontologies	147
<i>Michael Stadler</i>	
Re-Drawing the Lines of Reality: The Ontography of Reversible <i>Gestalts</i>	161
<i>Daniela Wentz</i>	
Existential Graphs as Ontographic Media	177
Abstracts	191
Autorenangaben	195

Editorial

RESEARCH IN CULTURAL TECHNIQUES and media philosophy owe their existence to the fading and passing, the becoming impossible, and finally even the ban on ontology. Just like media history and media theory, they even represent a form of processing of this ending of ontology and a reaction to it. The concept of »Being«, the singular subject of all ontology, taken as unchangeable and as residing somewhere behind or even above all its realizations, concretions and manifestations in the materially existing world, had already been strongly suspected by positivism, vitalism and phenomenology, but had not yet been stripped off. Existential philosophy then ventured further, until finally a number of diverse schools of thought like Foucault's history of knowledge or Derrida's deconstruction, Quine's logic, Heinz von Foerster's constructivism, Luhmann's functionalism, or process philosophy in the aftermath of Whitehead could definitively reject ontology with highly effective—albeit strongly diverging—reasons and arguments. These theories and philosophical schools did not agree on anything but on the rejection of ontology. Accordingly, the »ontological difference«, which provided that one could not speak about »Being« in the same way as about an existing being, had to be reconsidered. One solution was to project the ontological difference back into the multitude and materiality of the existing and to provide it with a new language of description and to read it against the backdrop of new types of questions. The offer that media theory and history, the cultural techniques approach, and media philosophy were able to make—successfully—in this situation was essentially a reappraisal not only of technics (»Die Technik«) in the ontological sense, but of technologies and techniques, of practices and their aesthetics. To use Heideggers terms, the focus was now set on »switching« (»Schalten«) rather than on »ruling« (»Walten«). The ban on ontology was nonetheless fully respected, and in cultural and media studies the observation of techniques and technologies, means and processes of the incessant self-differentiation of anything that is ruled out the persistent stunning standstill vis-à-vis the great ontological difference of Being and the existing beings.

However, something seems to have changed recently with respect to that ban on ontology. It no longer seems to apply without any exceptions. This does not, however, lead to downright violations of the verdict, but to perforations and infiltrations, even if the ban is still defended, of course, and still rightly so. Nevertheless, it is a recurring experience that questions that were thrown out of the

window used to come in again through the door; and this holds true also for the question of Being. Bruno Latour's spectacular rediscovery and continuation of the project of Etienne Souriau's »modes of existence« for example, or the revival and pluralization of the concept of ontology in anthropology, as in Descola, Viveiros de Castro and Kohn, can be conceived of as indications of this shifting. These and various others of the new »Onto-...« theories are in no way about returning to procedures and positions of an ontology that has been already overcome. They do not promulgate revisionist programmes. Rather, they result from the genuine insight of cultural and media studies that observing something is first of all always already in itself a technically equipped, space, time, and (in the physical sense) body involving practice of, for instance, articulation, differentiation, evidence production, and phenomenotechnics, of depiction and description. Its ontic nature therefore is not different from that what it observes, i. e. from anything that exists. It does not hover above things, but operates amongst them on the very same level.

Second, observation is also laterally entangled with the observed object, it is part of it, because it is a feedback activity, which precisely propels the very observed movement of self-differentiation of anything that is actually (be it emerging or made). Therefore, we do no deal any longer with the forbidden ontological question of what (something) is, but with the question—which has to be distinguished from the former—of how something is and by what means; or how and by what means something comes into existence and takes place; the question being how it is made, what it does, and where, and when. The Weimar project of »Operative Ontologies«, to which this journal has already dedicated a special issue, is deeply inscribed into this strand of thinking. It deals with the operations that call something into being; that set up and maintain existence, and with the media by which and in which these operations take place. The basic idea is about the same in all these approaches: Ontologies do not wait for philosophers to be written and then descend on the world; rather, they are writing themselves as materially existing and effective operations. They are at work everywhere, they arise from the practices of everyday life, from the arts, from technologies, cults and sciences; and they have always been reified in artefacts. »Being« does not exist as »the one«, but there are multiple ways and means and modes of being, which always rest in the materially existing-in-the-world. They can be seen and read from it, but they cannot be detached from it.

Ontography, which is the focus of this issue of the ZMK, is a special branch of »Operative Ontologies«. Ontography is at the same time a concept, a procedure and a way of existence. Of the many operations that set up and maintain existence and call things into being, ontography centers on graphic operations, more precisely: the cultural techniques of designing, drawing, sketching and recording, of writing, of listing, of diagrammatics, and other techno-aesthetic graphics such

as photography, cinematography, radiography. In contrast to other techniques implemented by operative ontology (like opening, discriminating, condensing, folding), ontography has a special proximity to utensils and instruments, to the techniques and technologies of drawing and registering, to the tools of painting and writing ranging from the stick in the sand to high-tech imaging tools. Unlike e.g. the operation of distinction so dear to Spencer-Brown's topo-ontology, ontographies are not imaginable as being bodiless (in the physical sense). This close connection of the ontographic to its media also distinguishes the concept of ontography from that of autopoiesis, with which it has some similarities, but which ignores any media of self-reference as it supposedly can do without. In addition, by taking into account the materials of drawing and recording, ontography is closely connected to the domain of aesthetics, especially if one allows this domain not only to concern human beings, but also to encompass the entire field of self-perception and self-inscription of matter, as it is outlined for instance already by Romanticist natural philosophy and more recently by Karen Barad's »Agential Realism«. But aesthetics also play a role in ontography in the more limited sense of artistic operations. In addition to pictorial, rhetorical, literary, and poetic procedures such as description, in particular operations like enumeration or the formation of lists shift into perspective. An open list for instance exercises an ontographic function insofar as it shows a tendency towards self-perpetuation. Moreover, its contingency derives directly from the items listed as the list represents only a very low-threshold form of processing than what it registers. On the other hand, however, unlike in traditional ontology, ontography does not prioritize or privilege in any way verbal writing and language in general. As in all operative ontology, concepts are replaced by operations, namely those of drawing, recording and depicting, as they take place within ontic reality; and here again the ontographical attention for the continuous movement implied in the operations is prevalent and less for the fixed result. Finally, ontography possesses an ambiguity, which at the same time constitutes it. On the one hand, the very procedures that—as part of ontic reality—record or »write« the respective being can be qualified as ontographic. On the other hand, also the special mode of being of those entities whose reality consists precisely of the fact that they carry out the operations of recording, or of depicting, or registering is ontographic. Drawing is ontographical, on the one hand, because it registers something and, on the other hand, because it consists in itself only of that very process of registering. And thirdly, both sides of ontography feed back to each other as what is recorded or drawn is precisely the transcript of the process of the recording or drawing itself.

The concept of »ontography« is one of those concepts that are reinvented over and over again without thereby forming a stable chain of reference. At least three of the authors involved in this issue of ZMK, for example, state that they initially

chose the term freely believing that they were introducing something original, and only later became aware of earlier and analog uses of the same term. In recent decades, however, the notion of ontography has appeared with some regularity and has recently even experienced some systematic exploration. Mostly, however, those who use the term do not care about what others mean by it. And if they do they strongly reject other scholar's understandings of ontography as Graham Harman did with regard to Michael Lynch's understanding of ontography. Even the history of concepts can hardly be of any help here because the concept of ontography can only be traced back until 1904. Prior to that date the traces of the concept's origins lead into uncertainty. Thus, the earliest source for the term »ontography« found so far was a ghost story of a certain M. R. James with the strange title *Oh Whistle And I Come to You My Lad*, taken from Robert Burns' poem of the same title, in which one of the protagonists is called »Professor of Ontography«. From the same year dates evidence of a revealing early scientific use of the term, namely in geography, when H. Goode conceived of the anthropo-geographical relationship between human and landscape, the distribution of living beings on the earth's surface, and further the ecological relationships between part and whole as »ontography«, probably synonymous with what we would call »ecology« today.

In the more recent context of the term's discussion essentially two different notions of ontography prevail. On the one hand, the concept of ontography appears in the context of »speculative realism« and »object-oriented ontologies«. These approaches are concerned with separating material reality from the status of the object vis-à-vis a (human) subject. To this end, Graham Harman, followed by other authors, created an ontography as a graphic tool of thought, a diagrammatic process by which physical entities can be seen, on the one hand, as separate from their properties and, on the other hand, as independent from their perceptions or observations and their being remembered. In this way, the relationships that things entertain among themselves are meant to become visible without observers and without description, i. e. above all without us as human beings and without any supplementation by an assumed »consciousness«. While from the perspective of media theory and »operative ontologies« the overcoming of the object status of things is certainly of some relevance, anti-correlationism, which must appear untenable to media theory, is problematic.

On the other hand, there is a phenomenological understanding of ontography, such as Michael Stadler finds it in Heinrich Rombach's work. Strictly abbreviated, the phenomenological version of ontography assumes exactly the opposite of the former one, namely that ontography is a visual modelling that creates immediacy between consciousness and the portrayed. Ontography as visual ontology thus confirms what conceptual knowledge hardly ever makes accessible: every rep-

resentation of something that exists has always been inseparably connected with that something. This applies to consciousness or objects of description as well as to the media in particular. A statement about something that exists which is independent of that something is therefore not possible. An ontographic method would take this into account instead of ignoring it. For a media-theoretical approach this would only be acceptable if one renounced the phenomenological primacy of consciousness and if at the same time consciousness was regarded as an effect of ontographic and thus medial relations and operations.

Ian Bogost occupies a peculiar intermediate position. On the one hand, like Harman, he wants to foreground the things themselves. On the other hand, he also assumes that independent statements on anything being must always ignore their own prior engagement with that being (be it with the empirical person making the statements or with the technical or physical medium in which those statements are articulated). According to Bogost, ontology, unlike ontography, must always pretend that it has nothing to do with what it is talking about. Therefore, he calls for an ontography that could directly address matter itself. In addition, he insists that ontographic procedures should be especially a-temporal because he assumes with Kant that time is a form of contemplation (»Anschauungsform«) and thus a condition that the subject imposes a priori on the perceived world. In media theory, however, one of the main features of ontography as an operative ontology consists precisely of making evident the operation of registering the operative character of which necessarily provides for a temporal process. All ontographies, on the other hand, seem to have in common that, on the one hand, they assume that images, graphics, and diagrams counteract conceptual understanding and description by means of visual perception. On the other hand, they expect, probably with the single exception of Merleau-Ponty, that what ontographically exists will become evident immediately and by itself without regard to the media that produce this evidence in the first place. In media theory these two basic assumptions are again highly problematic because they appear contradictory—nonlinguistic and nonverbal visual media like the image and the number are nevertheless still media and thus mediating instances, even if media, as we know, tend to render themselves transparent and thus invisible.

Thus the available views on ontography are quite divergent, even if they display similarities in various isolated regards. However, instead of discussing definitions it might be more instructive to follow the methodological requirement of operative ontologies, namely to pursue the operations themselves. For the operations of ontography itself are by no means vague and contradictory; rather, they are at work in clearly defined and concrete contexts. Ontography thus appears as a property and a characteristic, or more precisely: as a mode of existence of a certain kind of things that exist only insofar as they are being drawn like a draft or a diagram, or

listed up like entries in a catalogue, or written up as in a script; so that they do not exist outside these procedures, i. e. without being drawn, registered, or written. Ontography in this sense should be understood less as a method (or as a special and possibly privileged access to existing beings) rather than as a mode of existence.

In his theory of the archive, Jörg Paulus has provided a first example of this. An archive, he argues, turns into ontography when it documents and records processes that affect the archive itself, such as its own staff or acquisition files, its budget drafts and accounts, consultation protocols and register files. This idea of ontographic archivation could be applied to other facts, too, as for instance the annual rings of the trees which are ontographies inasmuch as the tree itself is at the same time writing utensil and document and consists precisely of this, producing information about the conditions to which it was subjected. Paulus extends this thought to the perhaps most comprehensive ontography we can observe in space and time: the earth's crust. It also, in its very nature, is the archive of the processes by which it was formed.

The image of classical television, rendered by cathode ray tubes, is another impressive example of an ontographic way of being. It consists exclusively of being drawn or written. 50 times per second the cathode ray runs across the screen from top left to bottom right. Line by line and dot by dot, the ray touches the individual pixels which light up briefly and fade again as the ray moves on, and light up again when the ray passes through again. Even before the whole screen is »written« in this way the image is already disappearing. Nothing remains. On the same surface of the screen an uninterrupted stream of drawing or writing runs through and touches the pixels without ever completing a retrievable or repeatable record, a time-resistant, object-like sign that would survive the process of recording and writing itself. In this sense, the television image is a continuous drawing and an incessant disappearance. It is precisely not an »immutable mobile« in the sense of Bruno Latour, but an immobile that is constantly changing in itself (since it always appears at the same place, on this television screen). »Ontography« does not work here in the same way as in lithography, photography, or diagrams for example, but in the sense of becoming incessantly drawn.

Television also transfers its ontography onto everything it shows and represents. It thereby changes ontography by turning it into a method of world mediation or a kind of cartography of the existing in the sense of Harman and Bogost. There is reason to assume that through television we can only perceive the world as if it were always already ontographic by its very nature, only existing in the state of its ongoing being recorded. Television is not only a process of continuous self-drawing, but depicts the world as if also the latter consisted precisely of this process. Television constantly allows the world to register itself, i. e. it turns the world ontographic.

The Planetary Test

Orit Halpern

IN 1945 IN THE NEW MEXICO DESERT the first nuclear device was detonated. The result of one of the most massive scientific efforts on earth, the Trinity test would pioneer the design of the bomb later named »Fat Man« and dropped on Nagasaki. The test was soon ceasing to be a test and became a reality. Robert Oppenheimer, the scientific director of the Manhattan Project, upon witnessing the explosion cited the Bhagavad Gita: »If the radiance of a thousand suns were to burst into the sky, that would be like the splendor of the Mighty One.« And then, as the large cloud grew over the desert, another line came to his lips from the same scripture: »I am become Death, the shatterer of worlds.« He would soon turn against his own invention, unable to stomach the implications of what he had helped to construct—a technology that would shatter the world. A machine designed for nothing but death, but in doing so, transforming all life on earth.¹

The Trinity test marked a pivotal moment when species survival and technology were intimately and horrifically intertwined. Since then, every element of life is penetrated by technology. The very shell of the planet transformed geologically by radiation. Today, one of the main markers used by science to demarcate for the newly coined geological era of the Anthropocene is this test. It demarcates a moment when human materials and technologies have

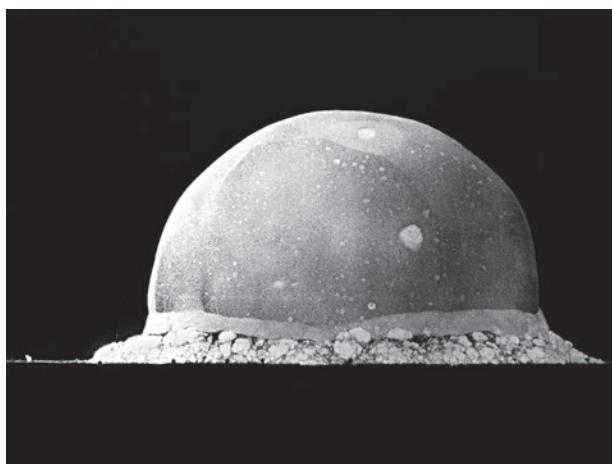


Fig 1: Trinity Test Fireball at 16ms, Trinity, New Mexico, July 16, 1945

¹ J. Robert Oppenheimer: Atom Bomb Pioneer, Dies, in: The New York Times (19.02.1967), under: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0422.html> (28 January 2019).

entered the earth's crust and can be scientifically measured, and it also marks the start of a new technical era that has reshaped the planet's climate and geology. The Trinity test inaugurated the rise of the American Empire and the start of the Great Acceleration and the Information Age, both driven by the new energy and computational machines unlocked through the war. This test is therefore demarcating a moment when technologies and life could no longer be separated. It is also the moment that marks design as the new technology for transforming human life at a planetary scale, sometimes through computation and calculation, and sometimes by using populations—both human and animal—as media.

Oppenheimer's statement on what is until today one of the largest and most technically intensive and expensive design projects in human history would be uncannily repeated by the designer Victor Papanek some thirty years later to describe a new feature defining man. Humans, Papanek would argue, are no longer defined by language or tool making, the nascent and related sciences of socio-biology, cybernetics, and ethology had all changed this. Bees had languages, and animals could construct vast architectures. Rather, humans are special because: »Mankind is unique among animals in its relationship to the environment. All other animals adapt *autoplastically* to a changing environment (by growing thicker hair etc.) [...] only mankind transforms earth itself to suit its needs and wants *alloplastically*. This job of form-giving and reshaping has become the designer's responsibility.«² Humans, Papanek argued, make climates rather than adapt to environments. Humankind destroys but also *makes* worlds. Papanek's statement demonstrates an emergent consciousness at the time of environment as no longer a force external to the body or the habitat, but rather as a medium, like other mediums of film, or photography, or metal, to be given form and reshaped. Papanek's words signal what I label *the planetary turn* in design: The reinvention of human life and habitat as an experiment, even opportunity, for design intervention and growth at terran scales. Design, he implied, should no longer be concerned with adaptation to environments but rather to alloplasty—the forming and reshaping of the earth. It is our gift, or curse, to deny adaptation and desire technical and design interventions. Papanek signals the growing ecological understanding that emerged from a history of experiments that transformed life itself during and after the Second World War. Papanek's colleague and inspiration, the architect Richard Neutra, named this condition »the planetary test«.

² Victor Papanek: *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change*, Chicago 1971, p. 220.

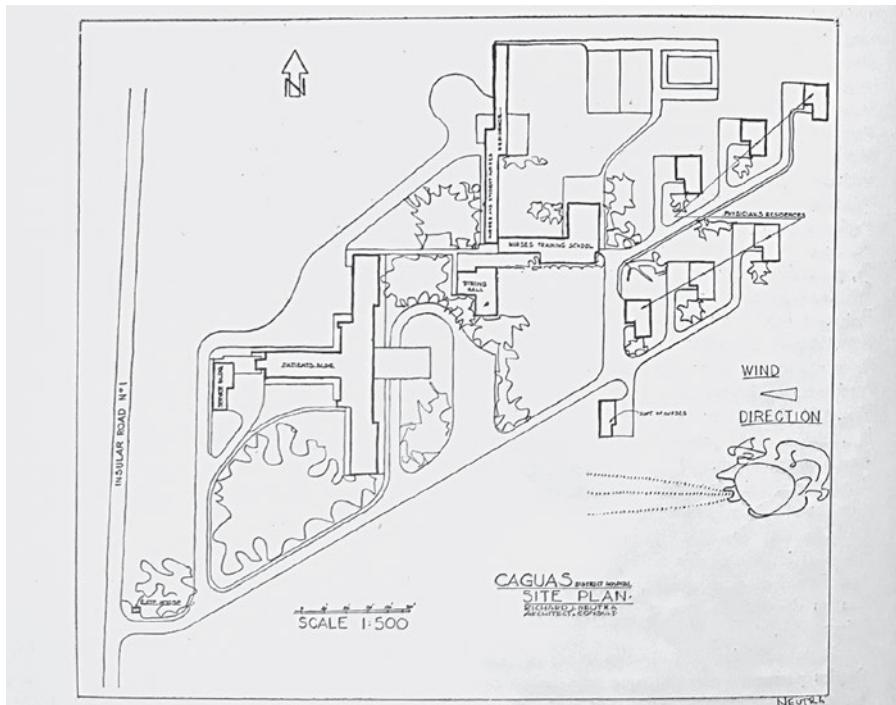
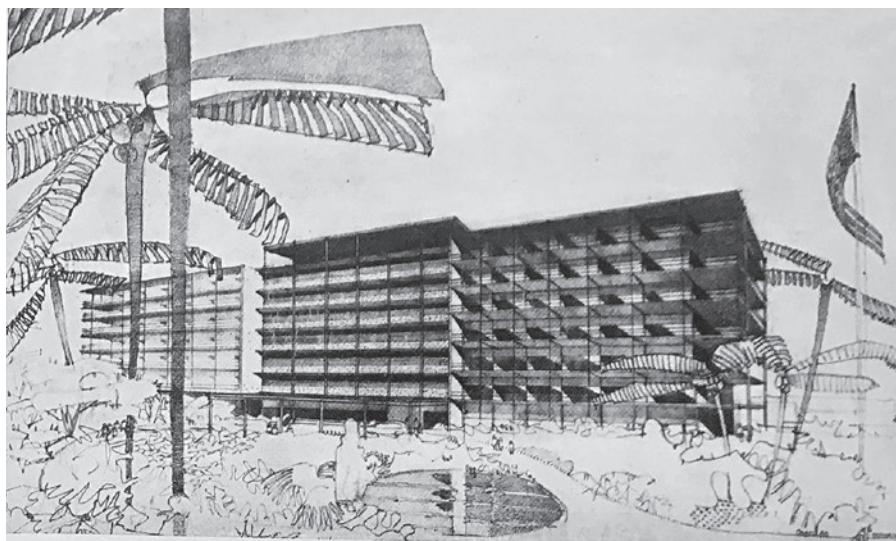


Fig. 2 a+b: Richard Neutra, Architecture of Social Concern in Regions of Mild Climate, (São Paulo: Gerth Todtmann, 1948).

Harsdörffers Geschirr

Natalie Binczek

Verse im Gebrauch

»[S]o schaden auch dem gueten nahmen der Poeten nicht wenig diejenigen/ 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 vnsere 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 Gebrauchsusancen 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 Schau-Platz 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/ Schaupfen-nige/ 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 »Geschichtsschreibung mit Exemplen und Beyspielen«, auf dass »daraus die Nachwelt eine Lehre oder Warnung zu schöpfen haben möchte«. Theodor Verwegen: Georg Philipp Harsdörffer – ein Nürnberger Barockauteur 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 Freudegedichte‘ – 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 dar-auffolgenden 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:

»Ferners 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/ Goldschmieden/ 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 Exemplen 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/ dient zu den Gebäuden/ Tapeten/ Bücher-Titeln 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 buchinnerer 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 Landschafften/ die Städte/ Dörfer und Flecken/ mit sinnreichen [...] Buchstaben bedeutet werden möchten.¹⁰ Und ein paar Zeilen weiter: »So sollen mir diese Teppiche/ auch mit artigen Sinnbildern¹¹ 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 Sangsprachdichtung und Meistersang, in: Horst Brunner und Helmut Tervooren (Hg.): Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangsprachdichtung, Berlin 2000, S. 59–72.

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

¹⁰ Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer-Gesprächsspiele*. 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-Gesprächsspiele* 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 Teppich ist: daß des Menschen Vermögen in Essen/ Trincken/ und leiblicher Belustigung keineswegs beruhet; sondern nohtwendig zu behaglicher Verstandübung gesuchet werden müsse: Wie allhier der kluge Schertz der Anwesenden/ die artigen Fragen deß Frauenzimmers [...] viel höher als die kostbare Mahlzeit sonders Zweiffel ist geachtet worden.«¹³

In der beschriebenen Anordnung wird eine Lese- bzw. Konversationsszene 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 »grundätzliche 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 erweiset: welches beedes ein mehrers zu verstehen gibt/ als gemahlt oder geschrieben ist/ in dem solches zu fernerem 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 Gebrauchs zusammen-

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

¹⁸ Die Eindeutschung von Wörtern gilt als eine der wichtigsten Zielsetzungen der *Fruchbringenden 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 Zincgref.

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

²⁰ Sabine Mödersheim: Materiale und mediale Aspekte der Emblematisierung, in: Eva Horn und Manfred Weinberg (Hg.): Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre, Oldenbourg 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 Emblematisierung, 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 Emblematik 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 Emblematik‹ oder ›praktizierte Emblematik‹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 ekphrastischen 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: Emblematik 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 diente. 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 Aussageeinheit 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 Verweyen und Werner Wilhelm Schnabel: Angewandte Emblematik und Stammbuch. Interpretationsprobleme am Beispiel verarbeiteter »Emblemata Zincigrefiana«, 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 ausgetrieben, kehren – als ›Parasiten‹ der humanistischen Typographie–