

# Frühe Neuzeit

---

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur  
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von  
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,  
Jan-Dirk Müller, Martin Mulsov und Friedrich Vollhardt

## Band 209

# Intermedialität in der Frühen Neuzeit

---

Formen, Funktionen, Konzepte

Herausgegeben von  
Jörg Robert



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

ISBN 978-3-11-048355-0  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-052178-8  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-052089-7  
ISSN 0934-5531

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck  
♻️ Printed on acid-free paper  
Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)



## Inhalt

### Einleitung

Jörg Robert  
**Intermedialität in der Frühen Neuzeit – Genealogien und Perspektiven — 3**

### I Theatrale Intermedialität

Irmgard Scheitler  
**Die Verhöhnung – Illustration auf dem Theater — 21**

Matthias Bauer, Angelika Zirker  
**Shakespeare und die Bilder der Vorstellung: »The soul's imaginary sight«  
im 27. Sonett — 39**

Rüdiger Singer  
**»Grief's true picture« – Enargeia als intermediales Konzept und Leitmodell für  
*actio* und *acting* — 55**

### II Musikalische Intermedialität

Florian Mehlretter  
**Maske und Performanz – Zum intermedialen Charakter der italienischen  
Madrigaldichtung zwischen Trecento und Cinquecento — 79**

Nicola Gess  
**»L'opéra est un spectacle« (Voltaire): Zur Intermedialität der *tragédie en  
musique* — 95**

Dirk Werle  
**»Ich singe, wie der Vogel singt« – Bestimmung der Lyrik von Goethe  
bis Opitz — 116**

Lothar van Laak  
 Einbildungskraft und Intermedialität bei Friedrich Spee und Catharina Regina  
 von Greiffenberg — 137

### III Bildende Kunst, Buchdruck, Medien

Jürgen E. Müller  
 Mediale Netzwerke und Intermedialität in der Frühen Neuzeit — 153

Jürgen Müller  
 »Cazzon da mulo« – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios *Junge von einer  
 Eidechse gebissen* — 180

Monika Schmitz-Emans  
 Graphien der Zeit: Über Stundenbücher in Mittelalter und Neuzeit — 215

Joachim Hamm  
 Zu Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brants *Vergilius pictus*  
 (Straßburg 1502) — 236

Astrid Dröse  
 Paragonale Relationen? Das Verhältnis von Musik, Bild und Text in Titelpuffern  
 barocker Liedersammlungen — 260

### IV Literarische Bildpoetik

Stefanie Arend  
 Vorüberlegungen zum Entwurf einer intermedialen Rhetorik anhand von  
 emblematischen Figurationen in der Frühen Neuzeit — 287

Jörg Wesche  
 Laokoons Schlange — 306

Jörg Robert  
 »geschwiester Kinder« – Bildtheorie und Paragone bei Martin Opitz — 322

Stefanie Stockhorst  
 Text und Bild bei Harsdörffer: Vom Paragone zur synästhetischen  
 Animation — 347

Seraina Plotke  
 Bildgestalt aus den Lettern – Die Intermedialität der visuellen Poesie im  
 17. Jahrhundert — 366

Register — 391

Jörg Robert

## »geschwiester Kinder« – Bildtheorie und Paragone bei Martin Opitz

### 1 Opitz-Bilder

Unter den Bildnissen des Martin Opitz nimmt das Ölgemälde, das Bartholomäus Strobel d. J. (um 1591–um 1650/60) zwischen 1635 und 1639 verfertigte, einen besonderen Rang ein. Es befindet sich heute in der Stadtbibliothek zu Danzig.<sup>1</sup> Das eindrucksvolle Standesporträt ist das Dokument einer langen Freundschaft: Opitz lernt Strobel, einen der »wichtigsten Epigonen der rudolfinischen Manier«, 1627 in Breslau kennen, wo der Dichter in Diensten des schlesischen Kammerpräsidenten Karl Hannibal von Dohna stand (seit 1626).<sup>2</sup> In einem Brief an Buchner vom 1. 10. 1627 nennt er Strobel »nobilissimus Germanie pictor« und »amicus

1 Zu den Abbildungen kurz und mit weiterer Literatur Klaus Conermann (Hg.): Martin Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse. Berlin 2009, 3 Bde., hier Bd. 1, S. 160–163; vgl. auch Achim Aurnhammer: Dichterbilder mit Martin Opitz. In: Achim Hölter, Monika Schmitz-Emans (Hgg.): Literaturgeschichte und Bildmedien. Heidelberg 2015 (Hermeia; 14), S. 55–76, der vor allem die weitere Opitz-Ikonographie bis ins 18. Jahrhundert eingehend untersucht.

2 Jan Harasimowicz: Johann Christian – ein unbeugsamer Fürst. Die »Europäische Allegorie« von Bartholomäus Strobel dem Jüngeren im Museo del Prado in Madrid. In: J. H.: Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit. Köln, Weimar, Wien 2010 (Neue Forschungen zur schlesischen Geschichte; 21), S. 143–155, hier S. 144. (Geringfügig modifizierter Wiederabdruck des Beitrages: J. H.: Strobel, Opitz, Gryphius und die »Europäische Allegorie« im Museo del Prado in Madrid. In: Thomas Borgstedt, Walter Schmitz (Hgg.): Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen 2002 (Frühe Neuzeit; 63), S. 250–271; zu Strobel weiterhin: Jacek Tylicki: Bartholomäus Strobel the Younger; a post-Rudolfine Painter in Silesia and Poland. In: Lubomir Konečný, Beket Bukovinská, Ivan Muchka (Hgg.): Rudolf II, Prague and the world. Papers from the international conference, Prague, 2–4. September 1997. Prag 1998, S. 145–155; Ernst Scheyer: Der Maler Bartholomäus Strobel. Künstlerische Beziehungen Breslaus zu Danzig in der Zeit des großen Krieges. In: Ostdeutsche Monatshefte 13 (1932–1933), S. 517–537.

3 Vgl. Marian Szyrocki: Martin Opitz. Berlin 1956, S. 77–99; Klaus Garber: Martin Opitz. In: Harald Steinhagen, Benno von Wiese (Hgg.): Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Berlin 1984, S. 116–184, hier S. 128–130 (mit Lit.). Schon in Danzig verspricht Opitz seinem Freund August Buchner die Kopie eines Strobel'schen Porträts (271001 ep; 280507 ep; 281216 ep). Conermann (Anm. 1), Bd. 1, S. 159f. Möglicherweise existierte gar kein solches Porträt; das Danziger Porträt datiert erst in die Danziger Zeit.

meus optimus«. Nach dem Frieden von Prag sehen sich beide 1635 genötigt, Herzog Johann Christian von Brieg auf seiner Flucht nach Thorn zu begleiten.<sup>5</sup> In Danzig werden beide von dem überzeugten Calvinisten Gerhard Graf von Dönhoff, dem Berater Władisławs IV. und späteren Danziger Kastellan sowie Marienburger Ökonom, protegiert.<sup>6</sup> Auf sein Betreiben wird der Dichter dem polnischen König vorgestellt und erhält das Amt des königlichen Historiographen, später des Sekretärs »mit einem beachtlichen Salär«. Dönhoffs Fürsprache ist es wohl auch zu verdanken, dass Strobel 1636 zum Kammermaler des Königs bestellt wird; am 16. 11. 1639 wird ihm von Władisław IV. der Freibrief ausgestellt, der die früheren kaiserlichen Privilegien bestätigt.<sup>8</sup>

Strobels Porträt ist mehr als ein Bild des Martin Opitz, es ist zugleich (s)ein *Image*. Es zeigt den Autor des berühmten *Buches von der Deutschen Poeterey* (1624) und der *Acht Bücher Deutscher Poematum* (1624 bzw. 1625), allerdings ohne jeden Hinweis auf sein Dichteramts. Alle Attribute des Gelehrten – Bücher, Schreibutensilien, ein entsprechendes *Studiolo* o.ä. – fehlen. Wir sehen nicht den Philologen, den »Vater der deutschen Dichtung« oder den »Boberschwan«, sondern einen Würdenträger, Diplomaten und Hofmann.<sup>9</sup> Opitz' Haltung auf dem Porträt drückt seine Stellung aus: Den Körper leicht zur Dreiviertelansicht gewendet, die Weste lässig geöffnet, stemmt er den linken Arm stolz und ein wenig herausfordernd in die Hüfte. Der Blick richtet sich selbstbewusst auf den Betrachter. Gekleidet nach der neuesten spanischen Mode tritt uns Opitz als Funktionär des frühmodernen Staates und Vertreter einer neuen, durch *virtus* und *fama* legitimierte Geistesaristokratie, einer *vera nobilitas*, entgegen.<sup>10</sup>

4 Conermann (Anm. 1), Bd. 2, S. 566 (271001 ep): »Jubeo eam paulo post te expectare, ubi copia mihi nobilissimi Germaniae pictoris Strobelij amici mei optimi fieri potuit.«

5 Richard Alewyn: Opitz in Thorn (1635/1636). In: Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins 66 (1926), S. 169–179; Scheyer (Anm. 2), S. 526–537.

6 Vgl. hierzu Gustav Sommerfeld: Zur Geschichte des Pommerellischen Woiwoden Grafen Gerhard von Dönhoff († 23. Dezember 1648). In: Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins 43 (1901), S. 219–265; Gerhard Kosellek: Martin Opitz im Dienst des polnischen Königs Władysław IV. Wahrheit und Legende. In: Germanoslavica 19 (2008), S. 17–33.

7 Garber (Anm. 3), S. 132.

8 Vgl. Harasimowicz (Anm. 2), S. 148.

9 Garber (Anm. 3), S. 133: »Tatsächlich war Opitz jedoch in erster Linie Diplomat und erst in zweiter Linie Gelehrter und Dichter.«

10 Vgl. Wilhelm Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 3). Tübingen 1982, S. 255–267.



Abb. 1: Bartholomäus Strobel (um 1636/1637): Porträt des Dichters Martin Opitz (1597–1639). Ölgemälde, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, Gdńska (Inv. Z IV 4435).<sup>11</sup>

Dass die »prächtige Erscheinung des hofmännischen Opitz« auf Strobels Bild »mit dem Urteil über das gar nicht so eindrucksvolle Aussehen des schwächlichen Mannes«,<sup>12</sup> wie es die Lebenszeugnisse überliefern, kontrastiert, ist kaum überraschend. Das Bild zeigt nicht das Individuum Opitz, sondern seine soziale *imago*, die für sich spricht, weil *er* nicht (oder mehr) zu uns sprechen kann. Bilder schaffen Gegenwart – über die räumliche Distanz oder die Distanz des Todes hinweg.

<sup>11</sup> Harasimowitz: Strobel, Opitz, Gryphius (Anm. 2), S. 265; Bildquelle: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Painting\\_of\\_Martin\\_Opitz\\_by\\_Bartholom%C3%A4us\\_Strobel.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Painting_of_Martin_Opitz_by_Bartholom%C3%A4us_Strobel.jpg) (Zugriff am 25.4.2017).

<sup>12</sup> Conermann (Anm. 1), S. 159.

Das Bild des »Vaters der deutschen Poesie«<sup>13</sup> ist dabei besonders erfolgreich, denn Strobels Opitz-Porträt wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein immer wieder kopiert. Von Gottsched wissen wir, dass er eine Kupferstichkopie des Strobel'schen Gemäldes für die Deutsche Gesellschaft in Leipzig in Auftrag gab, die es »neben Canitzen und Bessern auf[ge]stellt« hat.<sup>14</sup> Opitz' Biograph Kaspar Gottlieb Lindner schreibt (1741): »In Gemälden wird er auch hier und dar angetroffen.«<sup>15</sup> Auf der anderen Seite ist es doch nur ein phantasmagorisches und geisterhaftes Leben. Das Dichterporträt ist eine paradoxe Form. Mag das Bild auch zum Leitbild werden, so sieht sich der Künstler doch vor eine prekäre Frage gestellt: Wie bildet man einen Menschen ab, dessen Bestimmung das Wort, die hörbare Stimme ist, wie es der Topos vom »Boberschwan« suggeriert? Der Dichter lebt im Gemälde fort, aber *lebt* er auch? Kann er zu uns sprechen, wenn er nicht *spricht*?

Dieser Paradoxie stellt sich das zweite authentische Opitz-Porträt. Auch dieses wird für das Bildgedächtnis des Dichters bedeutsam.<sup>16</sup> Auf der Rückreise aus Paris ließ sich Opitz im September 1630 in Straßburg von einem unbekanntem Maler porträtieren. Die Entwurfszeichnung zum Kupferstich wurde im Mai 1631 vollendet.<sup>17</sup> »Caeterum ut tibi ac Berneggero nostro tandem obsequer, passus sum Argentorati me depingi, ita ut Calcographi manu, si nunc coram non licet, vel sic tamen brevi me visurus sis.«<sup>18</sup> Der unbekannte Künstler fertigte eine Zeichnung an, die der bekannte »Chalcograph« Jacob van der Heyden (1573–1645) in Kupfer stechen ließ.<sup>19</sup> Bernegger finanzierte den Kupferstich.<sup>20</sup> Erst auf dessen mehrfache Mahnung hin vollendete Jacob van der Heyden sein Werk im Frühjahr 1631. Er zeigt das Brustbild des Autors in einem medaillonähnlichen Oval (in der Tradition der römischen *imago clipeata*), ein Typus, der für den kaiserlichen

<sup>13</sup> So Gottsched in seiner Lobrede auf Opitz (Johann Christoph Gottsched: Lob- und Gedächtnißrede auf den Vater der deutschen Dichtkunst [...]. Leipzig 1739, S. 161).

<sup>14</sup> Conermann (Anm. 1), S. 162.

<sup>15</sup> Ebd., S. 162.

<sup>16</sup> Zuletzt Susanne Skowronek: Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock. Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; 22), S. 80–95; Erich Trunz: Das Opitz-Porträt des Jacob van der Heyden von 1631. In: Barbara Becker-Cantarino, Jörg Ulrich Fechner (Hgg.): Opitz und seine Welt. FS für George Schulz-Behrend zum 12. Februar 1988. Amsterdam 1990 (Chloe; 10), S. 527–539; wieder abgedruckt in: Erich Trunz: Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. München 1995, S. 356; Conermann (Anm. 1), S. 176 f.

<sup>17</sup> Vgl. Skowronek (Anm. 16), S. 80.

<sup>18</sup> An Buchner, 27. 9. 1630; Conermann (Anm. 1), Bd. 2, S. 868.

<sup>19</sup> Da sich van der Heyden auf dem Stich selbst nur als Stecher bezeichnet, wird er nicht mit dem Urheber der Zeichnung identisch sein.

<sup>20</sup> Brief vom 27. 3. 1631 an Opitz. Conermann (Anm. 1), Bd. 2, S. 976 f.



Abb. 2: Jacob van der Heyden: Porträt (Brustbild) des Martin Opitz, Straßburg 1631. Kupferstich (Platte 145x96 mm). Kupferstich-Kabinett, Staatliche Sammlung Dresden (152569 im A 242 m,2).<sup>21</sup>

Hof in Prag um die Jahrhundertwende vielfach belegt ist und sich am »Ideal des Hofmannes« orientiert.<sup>22</sup> Der Dichter erscheint (vom Betrachter aus) leicht nach rechts gewandt; das als Brüstung deutbare untere Ovalsegment war offenbar für Motti oder Symbole gedacht. Um die *subscriptio* entbrannte ein regelrechter Streit<sup>23</sup>: Bernegger bittet mehrfach Balthasar Venator um ein Epigramm, während Opitz selbst bei Buchner anfragt. Venator und Bernegger besuchen im September/Anfang Oktober 1630 Caspar von Barth in Sellerhausen (bei Leipzig), welcher mehrere Epigramme auf Opitz' Bildnis dichtet.<sup>24</sup> Spontan vorgetragen, findet eines Gefallen und wird an Bernegger nach Straßburg übersandt, der es dem Kupferstecher übergibt. Offenbar geschieht dies jedoch ohne explizite Billigung Barths, der sich verstimmt von Opitz distanziert.<sup>25</sup> Das Epigramm hat folgenden Wortlaut:

21 Bildquelle: <http://www.bildarchivaustria.at/Preview/7683984.jpg> (Zugriff am 25.4.2017).

22 Skowronek (Anm. 16), S. 82.

23 Conermann (Anm. 1), Bd. 1, S. 177.

24 Ebd., Bd. 2, S. 872.

25 Ebd., S. 878 f.

Talis Lector erat facie phoebea Seiren,  
Germani princeps carminis OPITIUS

C. Barth.

J. van der Heyden sculpsit 1631

In der Edition des Briefwechsels findet sich folgende Übersetzung:

So sah, Leser, der apollinische Sänger aus,  
Der Fürst des deutschen Gesangs, Opitz.<sup>26</sup>

C. Barth

Gestochen von J. van der Heyden 1631

Die Übersetzung gibt den enkomiastischen Kerngedanken gut wieder, unterschlägt jedoch die Pointe des Epigramms: das Gegen- bzw. Zusammenspiel der beteiligten bzw. aufgerufenen Medien.<sup>27</sup> Anders als das gemalte Porträt ist das Porträtkupfer eine intermediale Form. In seiner Dreiteiligkeit assimiliert es sich der bimedialen oder »symmedialen« Form<sup>28</sup> des Emblems.<sup>29</sup> Die Umschrift der Vignette (»Imago MARTINI OPITII«) repräsentiert *titulus/inscriptio*, das Porträt selbst die *imago/pictura*, das enkomiastische Epigramm die *subscriptio*. Letztere erst gibt der *pictura* ihren Sinn<sup>30</sup>, und zwar auf zwei Ebenen: Das Epigramm bekräftigt einerseits – im Stile einer Zeugenaussage – den dokumentarischen Charakter des Bildes (»so und nicht anders war er«). Es ist eine klassische Ekphrasis, die ihren performativen Rahmen mitsetzt: den Gang durch einen imaginären Bildersaal von *viris illustres*, ähnlich z. B. Nikolaus Reusners *Icones sive imagines virorum literis illustrium* (1587). Die Pointe liegt in dem, was nicht im Bild erscheint und nur mittelbar im Text der Ausgabe jenes *carmen Germanum*, das das Autorbild voraussetzt. Die folgende Übersetzung versucht dies wiederzugeben:

26 Übers. nach Conermann (Anm. 1), Bd. 1, S. 176.

27 Dies gilt auch für Skowroneks – im Übrigen anakoluthische – Übersetzung ([Anm. 16], S. 82): »So, war, Leser, das Antlitz der apollinischen Sirene / Opitz, der Fürst des deutschen Gedichts«.

28 Rüdiger Zymner: Das Emblem als offenes Kunstwerk. In: Wolfgang Harms, Dietmar Peil (Hgg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblemik. Multivalence and Multifunctionality of the Emblem. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies. Frankfurt a. M. u. a. 2002, Bd. 1, S. 9–24.

29 Zur Intermedialität des Emblems vgl. den Sammelband von Johannes Köhler, Wolfgang Christian Schneider (Hgg.): Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität. Hildesheim, Zürich, New York 2007. Zum Wechselspiel von Assimilation und Dissimilation, das die Emblemik als Gattung konstituiert, vgl. Bernhard F. Scholz: Themen und Fragen der Emblemforschung. In: B.F.S. (Hg.): Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien. Berlin 2002, S. 15–41, hier S. 22–24.

30 Vgl. Albrecht Schöne: Emblemik und Drama im Zeitalter des Barock. 2. überarb. und ergänzte Auflage. München 1968, S. 22 f.: »Abilden und Auslegen, Darstellen und Deuten.«

So sah es aus, lieber Leser! Das apollinische Antlitz des Sängers (wörtl. der Sirene),  
des Fürsten<sup>31</sup> der Deutschen Dichtung – Opitz.  
(Übers. J. R.)

Das Emblem ist nicht nur ein »bi-medial realisiertes Concerto«<sup>32</sup>; die intermediale Struktur ist nicht nur *Form*, sondern *Thema* des Gedichts: seine *argutia* entfaltet sich in der Reflexion seiner dreifachen Medialität.<sup>33</sup> Lesen, Sehen, Hören – Opitz ist in allen drei medialen Aggregatzuständen präsent: der Dichter ist die betörende Stimme (»Seiren«)<sup>34</sup>, deren Laut aber nur im Aufzeichnungsmedium Buch (»Lector«) wahrnehmbar wird, dem die *imago* (»facie apollinea«) als (gedachtes) Autorenbild vorausgeht. Im Zusammenspiel von Bild und Schrift wird ein drittes, flüchtigeres Medium – die Stimme, der Klang – greifbar, das sich der Repräsentation entzieht. Die Mediensynthese dient der Medienevokation.<sup>35</sup> Der Leser sieht ein Bild, das einen Text begleitet, in dem die Stimme des Dichters virtuell präsent ist.

Auffällig ist die Anachronizität des Arrangements. Das Porträt hat prolepische Struktur: Die Unterscheidung von Lesen und Hören, Schrift und Stimme impliziert die von Tod und Leben. Schon Erich Trunz fand die imperfektische Form (»erat«) »etwas ungewöhnlich«<sup>36</sup>, sie wird jedoch ganz bewusst eingesetzt.<sup>37</sup> Das Bild ist ein Gedenk- und Ahnenbild. Es setzt die Präsenz des Autors in das Präteritum des Nachrufs. Caspar von Barths Epigramm verwandelt die *viva imago* in eines jener Sterbe- oder Memorialbilder, die die humanistische Tradition hervorgebracht hat. Eines der prominentesten Beispiele dürfte Hans Burgkmairs so

31 Dass in »princeps« neben dem aristokratischen Anspruch auch das »principium« und mithin der Archeget mitschwingt, lässt sich hier nur schwer wiedergeben.

32 Bernhard F. Scholz: Emblem. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. von Klaus Weimar. Berlin, New York 1997, S. 435–438, hier S. 436.

33 Vgl. dazu meine Überlegungen in: J. R.: Einführung in die Intermedialität. Darmstadt 2014, S. 91.

34 Als Bezeichnung für Dichter schon bei Sueton und Horaz. Vgl. Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, Bd. 2, Sp. 2691 (s.v. »Siren«). Skowronek (Anm. 16), S. 82.

35 In der Typologie von Uwe Wirth: Intermedialität. In: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hgg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005, S. 118 f. liegt hier eine Intermedialität auf 2. Stufe vor: Die Kopplung zweier Zeichenverbundsysteme. Die Pointe dieser harten Intermedialität liegt jedoch gerade darin, dass sie eine »konzeptionelle« Intermedialität – die Rückführung von Schrift auf Stimme – entwickelt.

36 Trunz 1990 (Anm. 16), S. 82.

37 Skowronek (Anm. 16), S. 82.

genanntes Sterbebild des Conrad Celtis sein.<sup>38</sup> Die Strategie des zu rhetorischen Zwecken antizipierten Todes ist hier noch deutlicher formuliert:



Abb. 3: Hans Burgkmair d. Ä.: Gedächtnisbild des Konrad Celtis. 1507.<sup>39</sup>

Barths Epigramm vollzieht drei Metamorphosen: a) eine mediale (von der Schrift über das Bild zur Stimme), b) eine gender-logische (vom Vater und »Fürsten« zur Sirene) und c) eine zeitliche (von der Präsenz zum Präteritum). Während das Bild den leibhaftigen Dichter zeigt, antizipiert die *subscriptio* seinen Tod. Die paulinische Unterscheidung (2 Kor. 3,6): »littera enim occidit. spiritus autem vivificat«

38 Skowronek (Anm. 16), S. 43–46; Jörg Robert: Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich. Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit; 76), S. 497–509; Peter Luh: Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte. Frankfurt am Main 2001, S. 282–312.

39 Bildquelle: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Conrad-Celtis.jpg> (Zugriff am 25.4.2017).

(»der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig«) kehrt sich um:<sup>40</sup> Denn (nur) das tote Bild ist Ausdruck eines Lebens über den Tod hinaus – *imago* und *imitatio*.

## 2 »geschwiester Kinder«

Opitz' *imago* lebt fort – auch nach dem Tod des Dichters, der das imaginierte zum realen Epitaph werden lässt. Ein unbekannter Künstler hat das von der Heyden'sche Epitaph im Auftrag des Nürnberger Kupferstichhändlers Paul Fürst (1605–1666) vor 1655 nachgestochen (Abb. 4). Der Stich ist dem Nürnberger Organisten Sigmund Theophil Staden (1607–1655) gewidmet. Die Grundkonzeption bleibt bestehen. Das Bild zeigt Martin Opitz, der jetzt als »bedeutendster Dichter Europas« apostrophiert wird, in einem ovalen Medaillon. Insgesamt wird ein Bestreben nach *amplificatio* sichtbar: Die schlichte Betitelung des ovalen Rahmens bei van der Heyden wird deutlich erweitert.

Die neu gefasste Umschrift hebt sowohl Opitz' Stellung bei Hofe als auch die in der europäischen *respublica litterarum* gebührend hervor: »NOBILISS. [IMUS] EXCELL:[ENS] DN: [DOMINUS] MARTINUS OPITIUS, REGIAE MAIESTATIS POLONIAE A CONSILIIIS ET SECRETIS, OMNIUM EUROPAE POETARUM FACILE PRINCEPS.« Dies spiegelt v. a. Opitz' polnische Karriere nach 1636 wider: seine Ernennung zum Hofhistoriographen und zum königlichen Sekretär (1636), zudem im Rückblick die Dichterkrönung (1625) und die Nobilitierung (1627; »nobilis Opitius«). Interessanterweise setzt auch die völlig neu verfasste *subscriptio* des Hieronymus Ammon eine intermediale Pointe:

Nobilis Opitii facies est picta Poetae  
Dona sed ingenii pingere nemo potest.

Das ist das gemalte Antlitz des edlen (adligen) Dichters Opitz  
Die Gaben seines Geistes kann jedoch niemand malen.  
(Übers. J. R.)

Im Epigramm klingt ein Topos des humanistischen Autorenbildes an: Das Bild kann nur ein Abbild des Äußeren sein, während alle inneren Werte und Qualitäten (»dona ingenii«) undarstellbar bleiben. Die Kunst liefert ein Bild des äußeren, die Schrift das des inneren Menschen. Idealtypisch findet er sich bereits auf verschiedenen Porträtstichen Dürers, etwa dem bekannten Porträt des Erasmus von

<sup>40</sup> Peter Koch, Wulf Oesterreiche: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15–43.



Abb. 4: Unbek. Künstler nach Jacob van der Heyden: Porträt (Brustbild des Martin Opitz).<sup>41</sup>

Rotterdam (Abb. 5).<sup>42</sup> Die lateinisch-griechische Beischrift bietet eine Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen der Malerei. Zunächst der lateinische Vordersatz: »Imago Erasmi Roterodami ab Alberto Durero ad vivam effigiem deliniata«, das heißt: »Bildnis des Erasmus von Rotterdam, von Albrecht Dürer nach dem Leben gezeichnet«. Dieser Stolz auf die gelungene Porträtähnlichkeit wird im griechischen Nachsatz jedoch wieder zurückgenommen: »τὴν κρείττω τὰ συγγράμματα δείξει« also: »Besser aber werden ihn seine Schriften zeigen«. Diese

<sup>41</sup> Bildquelle: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Martin\\_Opitz\\_F%C3%BCrst\\_excud.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Martin_Opitz_F%C3%BCrst_excud.jpg) (Zugriff am 25.4.2017).

<sup>42</sup> J. R.: Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils. Erasmus und die Semiotik des Porträts. In: Frank Büttner (Hg.): Die normierende Kraft des Bildes – die normierende Kraft von Bildern (Pluralisierung & Autorität; 4). Münster u. a. 2004, S. 205–226; Rudolf Preimesberger: Albrecht Dürer: Imago und effigies (1526). In: R. P., Hannah Baader, Nicola Suthor (Hgg.): Porträt. (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 2). Darmstadt 2003, S. 228–237; Walther Ludwig: Ein Porträt des Erasmus. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, NF 27 (2003), S. 161–179.

Schriften wiederum sind im Vordergrund zu sehen. Dürer zeigt sie, wie sie uns den »wahren« Erasmus, sein *ingenium*, zeigen. Das Bild zeigt die Schrift, die Schrift zeigt das Bild des Erasmus – d. h. das Bild seines Charakters und seines Genies. Dürer bemächtigt sich der Schrift, indem er sie schon *technisch* (in Form der Beschriftung) in *sein* Medium, den Kupferstich, hinüber moduliert. Auf der anderen Seite bemächtigen sich die Bücher und die Schrift des Bildraumes: Nur indem Dürer uns die Bücher zeigt, zeigt er uns mehr von Erasmus, als er uns eigentlich zeigen kann – Medienkombination wird zur Medienkonkurrenz, der Agon zum Paragone.<sup>43</sup> Das Bild scheint den humanistischen Geist der Schrift verinnerlicht zu haben, so, wie es die Schrift – oder doch das Bild der Schrift – ins Innerste des Bildes stellt. Dort, im Herzen des Bildes, ist die Schrift. Damit scheint das Bild einer logozentrischen Unterscheidung von Körper und Geist, Stoff und Form zuzustimmen, die den *paragone* der Künste bis Lessing bestimmen wird. Denkbar ist aber auch eine konträre Lesart. Sie würde betonen, dass im intermedialen Spannungsraum des Porträts das *Bildmedium* die Grenzen der Sichtbarkeit und der Lesbarkeit der Schrift bestimmt. Die Schrift ist – frei nach McLuhan – der *Inhalt* des Bildes.

Auch Opitz kannte den porträtskeptischen Topos; er greift ihn in einem Enkomion auf den Maler-Freund Bartholomäus Strobel auf, entstanden wahrscheinlich während der gemeinsamen Breslauer Zeit.<sup>44</sup> Sein Titel lautet: *Über defß berühmten Mahlers Herrn Bartholomei Strobels Kunstbuch*:

[...] du kanst uns unser Leben

Zu trutze der Gewalt deß Todes widergeben

Kanst zeigen was für thun ein Mensch im Schilde führ

Auß seiner Augen Art / was seine Sitten ziehrt /

Und jhre Mängel sind: ein flüchtiges Gemüte /

Zorn / Rachgier / Unbestand / Gerechtigkeit und Güte /

Furcht / Hoffnung / Trost und Angst / das zeigst du inniglich

Mit ungefärbter Farb. [...]

MOGW 4.2., S. 493.

<sup>43</sup> Zum Paragone vgl. Eric Achermann: Das Prinzip des Vorrangs. Zur Bedeutung des *Paragone delle arti* für die Entwicklung der Künste. In: Herbert Jaumann (Hg.): Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Berlin, New York 2011, S. 179–209; Ekkehard Mai, Kurt Wettengl (Hgg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Wolfratshausen 2002.

<sup>44</sup> Es ist enthalten in der sogenannten Sammlung C der *Deutschen Poemata* (Breslau: Müller 1629). Schulz-Behrend datiert es in die Jahre 1626 bis 1629, in denen Opitz und Strobel in Breslau freundschaftlich verbunden waren. Eine Beziehung zum späteren Porträt liegt also nicht vor. Abdruck des Textes in: Martin Opitz: Die Werke von Ende 1626 bis 1630. Hg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1990. Bd. 4.2., S. 492–494 (Im Folgenden: MOGW). Seraina Plotke: Gereimte Bilder. Visuelle Poesie im 17. Jahrhundert. München 2009, S. 115–117.

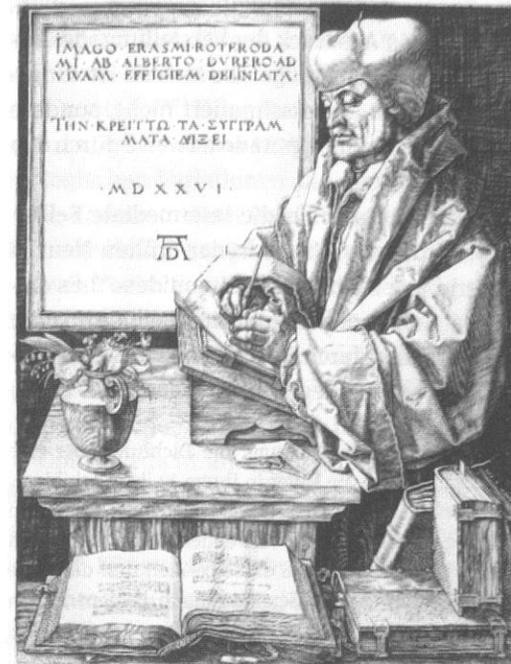


Abb. 5: Albrecht Dürer: Porträt des Erasmus von Rotterdam 1526. Kupferstich. Metropolitan Museum of Art, New York City.<sup>45</sup>

Opitz wendet die humanistisch-platonische Bildkritik in ein Lob des Malers, der nicht nur den Körper, sondern auch Charakter und Wesensart eines Menschen darzustellen vermag. Dabei gibt er diesem Lob eine bestimmte funktionale Wendung. Opitz geht es nicht um die Darstellung des *ingenium* des porträtierten Gelehrten. Die Malerei offenbart nicht nur die Vorzüge (wie »Güte und Gerechtigkeit«), sondern vor allem die sittlichen »Mängel« des Menschen. Porträtkunst legt jene Affekte und Regungen bloß, die den neostoischen Idealen der *constantia* und der *tranquillitas animi* widersprechen: Neben »Zorn/Rachgier« werden »Unbestand«, »Angst« und ein »flüchtiges Gemüte« erwähnt. Kunst wird zum öffentlichen Instrument der »guten Affekt-Polizey«. Wenn sie entlarvt, »was für thun ein Mensch im Schilde führ«, kann sie nachgerade der Kriminalprävention zuarbeiten. Was zunächst wie ein Lob wirkt, enthält jedoch eine verdeckte Spitze: Kunst wird erst dann zur Kunst, wenn sie sich transzendiert und – wie es heißt – »mit ungefärbter Farb« malt. Im Paradox treffen eigentliche und uneigentliche Bedeutung des Wortes Farbe aufeinander. »Farbe« ist einerseits Medium der

<sup>45</sup> Bildquelle: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.73.120/> (Zugriff am 25.4.2017).

Malerei als einer *sinnlichen* Kunst (im Gegensatz zum intelligiblen *disegno*), andererseits – im Begriff des »Schönfärbens« – ein Ausdruck der Verstellung, des falschen rhetorischen Schmucks (*colores rhetorici*), der Lüge. Die Malerei ist »ungefärbt«, d. h. schonungslos, aufrichtig und echt; sie dissimuliert nicht, sondern enthüllt – als Medium der Hofkritik – die *dissimulatio*, paradoxerweise durch den Einsatz von Farben.

Hieran schließt sich ein zweiter Topos an, der für die intermediale Selbstverständigung über Grenzen der Malerei und der Poesie in der Frühen Neuzeit zentral ist. Es handelt sich um das berühmte ›Diktum des Simonides‹.<sup>46</sup> Es entstammt einer Schrift des Plutarch, die lateinisch oft mit dem Titel *Bellone an pace clariores fuerint Athenienses* (»ob die Athener durch ihre zivilen oder kriegerischen Leistungen mehr Ruhm verdienten«) wiedergegeben wird:<sup>47</sup>

Simonides nun nennt die Malerei eine schweigende Dichtung, die Dichtung aber eine sprechende Malerei. Denn die Handlungen, welche die Maler in ihrem Vollzug schildern, diese erzählen und beschreiben die literarischen Werke (*logoi*) wie vollzogene. Wenn nun die einen Farben und Figuren, die anderen Wörter und Sätze verwenden, so unterscheiden sie sich zwar im Material und Vorgehen, doch haben beide dasselbe Ziel, und der beste Geschichtsschreiber imaginiert seine Erzählung wie ein Gemälde durch Leidenschaften und Charaktere.

(Übers. J. R.)

Dass Opitz auch diesen Topos kennt, zeigt unser Gedicht an Bartholomäus Strobel:

[...] es weiß auch fast ein Kindt /

Das dein' vnd meine Kunst geschwiester Kinder sindt.

Wir schreiben auff Papier / jhr auff Papier vnd Leder /

Auff Holtz / Metall vnd Goldt. der Pinsel macht der Feder /

Die Feder wiederumb dem Pinsel alles nach.

Diß ists was hiebevord der Cheronesser [sc. Plutarch; J. R.] sprach /

Der mann dem Griechenlandt vnd Rom nicht kan bezahlen

Der Klugheit hohen werth; daß ewer edles mahlen

Poeterey die schweig' / vnd die Poeterey

Ein redendes gemeld' vnd bildt das lebe sey.<sup>48</sup>

MOGW 4.2., S. 492f., v. 5–14

<sup>46</sup> Gabriele K. Sprigath: Das Dictum des Simonides: der Vergleich von Dichtung und Malerei. In: *Poetica* 36 (2004), S. 243–280.

<sup>47</sup> Plutarch 345C-351B, hier 346F. Plutarque: *De Gloria Atheniensium*. Ed. critique et commentée. par J. Cl. Thioliér. Paris 1985, hier S. 40.

<sup>48</sup> Vgl. Martin Opitz: *Ueber deß berühmten Mahlers Herrn Bartholomei Strobels Kunstbuch*. In: *Martini Opitii Weltliche Poëmata*. Der Ander Theil. Frankfurt 1644, S. 43.

Für Opitz steht die Gleichrangigkeit und Gleichursprünglichkeit von Dichtung und Malerei fest. Nimmt man die Metapher von den »geschwiester Kinder[n]« beim Wort, so sind beide Künste genealogisch verbunden, dies jedoch im Sinne von ›Cousinen‹<sup>49</sup>. Diese Rede von der Verwandtschaft der Künste ist – auch das sagt uns Opitz – schon 1626 ein Gemeinplatz, und sie bleibt es in verschiedenen topologischen Variationen das gesamte 17. und 18. Jahrhundert hindurch.<sup>50</sup> Eine solche Variation bietet Harsdörffer in seinem *Kunstverständigen Discurs, von der Mahlerey* (1652). Er spinnt die genealogische und familiale Metaphorik weiter aus, wenn er im Kapitel »Von der Mahlerey Verwandtschaft mit anderen Künsten« fordert, »daß der Poet und der Mahler ihre Kunst-Kinder zusammen heyrathen / welche dann eine[n] friedlichen / glücklichen Ehestand zubesitzen pflegen«. <sup>51</sup> Die *ars emblematica* ist das naheliegende Beispiel einer solchen ästhetischen Konventionsehe.<sup>52</sup> Wir sind ihr in den Autorenbildern bereits begegnet.

Opitz' Gedicht an Strobel führt alle zentralen Topoi zum Paragone an und setzt sie in ein Verhältnis zueinander. Dabei zeichnen sich sechs Aspekte ab: Beide Künste teilen 1. dieselbe Genealogie, sie sind stammverwandt. Beide sind 2. Schrift-Künste: »Wir schreiben auff Papier / jhr auff Papier vnd Leder«, die sich immerhin 3. durch Material und Schreibmedien unterscheiden. Hier scheint sogar die Dichtung im Nachteil zu sein, da sie nur »auff Papier« schreibt, während die Malerei ganz unterschiedliche, namentlich edle Materialien wie Gold oder Metall bearbeitet. 4. Trotz dieser unterschiedlichen Materialien sind sie ästhetisch und sozial gleichrangig. Opitz nennt Strobel »meiner Freunde Ziehr«; diese Freundschaft ist keine empfindsame, sondern eine soziale im Sinne einer späthumanistischen *sodalitas*, die wechselseitige Anerkennung öffentlich signalisiert. 5. wird (auch) die Malerei sozial gehoben, geradezu nobilitiert (»edles mahlen«). Damit sind 6. Malerei und Dichtung *Künste* (*artes*) in einem starken Sinne. Wie Opitz die *Poeterey*, so muss Strobel die Malerei »richten vnd reguliren«<sup>53</sup>. Neben »Müh und Übung« (*exercitatio*) setzen Künste Regularität (darauf zielt das »Kunstbau«),

<sup>49</sup> Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 33 Bde., Nachdruck München 1984, hier Bd. 5, Sp. 4006.

<sup>50</sup> Jean H. Hagstrum: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago 1987; Gottfried Willems: *Anschaulichkeit: Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989 (Studien zur deutschen Literatur; 103); W. Lee Rensselaer: *Ut pictura Poesis. The humanistic theory of painting*. New York 1967.

<sup>51</sup> Georg Philipp Harsdörffer: *Kunstverständiger Discurs, von der Mahlerey*. Nürnberg 1652. Hg., komm. und mit einem Nachwort von Michael Thimann. Heidelberg 2008, S. 17.

<sup>52</sup> Ebd., S. 15.

<sup>53</sup> Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Studienausgabe. Hg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2002, S. 52.

aber auch »deß Himmels Gunst« (Inspiration, Naturbegabung, *ingenium*) voraus. Wie in der *Poeterey* akzentuiert Opitz diesen Aspekt stark und leitet aus ihm die soziale Distinktion des Dichters ab.<sup>54</sup>

Ein Bürgermeister zwar wird alle Jhar' erkohren /  
Ein Rhatsherr wird gemacht / wir aber nur gebohren:  
Ein Mahler vnd Poet ist minder der die Kunst  
Auß Müh' vnd Vbung hatt / als von des Himmels gunst  
Die euch die hände führt / vnd uns die heißen Sinnen.

MOGW 4.2, S. 493, v. 15–19.

Die Bestimmung und Begabung zur Kunst adelt den Künstler – das *natura*-Argument schließt Dichter und bildenden Künstler ein. Diese Aufwertung der Malerei wird jedoch unterlaufen durch eine Argumentation, die den Vergleich zur Konkurrenz der Künste (*aemulatio*) überschreitet. Sieht man genau hin, erweist sich nämlich die Dichtung als die überlegene Kunst. Schon das Diktum des Simonides verteilt die Leistungen ungleich. Denn ist nicht eine »Poeterey die schweig'« letztlich eine, die sich selbst negiert und ad absurdum führt? Ist nicht umgekehrt die Dichtung die wahre Malerei, sofern es ihr gelingt, »ein redendes Gemäld' und Bild das Lebe [zu] seyn«, während der Malerei genau diese Qualitäten – Sprache, Leben – fehlen? Die Lektion, die Strobel zwischen den Zeilen lernt, ist unmissverständlich: Die Feder ahmt zwar dem Pinsel nach, wie es heißt, verleiht jedoch den Dingen Sprache, Leben und Präsenz, wo das Gemälde nur mortifiziert.

Opitz' Gedicht entwickelt eine komparative Medientheorie: Sein Begriff von Dichtung wie sein Autorkonzept gehen stark vom Schrift-Steller und vom Schreibvorgang aus. Nur so gelingt die Analogie. Während das Diktum des Simonides geradezu die Ungleichheit der Künste nahelegt – hier belebte Rede, dort totes Schweigen –, gelingt der Vergleich auf der Grundlage der Materialität des Mediums: Pinsel und Feder, Schrift und Buch. Opitz fasst die Malerei als ein Schreib- und Aufschreibesystem auf, das evolutionär der Literatur vorausgeht. Er »propft« ihr die Qualität des eigenen Mediums auf: »Wir schreiben auff Papier / ihr auff Papier und Leder«. Diese Argumentation ist zugleich widersprüchlich: Obwohl die Dichtung »redendes Gemäld'« ist, scheint sie nur dort zu ihrer Bestimmung zu finden, wo sie schreibt, d. h. lebendige Rede im Buchstaben mortifiziert.

<sup>54</sup> Wenn Opitz dem Dichter die »heißen Sinnen« zuweist, so nimmt dies die Longin-Referenz der *Poeterey* auf, wonach die Dichter »εὐφρατασιωτὸς« sein müssten. Ebd., S. 18; vgl. zudem ebd., S. 19: »Denn ein Poete kan nicht schreiben wenn er wil / sondern wenn er kan / vnd jhn die regung des Geistes welchen Ovidius vnnd andere vom Himmel her zuer kommen vermeinen / treibet.«

Dies schafft ihr aber auch eine Unabhängigkeit gegenüber der Natur. Denn weiter unten heißt es:

[...] wir schreiben den Verstandt  
Vnd Weißheit in ein Buch; jhr mahlt sie an die Wandt;  
Bey uns wirdt sie gehört / bey euch gar angeschawet;  
So daß euch die Natur fast mehr als vns vertrauet /  
Die tausendkünstlerinn / die euch noch nicht begnügt /  
Weil jhr in eine Welt des Epicurus fliegt /  
Vnd ein Geschöpffe macht von dem man nie gelesen/  
Das künfftig nicht sein wirdt / noch jemals ist gewesen.

MOGW 4.2., S. 493, v. 21–28.

Malerei und Dichtung sind gleichermaßen in der Mimesis verankert. Hier wirkt die aristotelische Tradition doppelt nach: Einerseits die *Poetik* mit ihren zahlreichen Vergleichen zwischen Poesie und Malerei im allgemeinen Teil. Andererseits die Aussage in der *Physik* (II, 8, 199a 15–17), dass Kunst bestrebt ist, »einerseits zu vollenden, andererseits (das Naturgegebene) nachzuahmen«. Kunst kann Natur supplementieren, indem sie das »von der Natur Liegengelassene« aufnimmt und gewissermaßen »einspringt« für die Natur, wo diese mögliche Erfindungen (noch) nicht selbst hervorgebracht hat.<sup>55</sup> Die Malerei scheint dabei doppelt im Vorteil: Einerseits ist sie der Natur näher, weil sie sich, wie Dubos und nach ihm Lessing feststellen werden, natürlicher, nicht künstlicher Zeichen bedient.<sup>56</sup> Andererseits aber ist gerade sie es, die Natur durch *imitatio* zu transzendieren vermag. In Opitz' Strobel-Enkomion steht die Malerei in einem doppelten Paragone: Sie wetteifert nicht nur mit der Dichtung, sondern mit der Natur als universaler Produktivkraft selbst. Sie ist das Prinzip der Produktivität schlechthin, die Erz- und Urkünstlerin. Doch dieses Lob der Malerei wie der Natur ist ambivalent, und dies von zwei Seiten. Zunächst, weil die Natur selbst eine ambivalente Instanz ist. Bei Opitz gewinnt sie mythopoetisch die Konturen einer großen Mutter.<sup>57</sup> Diese Figuration

<sup>55</sup> Hans Blumenberg: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: H. B. (Hg.): Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1981, S. 55–103, hier S. 55f.; Arne Moritz (Hg.): *Ars imitatur naturam*: Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Münster 2010.

<sup>56</sup> Jean-Baptiste Dubos: *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*. Première partie (Section; 40). Paris 1719, S. 375: »La premiere [sc. raison; J. R.] est que la peinture agit sur nous par le sens de la vûe: La seconde est que la peinture n'employe pas des signes artificiels ainsi que le fait la poësie, mais bien des signes naturels.«

<sup>57</sup> Vgl. dazu meine Überlegungen in J. R.: Martin Opitz: Vesuvius. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes u. a. (Hgg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*.

einer mütterlichen Natur durchzieht auch Opitz' spätere Texte. Im Lehrgedicht *Vesuvius* (1633) erscheint Natur als »Göttin«<sup>58</sup>, als Verkörperung des produktiven Prinzips und der Einheit der Schöpfung:

Natur / von derer Krafft / Luft / Welt und Himmel sind /  
Des Höchsten Meisterrecht / und erstgebornes Kind /  
Du Schwester aller Zeit / du Mutter dieser Dinge /  
O Göttin / gönne mir daß mein Gemüte dringe  
In seiner Wercke Reich / und etwas sagen mag  
Darvon kein Teutscher Mund noch biß auff diesen Tag  
Poetisch nie geredt; [...].

*Weltliche Poemata* 1644. Hg. von Erich Trunz. Ndr. Tübingen 1967, S. 43

In *Vesuvius* verkörpert die Göttin Natur ein universales matriarchales Prinzip, das in einer Art heiligen Hochzeit mit dem »Höchsten« die Schöpfung fortlaufend generiert. Zugleich ist sie eine Figur in Opitz' neuer wissenschaftlicher Mythologie. Als Schwellen- und Mittlerfigur eröffnet sie Zugang zum väterlichen Reich der Schöpfung – ganz analog zur Nymphe Hercinie in der *Schäfferey*, die den Dichter und seine Freunde in die unterirdische Grotte führt.<sup>59</sup> Ähnlich ambivalent erscheint sie bereits im Gedicht an Strobel. In der Prädikation als »tausendkünstlerinn« schwingt beides mit: ihre unbegrenzte Produktivkraft, die Varianz und Fülle in der Schöpfung garantiert; damit verbunden aber auch die irritierende Vorstellung des Magischen, Gauklerischen und Dämonischen. Die Natur ist eine Verkörperung der Magie selbst.<sup>60</sup> Im 16. und 17. Jahrhundert ist es der Teufel, der immer wieder als »Tausendkünstler« angesprochen wird – so schon bei Luther.<sup>61</sup> Bei Paul Gerhardt heißt es:

Stuttgart 2013, S. 301–305; zum Naturbegriff Ralph Häfner: *Naturae perdiscere mores. Naturrecht und Naturgesetz in Martin Opitz' wissenschaftlichem Gedicht ›Vesuvius‹*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 19 (2009), S. 41–50; Claus Zittel: *La terra trema. Unordnung als Thema und Form im frühneuzeitlichen Katastrophengedicht (ausgehend von Martin Opitz, ›Vesuvius‹)*. In: *Zeitsprünge* 12 (2008), S. 385–427.

58 Zur Motivik vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, S. 116–137 (»Göttin Natur«).

59 Silvia Serena Tschopp: *Die Grotte in Martin Opitz' ›Schäfferey von der Nimfen Hercinie‹ als Kreuzungspunkt bukolischer Diskurse*. In: Thomas Borgstedt, Walter Schmitz (Hgg.): *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Tübingen 2002 (Frühe Neuzeit; 63), S. 236–249.

60 Hartmut Böhme: *Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie*. In: H. B. (Hg.): *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M. 1988 (es; 470), S. 67–144.

61 D. Martin Luthers Werke. Weimarer Ausgabe Band 3. Weimar 1885, 338a: »Der Teufel ist

es zeucht der engel schar  
mit waffen ausgerüst,  
und wehren hier und wehren dar  
des tausendkünstlers list.

P. Gerhardt Geistl. Andachten (1669) 721.<sup>62</sup>

Dennoch bleibt die Natur – siehe Opitz' *ingenium*-Theorie – die entscheidende Bezugsinstanz auch des Dichters, freilich nicht die äußere, sondern die innere Natur. Ist bereits die Natur in ihrer produktiven Potenz verdächtig, so erst recht eine Malerei, die noch deren Potentiale ins Phantasmagorische erweitert. Dass die Kunst der Natur als Magierin vertraut, macht sie der Mitwirkung an magischen Praktiken verdächtig. Kunst produziert Illusionen und Simulacren jenseits der göttlichen Natur- und Schöpfungsordnung. Wo Natur im Gesamt der göttlichen Schöpfung ruht, geht Kunst in einem Akt kreativer Hybris über diese hinaus. Das gilt erst recht für das zweifelhafte Lob, sie produziere – jenseits der Mimesis – »ein Geschöpfe [...] von dem man nie gelesen«. Das nimmt den berühmten Beginn der *Ars poetica* des Horaz auf:

Humano capiti cervicem pictor equinam  
lungere si velit et varias inducere plumas  
Undique conlatis membris, ut turpiter atrum  
Desinat in piscem mulier formosa superne,  
Spectatum admissi risum teneatis, amici?  
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
Persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae  
Fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
Reddatur formae. [...]

Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende weib: könntet ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde? Glaubt mir, Pisonen, solchem Gemälde wäre ein Buch ganz ähnlich, in dem man Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken, erdichtet, so daß nicht Fuß und nicht Kopf derselben Gestalt zugehören.

Horaz, *De arte poetica*, v. 1–5. Q. H. Flaccus: *Sämtliche Gedicht*. Lat. und dt. Hg. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 1992, S. 628 f.

tausendkünstler«; weitere Belegstellen s.v. »Tausendkünst(l)er«, »Tausendkünstner« in *Grimmsches Wörterbuch* (Anm. 49, Bd. 21, Sp. 222–223).

62 Vgl. Titel wie: Christian Warner: *Carnüffel-Spiel des Teuffels*. Dadurch er als ein Tausendkünstler / vielen Millionen Menschen / bißhero Himmel / Seel und Seeligkeit abgewonnen hat. Quedlinburg 1664.

Opitz gibt dem Bild der Chimäre eine doppelte Wendung: er positiviert scheinbar das Horazische *monstrum* im Sinne einer produktiven Einbildungskraft, wie sie etwa Montaigne in seinen *Essais De la force de l'imagination* oder *De l'oisivité* beschrieben hatte.<sup>63</sup> So gilt: »In der Geschichte der literarischen Phantasie wäre vielleicht die Position von Opitz damit neu zu bestimmen.«<sup>64</sup> Neben die Assoziation des Dämonischen tritt die des Materialismus. Der Maler hält es nicht nur mit der Natur (im Sinne von *natura naturans*), sondern auch mit Epikur, bei dem die Natur die Elemente zu immer neuen, kontingenten Formationen zusammenführt und wieder auflöst.<sup>65</sup> Auf der anderen Seite bestreitet gerade die wichtigste Quelle – Lukrez mit seinem Lehrgedicht *De rerum natura* – die Möglichkeit der Bildung von Monstren und Chimären ausdrücklich,<sup>66</sup> da diese nicht lebensfähig seien. So bleibt das Lob der Malerei, die es der »Tausendkünstlerin« Natur gleich tut, zwiespältig. Die Mimesis rückt in den Horizont ambivalenter Naturzuschreibungen ein: treue Dienerin einer Natur, die selbst eine dämonische Instanz ist, übersteigt die Malerei diese noch in der Produktion möglicher und unmöglicher Wesen. Und gerade in dieser Produktion des Chimärischen, Grotesken und Hybriden findet die Malerei zu ihrer eigentlichen Bestimmung. Die Malerei besitzt ferner die göttliche Gabe der Ubiquität, d. h. »allenthalb sein [zu können]« (V. 30) und – wie eingangs zitiert – die Fähigkeit, die Toten am Leben zu erhalten bzw. wiederzuerwecken. Sie ist eine Art ästhetischer Nekyomantie:

[...] du kanst vns vnser Leben  
zu trutze der Gewalt des todes wiedergeben.

MOGW 4.2., S. 493, v. 31f.

<sup>63</sup> Michel de Montaigne: *Essais*. 3 Bde. Hg. von Pierre Michel. Paris 1965. Bd. 1, S. 81–82 bzw. Bd. 1, S. 160–171. Zur Rezeption der Horazischen Stelle vgl. Urte Helduser: *Imaginationen des Monströsen. Wissen, Literatur und Poetik der »Missgeburt« (1600–1835)*. Göttingen 2016, S. 25–29.

<sup>64</sup> Markus Fauser: *Bild und Text bei Martin Opitz. Beschreibung und mentale Bilder in den Liebesgedichten*. In: Thomas Borgstedt, Walter Schmitz (Hgg.): *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit; 63)*. Tübingen 2002, S. 123–153, hier S. 143.

<sup>65</sup> Vielleicht ist konkret auch auf die Theorie der Simulacren angespielt. Lukrez: *De rerum natura*, 4. Buch, v. 30–53. Schulz-Behrends Hinweis auf die Zwischenweltentheorie (*intermundia*) passt dagegen weniger zur Stelle (Schulz-Behrend 1990 (Anm. 44), S. 492). Vgl. auch v. 878–881.

<sup>66</sup> Lukrez *De rerum natura* 2, 700–710: »Nec tamen omnimodis conecti posse putandum est / omnia.« (v. 700 f.). Titus Lucretius Carus: *De rerum natura – Welt aus Atomen*. Lat. u. dt. Übers. und mit einem Nachwort hg. von Karl Büchner. Stuttgart 1973, S. 134 bzw. 135.

Die Malerei verwandelt – wie der Nekyomant Faust, der die schöne Helena beschwört<sup>67</sup> – das Tote ins (scheinhaft) Lebendige. Sie schafft materiale Trugbilder. Hieran schließt sich die bereits erwähnte Gabe an, die verborgenen Intentionen der Menschen zu erforschen. Auch die polizeiliche Detektion dessen, »was für thun ein Mensch im schilde führt« (v. 33), steht in der Fluchtlinie dieser magischen Fähigkeiten, die hier in den Dienst einer Überwachungsphantasie der guten »Policey« gestellt wird.

Doch all dies ist nicht genug. Die Pointe des Gedichtes spitzt den doppelten Paragone zu. Dem *ars imitatur naturam* stellt Opitz sein *pictura imitatur poeticam* entgegen. Ziel der Malerei sei es nun nicht, die Natur zu transzendieren, sondern das eigene Medium und seine Materialität. Hier nun verlagern sich eindeutig die Gewichte zwischen den »geschwiester Kinder[n]«. Jetzt klärt sich der Titel des Gedichtes auf. Das Enkomion auf Strobel gipfelt nicht im Lob seiner Kunst, sondern im Lob seiner *ars*, seines »Kunstbuchs« also.<sup>68</sup> Das Enkomion erweist sich als *exhortatio ad theoriam*. Wie Opitz wenige Jahre vor unserem Gedicht mit dem *Buch von der Deutschen Poeterey* so soll Strobel durch sein nicht erhaltenes, wohl eher nie geschriebenes »Kunstbuch« sein Malen auf ein theoretisches Fundament von Regeln und Gesetzen bringen:

Daß aber dein gemüt' auch durch ein Buch wil weisen  
Des klugen pinsels Geist / wie soll ich dieses preisen?  
Deß Menschen bildt vnd er sindt nur ein spiel der Zeit /  
Die farb' entfärbet sich; du suchst die ewigkeit /  
Vnd hast auch diß erlernt vom Volcke der Poeten/  
Daß Bücher für den rost / für Neidt vnd sterbensnöthen  
Die besten ärzte sindt. wolan / so brich herfür /  
Mahl' ab dein mahlen selbst / laß deines pinsels Ziehr  
Nicht immer Häusern nur vnd Fürsten Höfen stehen /  
Sie soll auch durch das Hauß der liechten Sonnen gehen /  
Vnd gläntzen neben jhr: dann eine solche Handt  
Ist würdig daß sie sey durch alle Welt bekindt.

MOGW 4,2, S. 494, v. 51–62.

Das Finale rückt die Verhältnisse zurecht. Die Malerei mag die Vertraute der Natur sein, als Kunst ist sie Schülerin der Poetik (»Vnd hast auch diß erlernt vom

<sup>67</sup> Andreas Kraß: *Ein sehr herrlich Gestalt eins Weibsbilds. Helena als Figur des Begehrens in der Historia von D. Johann Fausten*. In: Mireille Schnyder (Hg.): *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*. Berlin, New York 2008 (Trends in Medieval Philology; 13), S. 243–256.

<sup>68</sup> Von ihm haben sich keine Spuren erhalten.

Volcke der Poeten«). Dies beruht auf zwei Argumenten: Dauer und (theoretische) Durchdringung. Gefordert ist also der *pictor doctus* (»des klugen pinsels geist«), der ein *Buch von der deutschen Kunst* vorlegt (vergleichbar etwa Dürers Traktaten oder dem *Schilder buch* des Karel van Mander). Das konservatorische Argument wendet die *vanitas*-Thematik medienästhetisch: Das Buch ist universeller und demokratischer, von der Materialität seines Mediums entkoppelter als die Malerei, die der physischen Verderbnis ausgesetzt ist. Erst wenn die Hand-Arbeit zum Geistes-Werk und Schrift-Stück wird, kann sie als Mal-Kunst Anerkennung finden. Erst im Prozess der Selbstreflexion und Selbstregulierung nobilitiert sich das Handwerk zur Kunst, gewinnt die Kunst Bestand und Ruhm (»ewigkeit«). Jetzt enthüllt sich auch der Sinn des etwas umständlichen Eingangs (»Man fragt mich, ob ich dich kenne«). Vorerst kennt nämlich nur Opitz den Freund, »aller mahler liecht«. Sein Ruhm ist erst noch zu erobern, und zwar dadurch, dass Strobel dem Theoriebefehl des Poeten, der Verpflichtung auf Selbstreflexion und Selbstregulation, nachkommt. Erst unter dieser Bedingung ist seine Hand »würdig daß sie sey durch alle welt beandt« (v. 62). Das Enkomion erweist sich somit als Wechsel auf die Zukunft, ein Lobgedicht unter Vorbehalt und auf Kredit. Strobel muss sich auf die grundlegende Priorität der Dichtung als durchregulierter – und regulierender! – Kunst einlassen. Aus *ut pictura poesis* wird am Ende *ut poesis pictura*. Aus den Geschwisterkindern sind Lehrerin und Schülerin geworden.

Opitz' *Paragone* der Künste zeigt, so könnte man resümieren, nur deren vorläufige Unvergleichbarkeit. Dichtung und Malerei stehen sich gegenüber wie Geist und Natur, Wahrheit (res. Vernunft) und Betrug. Erst die Entkoppelung von der (sichtbaren) Natur kann die Malerei zur Kunst machen. Malerei ist Handwerk, das auf zweideutige Weise in Dämonie, Materialismus und Magie verstrickt ist. Diese dämonischen Ursprünge müssen durch Regel und Gesetz exorziert werden. Erst in der Schrift findet das Bild zu sich. Hier artikuliert sich eine Position im *Paragone*, die dann Lessing aufnehmen wird: Die »Geistigkeit«<sup>69</sup> der Dichtung siegt über die »Dinglichkeit«<sup>70</sup> der schönen Künste. Für Opitz ist der Buchstabe der Geist. Erst als Meta-Kunst ist Malerei echte Kunst, nicht mehr nur magische Praxis und Nekyomantie. Hinzu kommt die alte Verbindung von Farbe und Fleisch, Farbe und Sterblichkeit: »Die Farb entfärbet sich«, während das Schwarz der Lettern die reine Struktur und Logizität garantiert. Am Ende hat Opitz sowohl Horaz als auch Simonides korrigiert. Die Gemeinsamkeit von Dichtung und Malerei besteht

69 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*. Briefe, antiquarischen Inhalts. Hg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1990, S. 60.

70 David E. Wellbery: *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge 1984, S. 118, der von »thingness« und »the heaviness and coarseness of things themselves« spricht.

weniger in der Mimesis und ihrer Reichweite als in ihrer Fähigkeit, sich selbst Regeln zu geben. Diese Regeln jedoch sind immer Regeln der Schrift.

### 3 Das Unbehagen am Bild

In der Sammlung C der *Deutschen Poemata* von 1629, die das Enkomion auf Strobel zuerst abdruckt, findet sich unmittelbar im Anschluss an unseren Text ein weiteres Gedicht auf ein Bild dieses Malers:

An ebn jhn / vber seine seine Abbildung eines Frawenzimmers.

WEm seh' ich / oder wer sieht mir vom bilde zu?  
Hatt's die Natur gemacht / Herr Strobel / oder du?  
O Bildt! / o nicht ein Bildt! diß lieblich sehn / diß lachen /  
Den Halß / diß Haar / den Mundt / kan diß der Pinsel machen?  
Wo bleibt dann der Geist? das Antlitz ist allhier:  
Der Geist sey wo er wil / das Mensch steht doch bey mir.  
Es lebet / oder muß ja etwas in ihm leben/  
Bist du Bildt oder Mensch? wilt du nicht Antwort geben?

MOGW 4.2., S. 495.

Der Text steht in der langen Tradition ekphrastischer Epigramme, wie sie insbesondere die *Anthologia Graeca* überliefert.<sup>71</sup> Auf welches Gemälde Strobels angespielt wird, bleibt unklar. Dass es sich um ein Porträt (Brustbild) handelt, wird dadurch nahe gelegt, dass die Ekphrasis nur das »Antlitz« und dessen Teile anspricht. Deutlich sind die motivischen Analogien zum Strobel-Enkomion, das nun in eine szenische Miniatur verwandelt wird. Die vollkommene Kunst (Malerei) illudiert den Betrachter. Originell ist die Inszenierung des Topos. Sie beruht auf der radikalen Subjektivierung der Perspektive. Der Leser nimmt an einem inneren Monolog teil, der wiederum den Moment einer ästhetischen Erfahrung reflektiert. Die Aussage scheint allzu offensichtlich: Vollkommene Kunst hat die Fähigkeit, wieder Natur zu werden. Das Porträt der Dame substituiert diese selbst. Die Unterscheidung »Bildt oder Mensch« ist das Leitmotiv: In Aristotelischer Tradition führt Bodmer in seinen *Betrachtungen über die poetischen Gemähde der Dichter* (1741) das Vergnügen an den Künsten darauf zurück, »daß sie das Gemüthe durch die Ähnlichkeit und die Uebereinstimmung ihrer

71 Irmgard Männlein-Robert: *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg 2007, S. 37–81.

Bilder mit den Urbildern zu erfreuen und zu ergezen suchen.<sup>72</sup> Der Gedanke der Übereinstimmung von Bild und Urbild wird im Epigramm als Frage formuliert: In Bodmers Logik sind beide immer schon klar voneinander getrennt. Der Vergleich ruht auf dem sicheren Wissen, dass Bild Bild und Wirklichkeit Wirklichkeit bleibt. Die Opitz'sche Pointe liegt dagegen in der Unentschiedenheit und Ambivalenz, die zwischen beiden entsteht. Das Epigramm löst sie selbst nicht auf, im Gegenteil: Es beginnt und endet mit der Frage nach dem Status des Gesehenen und erzeugt so auf doppelter Ebene das Gefühl der Unschlüssigkeit (»hésitation«), das Todorov als Kennzeichen des Phantastischen identifiziert: »le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel«.<sup>73</sup> Eine solche »Unschlüssigkeit« – »Bildt oder Mensch« – liegt auch im Epigramm vor. Sie stellt sich einerseits auf der Ebene des Bildbetrachters im Text (Beobachtung erster Ordnung), andererseits auf der Ebene des Lesers (Beobachtung zweiter Ordnung) ein. Das Phantastische entsteht in der Kombination beider Unschlüssigkeiten. Es impliziert »une intégration du lecteur au monde des personnages. Il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés«.<sup>74</sup> Die Berechtigung dieser Definition zeigt das Epigramm: Sein Kern ist eine Beobachtung zweiter Ordnung: Während der Sprecher (und Beobachter) am Status des Bildes zweifelt, zweifelt der Leser am Status der Beobachtung des Sprechers. Aus dieser Potenzierung der »hésitation(s)« ergibt sich der besondere Effekt des Textes, der Faszination und Unbehagen am Bild verbindet. Er fokussiert kein reales Bild mehr, sondern ein Wahn- und Trugbild, das Ergebnis einer affektiv motivierten Perzeptionsstörung des Beobachters/Sprechers.

Das Fantastische – könnte man sagen – resultiert hier aus der Interferenz von Ästhetik und Erotik. Der Sprecher schildert ein Wahrnehmungsexperiment am eigenen Körper bzw. Auge. Dabei kreuzen sich der Blick des Betrachters und der Blick aus dem Bild. Der Blick aus dem Bild ist eine Bildkonfiguration, die »mit der

72 Johannes Jacob Bodmer: Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Frankfurt a. M. 1741, S. 27. Diese im Kern rationalistische Kognitions- und Lerntheorie der ästhetischen Erfahrung geht von Aristoteles aus, der im vierten Kapitel der *Poetik* auf den Grund des Vergnügens an der Kunst zu sprechen kommt: »Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z. B. daß diese Gestalt den und den darstelle.« Aristoteles: *Poetik*. Gr. und dt. übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982 (bibliogr. ergänzt 2008), S. 11–13.

73 Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970, S. 29 f.

74 Ebd., S. 35.

ästhetischen Grenze illusionistisch spielt und die Trennung von Kunst und Wirklichkeit versucherisch in Frage stellt«.<sup>75</sup> Die Belebung des Bildes verdankt sich dem pygmalionischen Effekt, dem Blick des Begehrens, das unheimliche Züge trägt. Das Leben des Bildes ist ein geliehenes, es beruht auf Projektion. Malerei enthüllt also nicht nur Triebe – siehe das Gedicht an Strobel – es befördert diese auch. Der Blick des Betrachters dringt gerade *nicht* auf den »Geist« der Dargestellten, sondern tastet beobachtend deren Antlitz ab. In der bekannten Logik der *enumeratio partium* zerfällt ein Gesicht in *disiecta membra*. Die *correctio* (»O Bildt! / o nicht ein Bildt!«) vollzieht performativ die Verwandlung des toten Bildes in ein Phantasma des Begehrens. Der Maler wird zum »pictor creator«. Das Verb »machen« in der Frage: »Den Halb / diß Haar / den Mundt / kan diß der Pinsel machen?« ist im starken Sinn des englischen *to make* oder des griechischen *poiein* als schöpferischer Akt gemeint.

Doch auch hier wirkt die Dichotomie von Geist und Körper, der porträtskeptische Topos. Die Frage »Wo bleibt dann der Geist« verweist auf die Grenzen der Malerei; das Enkomion hatte Strobel noch die Fähigkeit attestiert, auch diesen Geist und die Wesensart der Dargestellten zu erfassen. Hier geht es um Anderes. Der Geist wird sogleich für irrelevant erklärt (»Der Geist sey wo er wil«); was den männlichen Betrachter anzieht und bewegt, ist die schiere körperliche Präsenz der Figur (»das Mensch«). Namen, Stellung und Herkunft der Dargestellten interessieren nicht. Auch von »interesselosem Wohlgefallen« ist nicht die Rede, sondern von einer physischen Attraktion, die zur Verstrickung in die Illusion der Präsenz führt. Die abgebildete Dame ist ein *simulacrum*, wie die schöne Helena in der *Historia von D. Johann Fausten*, die als eine Art 3D-Hologramm das Begehren von Fausti Studenten entzündet – bis Faust dem Ansinnen nachgibt, von ihr ein autorisiertes Porträt anzufertigen.<sup>76</sup> Lebenschte, veristische Kunst steht im Verdacht Teufelsspuk zu sein. Hier und am Enkomion auf Strobel zeigt sich die enge Verflechtung von ästhetischen und magischen Diskursen: Begriffe wie Faszination, Illusion/Täuschung oder Suggestion werden um 1600 im dämonologischen geprägt und wandern sukzessive in den ästhetisch-literarischen Kontext ein.<sup>77</sup> Noch fünfzig Jahre nach Faust und Helena ist Malerei im Verruf, eine »Tausendkünstlerin« zu sein, die mit magischen Praktiken Leben gewinnt. Im Horizont der Dämonologie gewinnt die *evidentia*-Lehre magische Formen. Das Epigramm

75 Alfred Neumeyer: *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin 1964, S. 11.

76 Jörg Robert: *Dämonie der Technik – Die Medien des D. Johann Fausten*. In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception: Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich*. Wiesbaden 2016 (culturæ; 13), S. 373–396.

77 Vgl. dazu die Beiträge des in Anm. 76 zitierten Sammelbandes.

leuchtet den Zusammenhang von Bild und Begehren, Malerei und Magie aus. Die sinnliche Kraft des Bildes ist so groß, dass es leicht die rationalistische Frage nach dem fehlenden Geist überwindet. Der pygmalionische Blick ist zugleich ein nekyomantischer. Vom Maler angezettelt, belebt er das Bild, schafft sich einen imaginären Sukkubus, der unentschieden zwischen Leben und Tod steht. Die abgebildete Dame ist weder lebendig noch tot, sondern ein Zwischenwesen, das die Malerei als praktische Magie beschwört und festhält. Der Betrachter unterliegt der Macht der Immersion, der Suggestion der Präsenz. Das Bild stimuliert seine Einbildungskraft, die wiederum das Bild belebt.

Das Gedicht zeigt auf diese Weise – gleichsam im poetisch-ästhetischen Selbstversuch – den magischen Grund der Malerei. Dass hier Aspekte einer allgemeinen Bildkritik und Bilddiätetik verhandelt werden, die einerseits aus den Debatten um das sakrale Bild, andererseits aus dem dämonologischen Diskurs gewonnen werden, scheint unabweisbar. Opitz ist ein faszinierter Bildskeptiker, der die magische Identität des Bildes mit dem Abgebildeten einerseits preist, andererseits fürchtet. Das Gedicht zeigt die Macht der Malerei und votiert im Umkehrschluss für ihre Desillusionierung, ihre Domestizierung durch den *logos*. Die Malerei muss ihre sinnliche Präsenz ablegen, sie muss sich »entfärben«, selbst reflektieren und völlig in Schrift übergehen (wozu sie evolutionär disponiert ist), um sich zu ent-dämonisieren und zur Technik zu reifen. Erst ihre innere Regularität und Rationalität sichert den Abstand von der bloßen Magie, der reinen Illusion, die Surrogate und Sukkuben statt Kunst schafft. Die Frage nach dem Prinzip des Lebens (»wo bleibet dann der Geist?«) wiederum zeigt Opitz' Zugehörigkeit zum cartesischen Zeitalter, das *res extensa* und *res cogitans*, Geist und Materie, auseinanderfallen lässt. Opitz' Ekphrasis gibt der Topik des lebenden Bildes damit eine ganz neue Wendung oder Tönung: Im Streiflicht auf einen Moment der »Zeichenvergessenheit«<sup>78</sup> und der Bildverfallenheit kündigt sich ein Unbehagen am Bild an, wie es in den romantischen Puppen, Automaten und Marmorbildern wiederkehren wird.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Helmut Pfotenhauer: Zeichenversessener Realismus. Fontanes Stechlin. In: H.P. (Hg.): Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000, S. 187–206, hier S. 189.

<sup>79</sup> Dass Descartes' *Discours de la méthode* 1637 – praktisch gleichzeitig – zu Strobels Porträt entstanden ist, ist vielleicht kein Zufall. Wie Descartes stellt Opitz die Frage nach dem Leben im Lebendigen: »Es lebet / oder muß ja etwas in ihm leben« (v. 7).

Stefanie Stockhorst

## Text und Bild bei Harsdörffer: Vom Paragone zur synästhetischen Animation

### 1 Bausteine einer komparativen Medienästhetik

Bei der Frage nach Text und Bild bei Harsdörffer liegt es nahe, als erstes an die Emblematisierung zu denken, denn der außerordentlich vielseitig belebte Harsdörffer gehörte zu den ersten Autoren, welche die rinaszimentale Emblemtheorie italienischer Herkunft für den deutschsprachigen Literaturbarock verfügbar machten. Die 1656 publizierte dritte Auflage von *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte* enthält eine bemerkenswerte *Neue Zugabe: Bestehend in C. Sinnbildern*, in deren Vorrede Harsdörffer mit einer zur Redundanz neigenden Kleinteiligkeit in fünfzig durchnummerierten Punkten eine Sinnbildkonzeption wiedergibt,<sup>1</sup> wie sie sich in der deutschsprachigen Poetik sonst noch nicht findet. Nachdem das Text-Bild-Verhältnis in der frühneuzeitlichen Emblematisierung nach der grundlegenden Erschließung durch Schöne/Henkel<sup>2</sup> als Form der semantischen Verrätselung zweier ästhetischer Ausdrucksmedien seit den 1980er Jahren zunehmend wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielt,<sup>3</sup> liegen mittlerweile auch zu Harsdörffers Emblemverständnis etliche Spezialstudien vor.<sup>4</sup> Eine neue Wendung nahm die einschlägige Harsdörffer-Forschung, als Andreas Herz 1996

<sup>1</sup> Vgl. Georg Philipp Harsdörffer: Vorrede. Bestehend in 50. Lehrsätzen / von der Sinnbild-Kunst [Vorrede zu *Neue Zugabe: Bestehend in C. Sinnbildern*, in *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*; 1649]. In: ders.: *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*. Beigebunden ist: *Neue Zugabe: Bestehend in C. Sinnbildern*. Reprint der Ausgaben von 1656. Hildesheim, New York 1975, S. 3–10.

<sup>2</sup> Albrecht Schöne, Artur Henkel (Hgg.): *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Christel Meier, Uwe Ruberg (Hgg.): *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden 1980; Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen; 33); sowie Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text*. DFG-Symposium 1988. Stuttgart 1990 (Germanistische Symposien Berichtsbände; 11).

<sup>4</sup> Vgl. 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 (Forschungen zur europäischen Kultur; 1), S. 195–234; Bettina Bannasch: *Von der 'Tunlichkeit' der Bilder. Das Emblem als Gegenstand der Meditation bei Harsdörffer*. In: Gerhard Kurz (Hg.): *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*. Göttingen 2000, S. 307–325 sowie die Beiträge von Doris Gerstl, John Roger Paas, Mara R. Wade und Rosmarie Zeller in