

Wie dem auch sei, so stolz und gewiß die Paderborner Ausstellungsorganisatoren ihre beiden hauseigenen Prachtstücke in die Hände der Restauratoren gaben und zum Symposium einluden, so unerwartet löste sich auf diesem Symposium die berühmte (und ja auch in der gefälschten Urkunde gerühmte) Künstlerpersönlichkeit des Roger von Helmarshausen in

ihrer stilistischen Greifbarkeit auf, kurz vor Eröffnung der Ausstellung. Es bleiben Kunstwerke, die wieder in die geheimnisvolle Anonymität des Mittelalters zurückkehren. Doch mögen die Organisatoren diese Verflüchtigung nicht betrauern, sondern als Chance ansehen: Sie schreiten bei einer Neubewertung des Roger-Problems in vorderster Reihe.

Werner Jacobsen

## Georg Philipp Harsdörffer und die Künste

*Internationales Symposium an der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg.*  
6.-8. Mai 2004

Der Nürnberger Georg Harsdörffer (1607-1658) gilt als einer der bedeutendsten deutschen Literaten des 17. Jh.s (Abb. 1). Als umfassend gebildeter, weitgereister Autor von über 60 Schriften mit insgesamt 20.000 Druckseiten schuf er Übersetzungen, geistes- und naturwissenschaftliche, kulturphilosophische und poetologische Texte. Die Förderung der deutschen Sprache war dem Mitglied der »Fruchtbringenden Gesellschaft« und der »Deutschen Gesellschaft« ein solches Anliegen, daß er 1644 als Mitgründer des Pegnesischen Blumenordens, der ältesten heute noch aktiven Sprachgesellschaft des Barock, fungierte.

Der speziellen Auswirkung von Harsdörffers Werk auf bildende und darstellende Künstler seiner Zeit nachzuspüren, hatte sich das Symposium »Georg Philipp Harsdörffer und die Künste« zur Aufgabe gestellt, zu dem Karlheinz Lüdeking und Doris Gerstl an die Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg eingeladen hatten. Die Nürnberger Akademie hat als adäquater Veranstaltungsort zu gelten, verdankt sie doch ihre Gründung als erste Akademie auf reichsdeutschem Boden 1662 einem Klima des schöpferischen Kulturaustausches, das der mit der akademischen Konversation in den gelehrten Zirkeln Europas vertraute Patri-

zier Harsdörffer wesentlich geprägt hatte. Die gegenseitige Beeinflussung der Künste, ihre postulierte Verwandtschaft, die Wechselwirkung von Harsdörffers Literatur und Künsten wurden untersucht, wobei auch die Sprache Harsdörffers selbst und sein Wissenschaftsverständnis Themen einiger Beiträge waren. Für den Kunsthistoriker liegt der Schwerpunkt des Interesses auf den Beiträgen über Harsdörffers Kunsttheorie und sein Verhältnis zu den Bildenden Künsten, zu Emblematik und Ikonographie und barocker Festdekoration.

### *Kunsttheorien Harsdörffers*

Kunsttheoretische Äußerungen Harsdörffers finden sich gelegentlich in seinen Werken, konzentriert aber in seinem anonym als Anhang zu Georg Andreas Böcklers Übersetzung von Abraham Bosses *Kunstbüchlein von der Radier- und Etzkunst* 1652 erschienenen *Kunstverständigen Discurs, Von der edlen Malerey* (Becker-Cantarino passim, dazu auch Paas S. 139; zu den Zitaten siehe unten). Er zielt auf die Berufsgruppe der Zeichner und Kupferstecher, die zumeist als Buchillustratoren tätig waren, also diejenigen Künstler, mit denen Harsdörffer beruflich zusammenarbeitete. Der dreigeteilte Text behandelt die Malerei allgemein, widmet sich dann den Qualitä-





Abb. 1  
 Georg Philipp Harsdörffer.  
 Kupferstich von Jacob  
 Sandrart nach Georg  
 Strauch 1658  
 (Germanisches National-  
 museum Nürnberg,  
 Kupferstichkabinett)

ten eines guten Bildes und befaßt sich abschließend mit den Eigenschaften des Malers. Im allgemeinen Teil folgt Harsdörffer in vielen Aspekten der Tradition, wie beim Thema der Verwandtschaft der Malerei mit anderen Künsten. Malerei und Poesie sind für Harsdörffer gleichwertig, aber nicht gleichartig, sondern sie wirken vielmehr komplementär. Ihre

Berechtigung hat die Malerei Harsdörffer zufolge letztlich darin, daß sie zur Erbauung der Lebenden und zur Memoria der Verstorbenen dient. Genaue Kenntnis und Hochschätzung des herstellungstechnischen Aspekts kennzeichnen den mehr technisch orientierten Mittelteil. Hier finden sich neben fortschrittlich anmutenden Beurteilungen der Original-





Abb. 2  
 Der Welt Eitelkeit.  
 Morgenröte / Reichtum.  
 Georg Philipp Harsdörffer,  
 Frauenzimmer-  
 Gesprächspiele III,  
 1643, S. 185  
 (Germanisches National-  
 museum Nürnberg,  
 Bibliothek [Pegnesischer  
 Blumenorden])

lität einer Bilderfindung Passagen über die mittels der Bilder und der darin gezeigten Gebärden im Betrachter erzeugte »Bewegung des Gemüts«, die Harsdörffers Verhaftung in der Affektenlehre des 17. Jh.s bezeugt. Seine Ansichten zur Malerei als Kunsttechnik ähneln den entsprechenden Passagen im ersten Band von Joachim von Sandrarts *Teutscher Akademie* so sehr, daß eine Entstehung von Harsdörffers Malerei-Diskurs im Einflußbereich Sandrarts angenommen werden muß. Allerdings betont der Literat Harsdörffer das Verhältnis zum Wort, die Poesie und die allegorische Bedeutung in stärkerem Maße und konzipiert seine Bildtheorie aus der Perspektive des Dichters.

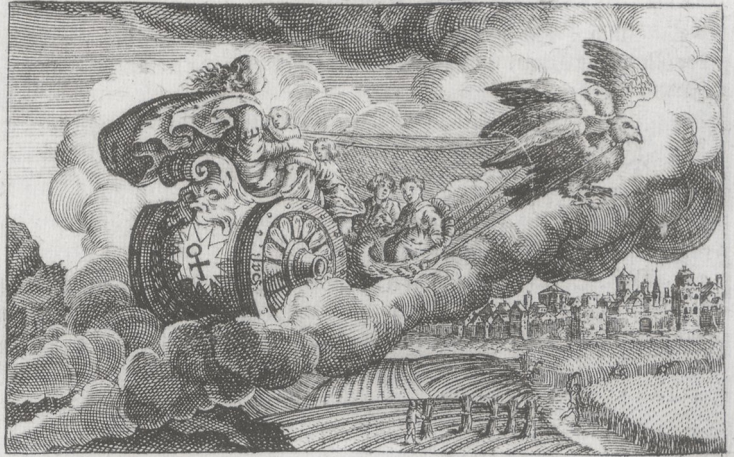
Harsdörffers Ansichten über die Verschwisterung der Künste gelten aber nicht nur der Dichtung und der Malerei, sondern in gleichem Maße der Poesie und der Musik, wie die »Music oder Singkunst« in der Vorrede zu *Seelewig* nachdrücklich betont (Wade S. 199), während die Malerei den Epilog hält (Zeller S. 226). Als Zusammenspiel der Künste zur Anregung aller Sinne wertet Harsdörffer das barocke Festmahl mit Musik, Lobgedichten und sinnreichen Schaugerichten, die zum Nachdenken über den Anlaß des Festes und zu

guten Gesprächen Anlaß geben. In Harsdörffers Formulierung, die »aufgesetzten Bilder der Schauessen« seien wie Worte, manifestiert sich einmal mehr das *ut pictura poesis*-Prinzip (Kluxen S. 90 und 92).

*Die Rolle der Buchillustration bei Harsdörffer*  
 Die große Zahl von Illustrationen in den meisten Druckschriften Harsdörffers wurde gleich von mehreren Autoren herausgestellt (Becker-Cantarino, Wade, Zeller) und war Ausgangspunkt für eine eigene Untersuchung über die Nürnberger Graphikproduktion zu Lebzeiten des Dichters (Paas). Harsdörffers literarische Produktion setzte zu einem Zeitpunkt ein, als umfangreich illustrierte Bücher allmählich zur Norm wurden. Diese Entwicklung kam Harsdörffers Intentionen äußerst gelegen, denn seine Auffassung von der Verschwisterung der Dichtkunst und Malerei (*ut pictura poesis*) und der emblematische Charakter seiner Abhandlungen verlangte nach reicher Bebilderung. So gehören seine 1641-49 in acht Bänden herausgebrachten *Frauenzimmer Gesprächspiele* zu den am reichsten illustrierten Büchern der Zeit. Die Ausstattung mit Titelpupfern, zahlreichen Vorsatzblättern, Emblemen, themenbezogenen Initialen und unzähligen



Abb. 3  
Tugendsterne.  
Venus/Liebe.  
Georg Philipp Harsdörffer,  
*Frauenzimmer-  
Gesprächspiele V*,  
1645, S. 291  
(Germanisches National-  
museum Nürnberg,  
Bibliothek [Pegnesischer  
Blumenorden])



Abbildungen zu den in den Gesprächspielen abgehandelten Themen wie Heraldik, Geheime Gebärdensprache, Lernalphabete oder Typen von Druckschriften ist um so auffälliger, als Harsdörffers französische und italienische Vorbilder ohne Bilder auskamen (Zeller S. 215). Die *Frauenzimmer Gesprächspiele* sind frühe Beispiele für einen Buchtyp, der in der Folgezeit in Nürnberg eine große Blüte erlebte, da sich die Fülle der Buchillustrationen als ausgesprochen verkaufsfördernd erwies. In Nürnberg, einem Zentrum sowohl der Buch- als auch der Graphikproduktion, herrschten enge Arbeitsbeziehungen zwischen Verlegern, Autoren und Graphikern, wobei die Literaten bei den in ihren Werken abgedruckten Illustrationen oft ein Mitspracherecht besaßen. Schlüsselrollen für die Vorrangstellung Nürnbergs auf dem Sektor illustrierter Bücher und hochrangiger graphischer Blätter hatten vor allem drei Unternehmer inne. Der auf die Herausgabe protestantischer Erbauungsliteratur spezialisierte Verleger Wolfgang Endter d.Ä. wurde zu Harsdörffers Hauptverleger; ein nicht ganz ungetrübtes Verhältnis, wie Harsdörffers sarkastische Bemerkungen gegenüber Sigmund von Birken über Endters »ekelhafte Knickerigkeit« in

Bezug auf Freixemplare und Portokosten beim Buchversand ahnen lassen (Laufhütte S. 108 und 116). Der Kunsthändler Paulus Fürst stieg zum produktivsten Verleger von künstlerisch gestalteten Flugblättern auf, gab aber auch einige der Bücher Harsdörffers heraus, während der 1656 zugezogene Kupferstecher Jacob von Sandrart mit seiner Familie einen eigenen Kunstverlag betrieb. Das durch die Buchillustration geweckte Interesse an Druckgraphik ließ die Nürnberger Verleger auch andere Arten der Druckgraphik wie Flugblätter, Landkarten oder Portraits anbieten. In Nürnberg existierte in den 1650er Jahren gegen Ende von Harsdörffers Lebenszeit eine gut etablierte Gruppe von Druckgraphikern, zu denen wegen der guten Auftragslage in der Stadt weitere Künstler von auswärts stießen (Paas passim).

Im Werk Harsdörffers treten, dem Textcharakter entsprechend, verschiedene Illustrationstypen auf. Allegorische Inhalte wie die vier Exempla »Von der Welt Eitelkeit« (*Frauenzimmer Gesprächspiele III*, S. 170-242) werden als statische Figuren in eine Art Bühnenbilder eingefügt (Abb. 2), während er die Tugendsterne (*Frauenzimmer Gesprächspiele V*, S. 280-310) mit allegorischen Gemälden



illustriert, welche den konventionellen Darstellungstypus der Planetenwagen umbildet: Da die Tugenden genuin weiblich sind, werden hier alle Planeten als Frauengestalten wiedergegeben, ihre Charaktereigenschaften mit Tönen gleichgesetzt und als ikonologische Neuerung auch Farben alludiert (Abb. 3). Die Vorsatzblätter zu einzelnen Aufzügen von »Seelewig« (*Frauenzimmer Gesprächspiele* IV, S. 32-165) sind hingegen narrative, oft mit mehreren Szenen des jeweiligen Aufzugs durchsetzte Landschaftsbilder (Abb. 4; Zeller passim).

### Embleme

Einem Autor, der die Verschwisterung von Dichtung und Malerei so dringlich propagierte, mußte das Emblem als literarische Kunstform besonders zusagen, vereint es doch Schrift und Bild in enger Verzahnung. In der Tat ist die Rolle Harsdörffers für die Entwicklung des deutschen Emblems nicht zu überschätzen (Wade S. 188), nicht nur aufgrund seines wesentlichen Anteils an der Entwicklung des mehrständigen Emblems. Zwar hat er nur ein einziges, zudem anonym erschienenes Emblembuch verfaßt, jedoch enthalten die meisten seiner Schriften theoretische Überlegungen zur Emblematisierung und sind reich mit Emblemen illustriert. Dabei waren für ihn die dekorativen bzw. illustrierenden Funktionen des Emblems weniger interessant als seine Fähigkeit, komplexe Sachverhalte auszudrücken (Wade S. 190).

Eine Neuerung Harsdörffers waren »emblematische Initialen«, die in Umkehrung der traditionellen Abfolge von Motto (*Inscriptio*), bildlicher Illustration (*Pictura, Imago*) und erläuternder, oft gereimter *Subscriptio* das Bild an den Beginn stellten und den eigentlichen Titel an die erklärenden Verse anfügten. Im Opernlibretto des »Geistlichen Waldgedichts« *Seelewig* werden auf diese Weise die einzelnen Aufzüge strukturiert, wobei zwischen die im Umfang stark erweiterte »*Subscriptio*« der Gesangstexte und »Motto«

außerdem die Diskussion der im jeweiligen Aufzug abgehandelten Thematik durch die Protagonisten der *Frauenzimmer Gesprächspiele* eingeschoben ist und manchmal sogar die einzelnen Liedstrophen trennt (Wade S. 198). Noch stringenter verfährt Harsdörffer bei den zur Imprese »verkürzten« Initialen in der – den Nürnberger Ratsakten nach nunmehr zweifelsfrei als sein Werk bewiesenen – anonymen Beschreibung der Ehrenpforte für Kaiser Leopold 1658, welche die Adler-Imprese unterhalb der Kaiserstatuen verändert wiedergeben (Abb. 5 und 6) und mit auf den jeweiligen Kaiser bezogenen Vergil-Centonen kombinieren (Gerstl).

### Emblemartige Textstrukturen

Durch die Verklammerung von Novellen, ihnen vorangestelltem Emblem und anschließender Frage nebst Erläuterung im *Geschichtsspiegel* von 1654 schuf Harsdörffer »emblematisierte Erzählungen«, welche die Interpretation der moralischen Novellen durch beigefügte Embleme gezielt steuern. Wie wichtig ihm diese neue Textstruktur war, zeigt die Beigabe von Emblemen zu einigen Erzählungen in der 3. Ausgabe seiner Anthologie *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mordgeschichte* 1656, der er zudem einen Traktat zur Emblematisierung mit hundert Emblemen anfügte (Wade S. 195-198). Im Titel dieses Anhangs nennt Harsdörffer seine Quellen, u. a. Andrea Alciati, Paolo Giovio und Girolamo Ruscelli, stellt ihnen aber selbstbewußt seine »vielen neuen Erfindungen die zwey-drey-vier-fünff und sechständig Sinnbilder betreffend« zur Seite. Eine andere Spielart emblematisierter Textstrukturen hatte Harsdörffer bereits 1644 im Text zu *Seelewig* vorgestellt, der, wie bereits erwähnt, die einzelnen Aufzüge als Embleme mit Kommentar gestaltete.

### Embleme in der ephemeren Kunst

Die »inszenierten Embleme« (Wade S. 200) der Oper *Seelewig* sind eine Parallele zur Ver-





Abb. 4 Seelewig, Bekehrung. Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer-Gesprächspiele IV*, 1644, S. 144 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Bibliothek [Pegnischer Blumenorden])

wendung der Embleme in der ephemeren Kunst wie der Ausstattung des Nürnberger Friedensfestes von 1649, zu dem zwar Pfalzgraf Karl Gustav als Leiter der schwedischen Delegation beim Nürnberger Exekutionstag einlud, das aber vom Nürnberger Patriziat organisiert und unter der Leitung Harsdörffers konzipiert wurde. Bei diesem politisch höchst sensiblen Treffen der ehemaligen Kriegsgegner kam Harsdörffer die Aufgabe zu, mit Hilfe der Festdekoration die Parteien als nunmehr politisch gleichwertige Partner zu würdigen. Bei der Ausgestaltung des Leitthemas »Frieden und Einigkeit« knüpfte er an die ikonographische Tradition der Nürnberger Rathaembleme Peter Isselburgs von 1617 an, die sich – den Festgästen unmittelbar vor Augen – in den Fensterlaibungen des Nürnberger Rathaussaales befanden, und verankerte so die ephemere Festdekoration für die

europäische Aristokratie im reichstädtisch-bürgerlichen Rahmen. Die von Harsdörffer konzipierten, den Mittelpunkt des Festprogramms bildenden Schaugerichte bestanden in einem Triumphbogen mit bekrönender Concordia und der Widmung des Pfalzgrafen an Kaiser Ferdinand, Christina von Schweden und Ludwig XIV, einem Springbrunnen mit Rosenwasser und einem dreiteiligen Bergmassiv mit Nymphen in den Heroldsfarben der drei Mächte, Wappentieren der drei Parteien und Sinnbildern von Fruchtbarkeit. Der Triumphbogen, eigentlich eine militärische Architektur für den Einzug des siegreichen römischen Feldherren, wurde hier durch die bekrönende Figur der über Discordia und Victoria triumphierenden Concordia in ein Friedensmonument umgedeutet. Auf den kommenden Frieden bezogen sich auch die den sieben Planetenstatuen in den Nischen des



Triumphbogens beigegebenen lateinischen Inschriften. Der dreigeteilte Berg widmete den drei Staaten jeweils eine Seite, wobei die kaiserliche Seite Früchte, der schwedische Abschnitt Schnee und Felsen sowie die französische Partie Blumen zeigte. Die den Wappentieren zugeordneten Motive Feigenbaum, Quelle und Ölzweig verwiesen ebenso auf Fruchtbarkeit als Folge von Frieden und Eintracht zwischen den ehemaligen Feinden wie der zwischen den Schaugerichten angeordnete Tischbrunnen. Die im dreigeteilten Bergmassiv vorgetragene, betonte Gleichrangigkeit der drei Parteien kaschierte diplomatisch die realen Machtdivergenzen zwischen dem vom Friedensschluß am meisten profitierenden Schweden, dem durch den Krieg mit Spanien geschwächten Frankreich und dem Kaiser, der zu Kriegsende einen erheblichen Machtverlust hinnehmen mußte. Allerdings mußte es dem Nürnberger Harsdörffer als reichsstädtischem Patrizier angelegen sein, gerade die Rolle von Kaiser und Reich im Konzert der Mächte zu überhöhen, denn nur in der Reichsidee konnten sich die Reichsstädte gegenüber den aufstrebenden Territorialstaaten behaupten. Harsdörffers Programm für das Nürnberger Friedensfest trug somit zu einer Verklärung der Reichsidee bei, die der politischen Realität nicht mehr entsprach. Harsdörffers Schaugerichte sind ein Wendepunkt in der Entwicklung des barocken Festprogramms, indem sie einerseits durch die Duplizierung von Motiven einzelne Programmente verknüpfen und statt einer manieristischen Aneinanderreihung von Symbolen eine Synthese anstreben, andererseits durch die Hierarchisierung und inhaltliche Entwicklung innerhalb der Schaugerichte, die an die Stelle der bisher üblichen Simultaneität tritt (Kluxen passim).

Ging Harsdörffer beim Festprogramm für das »Friedensmahl« neue Wege, so betrat er auch bei einem weiteren offiziellen Repräsentationsakt der Stadt ikonographisches Neuland. An der Konzeption der Ehrenpforte zum Einzug Kaiser Leopolds in Nürnberg am

6. August 1658 war er spätestens seit Ende März 1658 aus eigenem Antrieb durch »etliche schöne Emblemata und Inscriptiones« beteiligt. Seine Vorschläge unterlagen allerdings der Zensur weiterer Nürnberger Patrizier, wohl wegen Harsdörffers zehn Jahre zuvor in einem Loblied auf den Feldherrn Karl Gustav Wrangel geäußelter Sympathie für die Schweden. Die Herrscherpanegyrik des ausgeführten Dekorationsprogramms für die Ehrenpforte, wie es im Stich Peter Troschels überliefert und von Harsdörffer selbst im *Arcus triumphalis* beschrieben wird, entsprach also der offiziellen politischen Linie der Stadtväter. Leitidee des Programms ist die Betonung der Kontinuität des Kaisertums in der Familie der Habsburger, ein affirmatives Argument für die erst nach schwierigen Verhandlungen und einem langen Interregnum erreichte Kaiserwahl Leopolds. Als Zeugnis der Tradition sind die zwölf lebensgroßen Kaiserstatuen im Hochrelief zu werten, welche die Nebenportale flankierten und im mittleren Bogendurchgang aufgestellt waren. Entsprach ihre personelle Zusammenstellung einem besonders habsburgisch gesinnten Geschichtsverständnis, stellt die Zwölfzahl einen Bezug zur Tradition der zwölf Caesaren Suetons her. Dieser Antikenbezug war Harsdörffer offenbar so wichtig, daß er auf die Wiedergabe der drei letzten Habsburger in der Reihe verzichtete, wie bei dem früh verstorbenen Ferdinand IV., oder ihnen einen anderen, weit prominenteren Platz zuwies, nämlich als Bekrönung der Ehrenpforte über der Musikerloggia als freiplastische lebensgroße Statuen in szenischer Anordnung: Ferdinand III. weist die kniende Germania an, seinem Sohn Leopold Szepter und Reichsapfel zu überreichen. Diese in ihrer Ikonographie einmalige Statuengruppe anstelle der sonst in Nürnberg gewohnten Adlerfiguren war wohl auch den schwierigen Wahlumständen zu verdanken. Den bereits angesprochenen Antikenbezug der Habsburger als Nachfolger der römischen Kaiser verstärkte Harsdörffer, indem er jeder Kaiserfigur einen



ARCUS TRIUMPHALIS.

**FRIDERICUS IV.\***  
**Studio Concordiæ, Bohemiæ Regnum**  
**respuit**

GENEROSUS.

Ejus Emblema est Aquila corona immonde retrò aspiciens, additum Lemma ex Virg. a

\* vel ut alii malunt III. vid. J. Lampadium loco citato. V. Imperat. 1439.

a 2. Æneid. v. 398.



**SIC MIHI PARTA QUIES. — —**

*Sic mihi parta quies, nitidam dum mitto Coronam b  
 Ladulæ tibi : Cur ? GENEROSUS eram.*

Porro adstat tertiæ Portæ sive Transitûs signum  $\text{MP}$  & insuper

b Dresserus in Chr. d. anni

**MAXIMILIANUS I.**

**Illibatâ corporis & animi integritate**

CASTUS. c

Emblema ejus est Aquila cum frutice *Agnicasti\** & Lemmate ex

Virgil. d



**IRGINITATIS AMOREM**  
**INTEMERATA COLIT. — —**

*Mens pia sponte suâ benè Virginitatis amorem  
 Intemerata colit ; pura placetq; Deo.*

Hæc Porta sequenti elogio insignita est :

ROMAN. IMPERIUM.

SEMPER SIBI SIMILE. OCCIDENTES SOLES SUOS HABET ET  
 ORIENTES. DIEM CLAUSIT FERDINANDUS III. POST TRISTE  
 NOCTIS INTERSTITIUM, LEOPOLDUS PARILI VIRTUTIS SPLEN-  
 DORE RECLUDIT.

V I. Imperat.

1492.

c Pallas Spange-

sus Theolog.

Heidelb. Orat.

nom. Univerfit.

habita. Vernul.

hist. Austria. f. 63.

Ita castus & pu-

dicus fuit, ut ne-

moung. detectum

ejus corpus vide-

ris, & testamen-

to carvit, nè cali-

ge, aut aliud

quicquam post

mortem ipsi indu-

ceretur.

\* Germ. Reusch,

baum vocatur.

d. i. Æneid. v. 382.

& seq.

VII. Imperat.

1519.

e Ejus vitam Ita-

lice scripsit Fran-

cis. Sanfovianus,

ubi inter alia f.

43. hæc ejus ver-

ba recenset :

S'io prendesse ru-

to il Regno di

Francia, lo ren-

derei al Re, quan-

do mi lasciasse

quel poco, ch'io

contendo, & ch'io

affermo ch'è mio.

Sic ex parte posticâ reliqui Imperatores simili ordine sistuntur, quorum primus, cum  $\text{MP}$  est

**CAROLUS V.**

**Utriusq; Orbis Dominator.**

IUSTVS. e

Emblema ejus est Aquila, bina hemisphæria ex anchorâ suspensa, igne sustinens, cum Virgiliano hemistichio 4. Æneid. v. 230.

TO-

Abb. 5 Initialen mit Adler-Impresen für Friedrich III. und Maximilian I. Georg Philipp Harsdörffer, Arcus triumphalis. Nürnberg 1658 (Stadtbibliothek Nürnberg, Biblioteca Norica Williana)



Sockel mit einem Zitat nach Vergil, dem bedeutendsten römischen Panegyriker, beigab, das sich auf die Taten des jeweiligen Regenten bezog. Außerdem zeigte der Sockel die Verbildlichung der Vergil entnommenen Motti durch Adler und assoziierte damit verschiedene antike Bedeutungen als Vogel des Jupiter oder Symbol der Stadt Rom (Abb. 6). Als Wappenvogel des Reichs zugleich auch in der Heraldik der Reichsstadt Nürnberg vertreten und allen Bürgern vertraut, sollte die Häufung des Adlermotivs an der Ehrenpforte wohl auch die Nürnberger zur Identifizierung mit der Folge der Kaiser aus dem Hause Habsburg animieren und so eine identitätsstiftende Verknüpfung von Stadt, Land und Dynastie erreichen (Gerstl passim).

Viele Schriften Harsdörffes zeugen von seinen didaktischen Absichten nicht nur in Bezug auf Sprache und Dichtung wie bei den Emblemen, die durch die visuelle und diskursive Wahrnehmung zum Nachdenken über intellektuelle und ethische Fragen anleiten (Wade S. 189f.), sondern auch auf Musik und bildende Künste. So zielt seine Abhandlung über die Gestaltung von Titelkupfern in der Vorrede zum 6. Teil der *Frauenzimmer Gesprächspiele* auf die Förderung der Buchillustration (Zeller S. 216). Sein kulturpolitisches Programm will die Leser zum Selbstbewußtsein beim Gebrauch und beim Genuß der Muttersprache führen und ihnen die Feinheiten der romanischen Kultur auf allen Gebieten nahebringen. Harsdörffers Schriften erstrecken sich dabei auf scheinbar so entlegene Themen wie die Tischkultur, der er mit dem *Trincierbüchlein* eine Abhandlung widmete, die sich im Verlauf ihrer insgesamt sechs Auflagen von einer Anweisung zum kunstgerechten Tranchierens des Bratens zu einem alle Aspekte des festlichen Mahls wie z. B. Themen für Tischgespräche abdeckenden Compendium der Tafelfreuden wandelte. Bei allen Bestrebungen des Autors zur Schulung des Verstandes mit dem Ziel einer gehobenen Kultur ist immer auch eine geistlich-

theologische Tendenz eingeschlossen. Die Künste dienen der Erbauung des Menschen und führen ihn letztlich zur Erkenntnis der Größe Gottes. Vor einem solchen Hintergrund kann Harsdörffer sogar das von den Nürnberger Theologen verteufelte Schauspiel verteidigen, indem er es auf biblische Ursprünge zurückführt und die Funktion eines christlichen Schauspiels als Lehrmeisterin der Tugend, ja als »andere Predigt« definiert. Mit seinen Thesen über das christliche Schauspiel und die erbaulichen Singspiele, für die er mit dem »Geistlichen Waldgedicht« *Seelewig* den Prototyp schuf, trug er zur Pflege und zur Kontinuität des Theaters in Nürnberg bei (Paul passim).

Harsdörffers Hinwendung zu den Künsten zielt letztlich auf die Kultivierung des gesamten Lebens als Beitrag zu einem friedlichen, der Gesellschaft förderlichen Zusammenleben der Menschen vor einem geistlich geprägten Hintergrund. Für ihn sind die Künste letztlich Instrumente zur Erlangung der letzten großen Ziels, der Lebenskunst. Dies stellt der von Doris Gerstl herausgegebene Band, in dem nun die Symposionsbeiträge sorgfältig publiziert wurden, unter Beweis.\*

Claudia Maué

\*Doris Gerstl (Hrsg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, Bd. 10). Hans Carl Verlag, Nürnberg 2005

Barbara Becker-Cantarino: Ut pictura poesis? Zu Harsdörffers Theorie der »Bildkunst«.

Jörg Jochen Berns: Harsdörffers Technikandacht. Zum Zusammenhang von Naturwissenschaft, Erbauung und Poesie in den »Sonntagsandachten« und »Erquickstunden«.

Peter Bexte: »Die Welt ist wie Africa« – Harsdörffers Entwurf einer Entwicklungsgeschichte.

Doris Gerstl: G. Ph. Harsdörffers »Triumphbogen« und die Ehrenpforte zum Einzug Kaiser Leopolds in Nürnberg 1658. Impresen mit dem Bild des Adlers in der Habsburger-Panegyrik.

Ferdinand van Ingen: G. Ph. Harsdörffer und seine Experimente mit »der Natur Sprache«.

Andrea Kluxen: Harsdörffer und das Schauessen beim Nürnberger Friedensmahl.





Abb. 6 Kaiserstatuen mit Adler-Impresen an der Ehrenpforte für Kaiser Leopold. Ausschnitt aus dem Kupferstich von Peter Troschel 1658 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Kupferstichkabinett)



Hartmut Laufhütte: Harsdörffer als Organisator des Zusammenspiels der Künste.

John Roger Paas: Deutsche Graphikproduktion in Nürnberg zu Harsdörffers Lebzeiten.

Markus Paul: Wider das »Spiel vom Teufel Heer«. Harsdörffer und das christliche Schauspiel bei den Nürnbergern im Kontext zeitgenössischer Theaterfeindlichkeit.

Werner Wilhelm Schnabel: Vorschneidekunst und Tafelfreuden. G. Ph. Harsdörffer und sein »Trancierbuch«.

Diana Trinkner: Optica oder die Kunst des Sehens in Harsdörffers »Erquickstunden«. Über Harsdörffers

erkenntnistheoretisch motivierte Verzerrung naturwissenschaftlicher Lehren.

Mara R. Wade: »Das Beste ligt verborgen«: G. Ph. Harsdörffer als Theoretiker und Praktiker der Sinnbildkunst.

Klaus Winkler: Harsdörffers musikalische Welt. Gesprächskonzert mit Klaus Winkler und I Ciarlatani (Heidelberg) in der Aula der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg am 6. Mai 2004.

Rosmarie Zeller: Sinnkünste. Sinnbilder und Gemälde in Harsdörffers »Frauenzimmer-Gesprächspielen«.

## Rudolf von Alt

Wien, *Museum Albertina*, 8. September – 27. November 2005

Der Aquarellist Rudolf von Alt ist eine feste Größe der österreichischen Kunstgeschichte des 19. Jh.s. Dank der jahrzehntelangen Arbeit Walter Koschatzky's ist sein Werk durch mehrere Ausstellungen und das in zwei Auflagen erschienene Werkverzeichnis (Salzburg: Residenz Verlag 1975 und Wien: Böhlau Verlag 2001) gut erschlossen. Auch auf dem Kunstmarkt sind die Bilder Alts begehrt und die Preise in den letzten Jahren auf ein internationales Niveau angestiegen. Doch ist Alts Wertschätzung vor allem ein österreichisches Phänomen. In seiner Heimat Wien ist eine Alt-Ausstellung ein sicherer Publikumserfolg, denn die Schönwetteransichten der Städte und Landschaften des ehemaligen k. und k. Reiches begeistern über ihre artistische Leistung hinaus bis heute ein breites Publikum durch ihren photographischen Blick auf die gute alte Zeit. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Alt nun im Ausstellungsreigen des »Museum Albertina« seit der Wiedereröffnung neben Dürer, Rembrandt, Raffael und Rubens firmieren kann. Handelt es sich also um ein weiteres ambitioniertes und zugleich publikumswirksames Albertina-Projekt Klaus Albrecht Schröders (vgl. *Kunstchronik* 2005/8, S. 375)? Was kann eine Alt-Ausstellung nach den Retrospektiven von Otto Benesch 1955 und

Koschatzky 1984 in der Albertina noch leisten? Dient sie lediglich der ebenso pflichtbewußten wie erfolgsgesicherten Gedächtnisauffrischung anlässlich des 100. Todestages?

Auch bei der Ausstellung 2005 stammte der größere Teil der Exponate aus dem Bestand der Albertina selbst, der neben denen des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste in Wien, des Wien Museums, der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein, der Staatlichen Graphischen Sammlung München und des Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, der umfangreichste ist. Gegenüber der Ausstellung von 1984 wurde die Auswahl um 100 Exponate reduziert. Unter den 180 Nummern zeigte die verantwortliche Kuratorin Marie Luise Sternath auch Werke von Rudolfs Vater Jakob und des Veduten-Malers Carl Schütz, wodurch sich die Zahl der Werke Rudolfs weiter reduzierte. Auf die Zeichnungen, die 1984 mit wenigen Beispielen vertreten waren, wurde diesmal ganz verzichtet; dafür waren nun einige Gemälde Rudolfs zu sehen.

Die Entwicklung der Vedutenmalerei in Wien seit dem ausgehenden 18. Jh. wurde so gut nachvollziehbar. In den aquarellierten Federzeichnungen von Schütz, die als Vorlagen für die erfolgreichen Stiche dienten, war bereits die Beobachtung des Alltagslebens zu einem