

Jan Drees

Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf, von Minerva gekrönt

Das *Portrait historié* von Jürgen Ovens aus dem August 1654 im historischen Kontext bildlicher Vorstellungen aus dem Kreis um Königin Christina*

Von den dynastischen Verbindungen zu anderen Höfen, die um 1650 und den folgenden Jahren durch die Heiraten von den Töchtern Herzog Friedrichs III. von Schleswig-Holstein-Gottorf (1597–1659) zu Stande kamen, war die zum Königshaus in Stockholm bei weitem die folgenreichste.

Die Verbindung des Gottorfer Herzogshauses mit der schwedischen Krone im Jahre 1654 war für Herzog Friedrich III. sicherlich der Höhepunkt seiner Heiratspolitik. Jedoch barg diese enge Bindung an Schweden bereits den Keim des späteren Untergangs, denn mit Schwedens Verlust der europäischen Großmachtstellung im Großen Nordischen Krieg war auch Gottorfs Schicksal besiegelt; die dänische Krone vertrieb die Gottorfer von ihrem Stammsitz, ihrer Schleswiger Residenz.¹ Ihnen gab man die Schuld am eigenen Versagen im Jahre 1658, als man den Schweden aus eigener Überschätzung den Krieg erklärte und dann auf immer die Provinzen Halland, Schonen und Blekinge verlor, wodurch Kopenhagen als Residenz plötzlich nicht mehr in der Mitte des Reiches lag, sondern an der Peripherie. Am meisten schmerzte, dass man bei guter Sicht über den Öresund hin das Verlorene sehen konnte, weshalb auf Schloss Kronborg die Fenster zu der Seite hin vermauert worden sein sollen.

* Gottorfer Vortrag vom 14. Januar 2022, für den Druck überarbeitet (Stand: 31.10.2022)

1 Vgl. Jan Drees: »Virtutis gloria merces«. Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf (1597–1659) und sein Streben nach Ruhm und Anerkennung durch die Förderung der Wissenschaften und der Künste, in: Dietrich Roth (Hg.): Die Blumenbücher des Hans Simon Holtzbecker und Hamburgs Lustgärten. Hans Simon Holtzbecker, Hamburger Blumenmaler des 17. Jahrhunderts. Botanische, garten- und kunsthistorische Aspekte. Ergebnisse einer Tagung am 27. und 28. Oktober 2000 und Katalog einer Ausstellung vom 26. Oktober bis 23. Dezember 2000 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (Abhandlungen des Naturwissenschaftlichen Vereins in Hamburg NF 36), Kelttern-Weiler 2003, S. 89–114; Ders.: Höfische Kultur in Gottorfs Glanzzeit (1544–1713). Selbstverständnis und Anspruch im Zeichen von Repräsentation und Zeremoniell, in: Ulrich Lange (Hg.): Geschichte Schleswig-Holsteins. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Neumünster 1996, S. 267–279.

Einen der glanzvollsten Auftakte am Beginn der Vorbereitungen zu der Eheschließung zwischen dem frisch gekrönten König Karl X. Gustav von Schweden (1622–1660) und der jungen Gottorfer Prinzessin Hedwig Eleonora bildet unter anderem das im August 1654 von dem für den Gottorfer Hof tätigen, in den Niederlanden geschulten Maler Jürgen Ovens (1623–1678) geschaffene *Portrait historié* der Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf (1636–1715), auf dem sie in einer ganzfigurigen Darstellung in allegorisch historisierender Verkleidung von der Göttin Minerva sinnbildlich zur Tugendkönigin gekrönt wird (Abb. 1). Eine Darstellung, die als Leitbild am Anbeginn zu sechs Jahrzehnten im Spannungsfeld zwischen politischer Macht, Einfluss und Familiensinn zu sehen ist.

Der zur Verfügung stehende Bestand an Arbeiten

Hinsichtlich der uns bislang bekannten erhaltenen Arbeiten von Jürgen Ovens, auf denen Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf wiedergegeben erscheint, ist zu beachten, dass wir generell insgesamt mit überaus zahlreichen Werkverlusten zu rechnen haben. Wenn man beispielsweise bedenkt, dass wir für die drei erhaltenen großformatigen Gemälde zu den Feierlichkeiten ihrer Hochzeit und Krönung im Jahre 1654 nur eine einzige Skizze kennen, spricht das für sich. Nur ein geringer Bruchteil seines Werks scheint erhalten. Ein weiteres Problem ergibt sich zudem bei der Überprüfung von Zuschreibungen generell.

Die angesprochene Skizze betrifft Hedwig Eleonoras Auszug aus der Kirche nach erfolgter Krönung. Die Trauung und die Krönung sind anschließend noch in Amsterdam offensichtlich nach weiteren verlorenen Vorlagen von Jürgen Ovens vom Stecher Cornelis Visscher auf zwei unterschiedlich großen Blättern reproduziert wiedergegeben worden, wobei auffällt, dass das Bildmaß des Krönungsbildes deutlich die größeren Abmessungen aufweist und das wohl auf den Stolz der Auftraggeber am Gottorfer Hof über die Stockholmer Krönung zurückgeht.

Neben dem einzig bekannten Einzelporträt in der Reihe der Gottorfer Kinder aus der Zeit um 1652 und den beiden Darstellungen innerhalb der Familiengruppe beim sogenannten Friedensfest auf Gottorf (Abb. 2), einer Vorstudie in Grisaille und einem Riesenformat, gibt es von der Prinzessin bislang keine weiteren Darstellungen aus dieser frühen Phase. Zu vermerken ist ferner noch ihre frühkindliche Darstellung auf dem von Julius Strachen gemalten Gottorfer Familienbild von 1638.

Es sei nicht unerwähnt, dass sich das Gottorfer Herzogshaus in ständiger Statuskonkurrenz mit dem dänischen Königshaus befand, indem es für seinen Anteil am Herzogtum Schleswig lehnsabhängig war und gleichzeitig aber denselben Ahnen entstammte. Dementsprechend war der Wettstreit auf kulturellem Sektor durchaus selbstbewusst. Als Beispiel sei darauf verwiesen, dass Jürgen Ovens sich bei der Arbeit am großen Gottorfer Familienbild von 1652 eng an Adriaen Pietersz van de Venne Darstellung von König Christian IV. von Dänemark in der Rolle als Friedensvermittler im *Großen Teutschen Krieg* aus dem Jahre 1643 orientierte (Abb. 3) und dass er unverkennbar spiegelverkehrt für seinen eigenen Kompositionsaufbau nutzte.



Abb. 1: Jürgen Ovens, Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf, von Minerva gekrönt, 1654, Öl auf Leinwand, 105 x 78 cm, verkleinert, signiert und datiert, u. r.: *J. OVENS f. 1654 Mense Augusto*, darunter später von fremder Hand: *Drottning Hedwig Eleonoras Kröning i Sverige*. © Schloss Gripsholm, NMGrh 1222.



Abb. 2: Jürgen Ovens, Die Gottorfische Herzogsfamilie in allegorischer Darstellung bei einem Friedensfest, 1652, Bez. u. L.: J. Ovens | Ao 1652 (J. u. O. ligiert), Grisaille, (Vorstudie zu dem monumentalen Gemälde in Stockholm), Öl auf Leinwand, 64 x 94 cm. © Hillerød, Det Nationalhistoriske Museet paa Frederiksborg, Inv.-Nr. A 4355.

Da die Ambitionen Christians IV. nicht so recht von Erfolg gekrönt waren, wurde das nach Glückstadt gelieferte Bild lange nicht bezahlt; vermutlich erst nach dem Tode von Christian IV. im Jahre 1648 durch seinen Nachfolger König Friedrich III. von Dänemark. Es liegt nahe, dass Ovens sich das Bild vor Ort in Glückstadt angeschaut haben dürfte. Auch die Maltechnik des Entwurfs in Grisaille für die große Fassung des Familienbildes folgt dem Bild in Glückstadt.

Wie bei allem, was in der Vergangenheit seinen Ursprung hat, muss unweigerlich damit gerechnet werden, dass es zwischen Aufbewahrtem und zufällig Erhaltenem naturgemäß die noch größere Lücke des vollständigen Verlustes klaffen kann. Das betrifft neben Objekten der dinglichen Kultur auch die schriftliche Kultur, wobei manches Gedruckte, wenn überhaupt, manchmal auch nur in einem einzigen Exemplar erhalten sein kann, von den handschriftlichen Texten ganz zu schweigen.

Zur Deutung der Komposition

Einige Aspekte der Komposition der sogenannten Tugendkrönung möchte ich hier in ihrem Spannungsfeld zwischen höfischer bildnerischer Anforderung und christlicher Tradition von

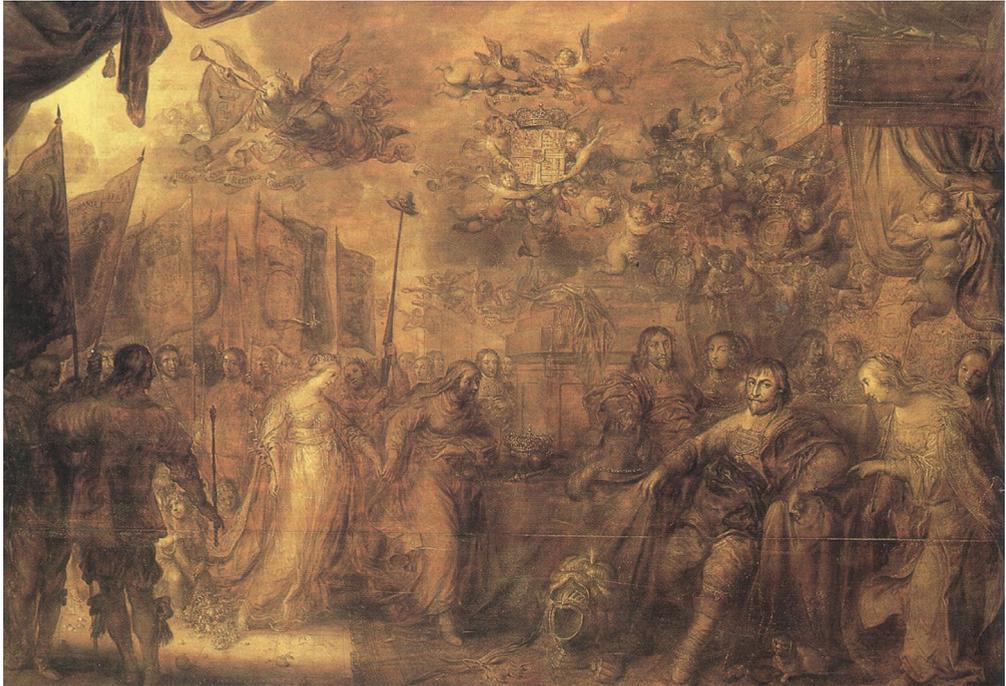


Abb. 3: Adriaen Pietersz van de Venne, König Christian IV. von Dänemark als Friedensstifter, 1643, Öl auf Holz, 120 x 165 cm. © Schloss Rosenborg, Kopenhagen, Inv.-Nr. 7.12.

Lilie und Krone und insbesondere unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Medaillenkunst etwas eingehender vorstellen. Dabei ergibt sich, dass die zeitgenössische Bild- und Vorstellungswelt noch einige Überraschungen bereithält, zumal diese Medaillenkunst relativ leicht transportabel war und zwischen Fürstenhäusern gerne ausgetauscht wurde und in gewissem Sinne der Repräsentation auch immer Bestandteil ihrer Statuskonkurrenz untereinander war.

Der eigentliche Antrieb, sich erneut mit dem *Portrait historié* von der Krönung der Gottorfer Prinzessin Hedwig Eleonora durch Minerva zu beschäftigen, war einerseits vom zweifelnden skeptischen Unbehagen darüber bestimmt, mit wie vielen ungedeckten Schecks, also Vermutungswissen, sich verselbständigenden Angaben und Allgemeinplätzen über die Heiratsanbahnung der Gottorfer Prinzessin und dem schwedischen König Karl X. Gustav im Sommer 1654 man sich auseinandersetzen muss, wenn man die Bearbeitungen der erreichbaren ungedruckten und gedruckten Quellen in den Darstellungen berücksichtigt, und andererseits, wie man diesem *Portrait historié* in der Interpretation gerecht werden soll, wenn man es nicht einfach in die üblichen Brautbilder einreicht.²

² Zum sogenannten Vermutungswissen vgl. Karl Popper: Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf (Klassiker des modernen Denkens), Gütersloh 1992, S. 11 f.; siehe auch Ders.: Logik der Forschung, Tübingen¹⁰1994.

Hinsichtlich unseres hier vorzustellenden Bildes ist noch anzumerken, dass es dazu einige sich wiederholende wohlfeile Ansichten gibt, die zwar auf den ersten Blick einleuchtend erscheinen mögen, aber nicht immer ein Widerlager in der Realität gehabt haben dürften. Darunter unter anderem die Annahme, dass dieses Bild zusammen mit einem Porträt ihrer Schwester Magdalene Sybille König Karl X. Gustav bei der Auswahl einer der beiden als seiner Braut vorgelegen habe. Man verstieg sich sogar zu der Ansicht, dass das Bild ursprünglich als Tugenddarstellung für eine geplante Verbindung mit dem Hause Mecklenburg-Güstrow gedacht gewesen sein könnte.³

Diese Darstellung von der Krönung der Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein Gottorf durch Minerva auf Leinwand (105 mal 78 Zentimeter) ist signiert und datiert – J. OVENS f. 1654 Mense Augusto (»1654 im Monat August«) – sowie zusätzlich versehen mit der späteren Aufschrift von fremder Hand: *Drottning Hedvig Eleonoras Kröning i Sverige* (»Königin Hedvig Eleonoras Krönung in Schweden«).

Diese Aufschrift hat noch lange dazu verleitet, diese Aufschrift wörtlich zu nehmen und diese mit der vollzogenen Krönung am 26. Oktober 1654 (die Eheschließung fand am 24. Oktober 1654 statt) in Stockholm gleichzusetzen, was natürlich zu Irritationen führt, zumal das Bild durch seine primär Gottorfer Konnotation eine ganz andere Bedeutung erhält und unter dem Vorzeichen der politischen Ikonographie eher als Ausdruck des Gottorfer Selbstverständnisses zu werten ist.

Frühere eigene Kommentare zu dem Bild aus den Jahren 1996,⁴ 1997⁵ und noch 2015⁶ haben zwar die Verbindung zur mecklenburgischen Heirat von vornherein ausgeschlossen und sich stärker auf die Qualität und die künstlerische Ausformung des Bildes konzentriert, gleichzeitig aber noch angenommen, dass möglicherweise ein gleichrangiges Bild auch für Prinzessin Magdalene Sybille existiert haben könnte. Jedoch habe ich vor Jahren erste Vermutungen gehabt, dass sich mit dieser Allegorie auf Prinzessin Hedwig Eleonore eine tiefere Sinnhaftigkeit und ein wirkliches Alleinstellungsmerkmal verbindet. Die in den Quellen erwähnten Porträts der beiden Prinzessinnen, die König Karl X. Gustav zur Auswahl einer Braut vorgelegen haben, sind nicht erhalten, dürften aber ähnlich den Einzelporträts der Geschwister aus dem Jahre 1652 gewesen sein.⁷

3 Heribert Seitz: Jürgen Ovens' kröningsvision, in: *Konsthistorisk tidskrift* 43.1-2 (1974), S. 1-7.

4 Drees: *Höfische Kultur* (wie Anm. 1), S. 278.

5 Ders.: Jürgen Ovens (1623-1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof, in: Heinz Spielmann/Jan Drees (Hg.): *Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544-1713. Kataloge der Ausstellung zum 50-jährigen Bestehen des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums auf Schloß Gottorf und zum 400. Geburtstag Herzog Friedrichs III.*, Bd. 1: *Die Herzöge und ihre Sammlungen*, Schleswig 1997, S. 245-259.

6 Ders.: *Prinsessan Hedvig Eleonora av Holstein-Gottorp kröns av Minerva*, in: Merit Laine (Hg.): *Hedvig Eleonora. Den svenska barockens drottning* (Skrifter från Kungl. Husgerådskammaren 15), Karlstad 2015, S. 94 f.

7 Vgl. Ders.: *En vision om vetenskap och konst. Hovet i Holstein-Gottorp som förebild för drottning Hedvig Eleonora*, in: Laine: *Hedvig Eleonora* (wie Anm. 6), S. 88 f.; Ders.: *Hedvig Eleonora Regina Sueciae (HERS). From Schleswig to Stockholm*, in: Ralf Bleile/Joachim Krüger (Hg.): *»Princess Hedvig Sofia« and the Great Northern War*, Dresden 2015, S. 78-89.

Die im Folgenden vorgelegten Anmerkungen sind erst im Zusammenhang einer erneuten weiteren Beschäftigung mit dem Leben und Wirken der aus dem Gottorfer Hause stammenden Königin Hedwig Eleonora entstanden, wobei das *Portrait historié* von der Krönung der Gottorfer Prinzessin Hedwig Eleonora durch Minerva aus dem August 1654 eher beiläufig wieder in den Blick kam und die Untersuchung sich erst im Laufe einer ergebnisoffenen Recherche umfangreicher gestaltete, als zunächst angenommen, weil sich bisher unberücksichtigte Zusammenhänge ergaben, die eine neue Sicht auf dessen barocke Bildwelt ermöglichen.

Bei der Analyse des Bildes zeigt sich einmal mehr, dass es hier nicht um das Aufsammeln und Nachweisen von Bildelementen geht, sondern um sinnhafte Zusammenhänge, die in sich bereits Vorgänger haben können, die vom betrachtenden Adressaten geradezu erwartet wurden.

Dabei spielt unter anderem die berühmte Begrifflichkeit von Ernst Gombrich, dem »Beholders share«, also dem Anteil des Betrachters, der die Erwartungshaltung umschreibt, eine wesentliche Rolle.⁸ Letztlich wurden dadurch künstlerische Praxis und inhaltliche Ideen mittelbar stark beeinflusst, nicht zuletzt in der ständisch gegliederten Gesellschaft der frühen Neuzeit. Nicht nur die Bildenden Künste, sondern auch die Dichtung des Barock waren in ihrer Akzeptanz davon bestimmt.⁹

Dabei ist in der Regel aber gewisse Vorsicht geboten, denn, wenn man mit unserem heutigen Verständnis und Denken auf das der frühen Neuzeit blickt, kann es vorkommen, dass man selbst letztlich von ästhetischen Vorstellungen der jüngeren Neuzeit bestimmt ist.

Vieles mag uns sofort übertragbar erscheinen, aber manches dürfte unserem Alltagsverständnis unverständlich bleiben, insbesondere die Sprache der Bilder, die ihre besondere Ausformung und Prägung durch die Vorstellungswelt der Humanisten der frühen Neuzeit erfahren hat, die ihrerseits ganz auf die klassische Antike zurückgingen.¹⁰

Dem gebildeten Publikum des 17. Jahrhunderts waren diese Vorstellungen durchaus geläufig. Dabei gab es einfache und sehr einprägsame Botschaften bis hin zu sehr komplex abgeleiteten, verrästelten Bildern, für die unter anderen überaus zahlreiche sogenannte Emblembücher entstanden, mit ihren sinnstiftenden Überschriften sowie einer einprägsamen bildlichen Darstellung und den jeweils darunter erklärenden Versen – und das nicht nur in den alten Sprachen, sondern auch zunehmend in den Nationalsprachen.

8 Ernst H. Gombrich: *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (Bollingen series 35.5; The A. W. Mellon lectures in the fine arts 5), New York 1960. – Vgl. Thijs Weststeijn: *The Sublime and the »Beholder's Share«*. Junius, Rubens, Rembrandt, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art* 8.2 (2016), S. 1–32.

9 Vgl. Jan Drees: *Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung. Studien zur deutschsprachigen Gelegenheitsdichtung in Stockholm zwischen 1613 und 1719* (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar), Stockholm 1986.

10 Vgl. Jan Białostocki: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des »Modusbriefes« von Nicolas Poussin*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24.2 (1961), S. 128–141; Ders.: *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47.4 (1984), S. 421–438.

Nicht zu unterschätzen ist auch der Einfluss der Rhetorik auf die Themen der Bildenden Kunst und ihre Ausformung. Das spiegelt sich etwa in der reichen niederländischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts von Franciscus Junius (1591–1677) über Samuel Hoogstraten (1627–1678) bis Arnold van Houbraken (1660–1719).¹¹

Prinzessin Hedwig Eleonora, von Minerva wegen ihrer lilienhaften Tugend gekrönt

Die Darstellung ist ein ganz besonderes Beispiel für Jürgen Ovens' hohes malerisches Können und kompositorisches bildmächtiges Geschick und die Tatsache, dass es bei näherem Zusehen durchaus eine überaus sorgfältige thematische Vorbereitung vermuten lässt.

Es ist eine Darstellung der hier noch 17-jährigen Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf aus dem August des Jahres 1654, die etwa anderthalb Monate später – nämlich am 24. Oktober 1654, einen Tag nach ihrem 18. Geburtstag – König Karl X. Gustav von Schweden heiraten sollte; er stand dabei kurz vor seinem 32. Geburtstag.

Eine erste beschreibende Annäherung

Die Gottorfer Prinzessin Hedwig Eleonora ist hier in ganzer Figur in einer offenen, leicht hügeligen, abgedunkelten Landschaft vor leuchtendem, hellblau gelbem und teilweise bewölktem Abendhimmel dargestellt. Die Horizontlinie verläuft im unteren Bilddrittel. Zusätzliche Beleuchtung für die Bildkomposition kommt seitlich von links.

Die Prinzessin trägt dabei ein bodenlanges, golden/silbern durchwirktes, braunes Brokatkleid mit weißen Unterarmaufschlägen und weißen Hemdärmeln darunter. Ein weißer, mehrlagiger, ausladender und aufstehender Dekolleté-Kragen schließt das taillierte Gewand schulternah nach oben ab, gerafft und zusammengehalten mit einer kostbaren Perlen- oder Edelstein-Brosche vor der Brust und auf der rechten Schulter ist eine goldfarbene Schleife angeheftet. Ihr seitlich offen herabfallendes, braunes bzw. dunkelblondes Haar ist schulterlang. An ihrem Hinterkopf trägt sie ein Diadem, das vermutlich den hinteren Haarschopf zusammenhält. Am Hals trägt sie eine einreihige Perlenkette, ein vierreihiges Perlenarmband an ihrem rechten Handgelenk.

11 Vgl. dazu Thijs Weststeijn: Painting as »Reall Performance« in Rembrandt's Studio, in: Gavin Alexander/Emma Gilby/Alexander Marr (Hg.): *The Places of Early Modern Criticism*, Oxford 2021, S. 206–218. Weststeijn bezieht sich vor allem auf diese drei Autoren, wovon insbesondere Franciscus Junius' *Der Schilder-Konst de Oude* in Amsterdam frisch auf den Markt kam. Inwieweit Jürgen Ovens die Arbeit von Franciscus Junius gekannt hat, ist jedoch ungewiss. Sie erschien 1641 erstmals in niederländischer Fassung. In ebendiesem Jahr trat Samuel van Hoogstraten ins Atelier von Rembrandt ein. In diesen Jahren war Ovens auch in Amsterdam, wenn vielleicht auch nicht bei Rembrandt, sondern in dem benachbarten Atelier, das zur Akademie des Hendrick Uylenburgh, für den auch Rembrandt arbeitete, gehörte. Als Pieter Frantz de Grebber seine *Regulen welcke by een goet Schilder en Teyckenaer geobserveert en achtervolght moeten werden* 1649 in Haarlem veröffentlichte, war Jürgen Ovens noch in den Niederlanden. Dass in dem Nachlassinventar von Ovens' Witwe im Bibliotheksbestand keine Kunstliteratur auftaucht, hängt vermutlich damit zusammen, dass diese wahrscheinlich direkt beim Tode des Vaters an seinen Sohn Friedrich Adolf Ovens, der ebenfalls Maler war, gegangen sind. Franciscus Junius' Abhandlung *The Painting of the Ancients*, von diesem veröffentlicht in englischer Sprache im Jahre 1639 auf der Basis der eigenen ursprünglichen lateinischen Fassung aus dem Jahre 1637 und auf Niederländisch 1641 durch seinen Neffen Johan de Brune den Jüngeren, dürfte Jürgen Ovens ganz sicher in der niederländischen Fassung gekannt haben. Sie war damals die erste umfangreiche Zusammenstellung klassischer Quellen mit Bedeutung für die Bildende Kunst, die ein aufstrebender junger Maler zur Hand haben sollte.

Über ihre linke Schulter liegt ein blauer, flatternder Schal, der ihr Haupt und ihre Schultern nach links umrahmend bis zur Hüfte hinterfängt. Auch das Blau als Symbol-Farbe spielt hier unübersehbar eine Rolle. Sie symbolisiert hier unter anderem die eheliche Treue und spielt beispielsweise im Minnesang eine große Rolle. Vor allem symbolisiert sie das Himmlische, zum Beispiel den Mantel Mariens, das Gewand der Gottesmutter. Blau war überaus kostbar, weil das Farbpigment unter anderem erst aus dem Lapislazuli gewonnen werden musste, synthetisch ließ es sich erst im 19. Jahrhundert gewinnen.

In der rechten Hand hält sie den Stiel einer weißen Lilie. Die weiße Lilie gilt seit altersher als ein Symbol für Reinheit, Unschuld und Jungfräulichkeit. Mit der linken Hand, die sie gleichsam auf ihrem rechten Oberschenkel auflegen will, verweist sie auf die Göttin der Weisheit, der Strategie und des Kampfes, Pallas Athene – hier in ihrer Rolle als Minerva, der Personifikation der Weisheit. Diese sitzt auf einer von rechts ins Bild kommenden Wolke – gleichsam im Damensitz – und trägt einen Brustpanzer, einen vergoldeten Helm nach antikem Vorbild mit blauem Federschmuck und ein gelbweißes Gewand. Sie hat den Schild mit dem Haupt der Medusa und eine Art Lanze auf die Wolke hinter sich gelegt.

Mit beiden Händen hält sie eine offene Krone – also keine Königskrone – über Prinzessin Hedwig Eleonoras Kopf. Ein Putto umfasst und küsst Hedwig Eleonoras linkes Handgelenk. In der oberen linken Ecke des Gemäldes sind zwei weitere schwebende Putten zu sehen, von denen der eine einen goldenen Schlangenreif, ein Ewigkeitssymbol in den Händen halten; die sich in das Schwanzende beißende Schlange.

Der andere hält einen Mercurius-Stab, der hier sicherlich in seiner Rolle als Symbol für Frieden und öffentliche Wohlfahrt gedacht ist. Im Himmel oben rechts sind drei weitere schwebende Putten zu sehen, die umrahmend das unbekrönte Wappenschild des Hauses Schleswig-Holstein-Gottorf halten und gleichzeitig Blumen herunterstreuen. Anzumerken ist vielleicht, dass das Zentrum des oberen Bilddrittels durch das Haupt der Minerva bestimmt wird, die gleichsam in einer Strahlengloriole in einer Art Lichttunnel und zusammen mit den Putten in einer himmlischen Sphäre erscheint.

Im Vordergrund unten rechts kniet bodenverbunden eine rotgewandete Ceres oder Pomona vor Hedwig Eleonora und ergreift von den Früchten, die zahlreich aus dem teilweise verdeckten Füllhorn fallen, eine der Zitrusfrüchte, um sie ihr zu zeigen. Auch hier ist mit Hinblick auf eine bevorstehende Ehe geradezu mit einer Symbolik mit Bezug zur Fruchtbarkeit zu rechnen.

Die Krönung zu einer Art Tugendkönigin durch Minerva ist hier gleichsam szenisch dargestellt. All das ist gestaltet mit ausgesuchtem Kolorit und kompositorischem Geschick, dynamischen C- und S-Schwüngen und höchstem malerischen Vermögen.

Man möchte fast sagen, dass die Darstellung spielerisch alle Anforderungen des sogenannten hohen Stils im Sinne einer erwartbaren Bildrhetorik einlöst. In seiner der Situation der bevorstehenden königlichen Vermählung angemessenen Bildwelt lässt der Maler eine Art virtuelle Realität mit hoher Effizienz entstehen. Das Bild weist als ein in sich abgeschlossenes Werk über sich hinaus. Es lässt den schlichten Abbildcharakter weit hinter sich. Es erfüllt den Charakter eines Gesamtkunstwerks, das der Erwartungshaltung innerhalb einer ständisch ge-

gliederten Welt auf das Vollkommenste zu entsprechen vermag, in der der aus der alten Welt überkommene *Ordo*-Gedanke selbst in der noch frühen Neuzeit noch höchst wirksam ist.

Vorgeschichte

Über die Vorgeschichte dieser für das Gottorfer Herzogshaus politisch hochbedeutsamen wie schicksalhaften Ehe zwischen König Karl X. Gustav von Schweden und der Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf möchte ich hier vorab lediglich auf eine kurze Passage in Samuel von Pufendorfs umfangreicher Veröffentlichung über die Geschichte der Taten von König Karl X. Gustav verweisen, die 1696 unter dem Titel *De rebus a Carolo Gustavo Sueciae rege gestis commentariorum libri septem*, zunächst in lateinischer und ein Jahr später in deutscher Fassung in Nürnberg erschien.¹²

Diese Quelle mag zwar nicht mehr ganz so unmittelbar zeitgenössisch sein, aber wahrscheinlich wurde sie in diesem besonderen Falle von Königinwitwe Hedwig Eleonora gleichsam als Herausgeberin des aufwändigen Werkes in Folio mit seinen vielen Tafeln autorisiert, sodass sie fast als offizielle Quelle bezeichnet werden kann. Hedwig Eleonora lässt mit der Herausgabe von Pufendorfs Werk ihrem Gatten gleichsam ein Denkmal setzen. Allein der ausfaltbare Kupferstich mit dem Leichenkondukt für Karl X. Gustav misst in seiner ausfaltbaren Länge viereinhalb Meter. Dort heißt es:

Die erste Sorge das neue Reich zu bestätigen richtete der König auf eine hochanständige Heyrath / welche biß hieher war verschoben worden / weil sein Glück noch nicht auf festem Fusse stund. Da er sich nun nach einer Parthey umsah / gefiel ihm vor allem das Holsteinische Haus / aus welchem vor diesen Christina / Gustav Adolfs Frau Mutter / entsprossen war / und ein angenehmes Andencken bey den Schwedischen Unterthanen hinterlassen hatte. Es war auch der Kron Schweden nicht wenig daran gelegen / sich mit demselbigen Hause in eine nähere Verbündniß einzulassen. Aber indem Friederich Hertzog zu Holstein-Gottorf damals two erwachsene Prinzessinnen hatte / so wurde anfängliche Hertzog Adolff Johann des Königes Herr Bruder / darauf Lorentz von den Linden / und Paul Würtz / an den Hertzoglichen Hoff abgeschicket / welche zur königlichen Vermählung die anständigste ausersehen sollten. Auf dieser Gut-befinden wurde die jüngste Prinzessin Hedwig Eleonora / derer Bildnüß auch dem Könige mehr gefallen hatte / vorgezogen. Obwol die Königin Christina / welche in ihrer Durchreise beyde Prinzessinnen gesehen / die älteste recommendiret hatte. Eben dieselbigen haben auch voraus wegen der Heyraths-Pacten einen gewissen Vergleich aufgerichtet / welche in ein öffentliches Instrument zu verfassen / und zugleich die Königliche Braut in Schweden abzuführen / Ehrlich Oxenstiern hernach abgeschicket wurde / welcher damals kurtz vorher von dem Könige zum Reichs-Vice-Kantzler war ernennet worden. Ihn begleiteten biß nach Ecklenverde vier herrlich-ausgerüstete Orlog-Schiffe / welche Claus Bielkenstiern commandirte.¹³

12 Samuel von Pufendorf: Sieben Bücher Von denen Thaten Carl Gustavs, Königs in Schweden. Mit Vortrefflichen Kupfern ausgezieret und mit nöthigen Registern versehen, Nürnberg 1697.

13 Ebd., Buch 1, S. 9 (1654, *Des Königes Vermählung*, § 7).

Pufendorfs Anmerkung zur Heiratsanbahnung fasst zusammen, bietet einen Rückblick, einen Orientierungsrahmen, den es auszufüllen gilt. Es bietet gleichzeitig die Folie, den Hintergrund, die Basis zum Verständnis der Rahmenbedingungen.

Die Ehe zwischen König Karl X. Gustav von Schweden und Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf im Jahre 1654 war deutlich stärker von politischen Konstellationen bestimmt, als es in diesem Auszug Pufendorfs zu erkennen ist. Schweden war im Gefolge seiner Teilnahme am 30-jährigen Krieg zu einer europäischen Großmacht aufgestiegen und hatte sich weithin aus seiner Randlage in der Ostsee und vor allem der Umklammerung durch Dänemark zu befreien versucht. Das führte zu verschiedenen kriegerischen Auseinandersetzungen, die zum Nachteil der dänischen Krone ausfielen. Nach ihrer Abdankung und der Inthronisation von Karl X. Gustav hatte Königin Christina das Land verlassen, um nach Süden zu reisen. Anlässlich ihrer Durchreise durch die Herzogtümer hatte sie keine Zeit gefunden, dem Gottorfer Hof einen Besuch abzustatten, und erledigte während ihres Hamburg-Aufenthalts den Auftrag, beim Herzog in der Angelegenheit der Hochzeitsanbahnung vorzufühlen und die beiden in Frage kommenden Prinzessinnen in Augenschein zu nehmen.

Näher am Geschehen als Pufendorf ist Adam Olearius' Bericht über die Heiratsanbahnung von 1654 in seiner *Holsteinischen Chronic* von 1663, der hier nicht in extenso vorgestellt werden soll. Dort gibt es aber einleitend zu den ähnlich geschilderten Vorgängen zuvor im sechsten Kapitel unter der Rubrik ›Ao.1654. Kön[igin] Christina übergibt das Königreich einen für unseren Zusammenhang überaus entscheidenden Hinweis auf einen Schaupfennig, eine sogenannte Auswurfmünze, die insbesondere bei feierlichen Prozessionen von der Obrigkeit gerne unters Volk geworfen wurde, begleitet von großen Gelagen mit Speis und Trank für die Öffentlichkeit:

Im Jahr 1654. hat Königin Christina zu Schweden freywillig Cron und Scepter abgelegt / und ihrem Vettern Carol Gustav Pfaltzgraffen beym Rhein / etc. der vor vier Jahren zum Successoren des Königlichen Throns erwehlet ward / auffgetragen / welcher auch bald darauff Schaupfennige schlagen ließ mit einem Bilde / so von einer Jungfer eine Krone empfieng mit dieser Überschrift: »A DEO & CHRISTINA.«¹⁴

Das lenkt den Blick auf ein weiteres bedeutendes bildkünstlerisches Medium, das zwar in der derzeitigen kunsthistorischen Forschung leichthin etwas unterschätzt wird, aber die Verwendung der Medaillen als Mittel der visuellen Kommunikation und Repräsentation besaß in der frühen Neuzeit einen hohen Stellenwert

Rekapitulieren wir einmal zum besseren Verständnis: Eine Medaille, ähnlich einer Münze, ist ein rundes oder hochovales Relief, das in Edelmetalle wie Gold, Silber oder in Bronze gegossen oder geprägt wurde. Neben der Beständigkeit des Materials wird mit einer Medaille eine zeitlose Botschaft vermittelt, die insbesondere gern von der fürstlichen Propaganda ge-

14 Adam Olearius: Kurtzer Begriff einer Holsteinischen Chronic, Schleswig 1663, S. 305.



Abb. 4: Abbildung der Auswurfmedaille anlässlich der Krönung von König Karl X. Gustav von Schweden am 6. Juni 1654 in Uppsala. Samuel von Pufendorf: *Sieben Bücher Von denen Thaten Carl Gustavs, Königs in Schweden. Mit Vortrefflichen Kupffern ausgezieret und mit nöthigen Registern versehen*, Nürnberg 1697, S. 8. [Gemeinfrei](#) via [Münchener Digitalisierungszentrum](#).

nutzt wurde. Allein schon aufgrund des Materials, das eine gewisse wirtschaftliche Liquidität erforderte, war die Medaillenkunst stark mit der Oberschicht verbunden und somit von und für die Elite produziert.¹⁵

Aufgrund des kostbaren Materials der Medaillen konnten sie auch als Wertgegenstände dienen, die in Notzeiten eingeschmolzen und gegen ihren Geldwert eingetauscht werden konnten. Obwohl dies ein allgemeines Schicksal von Gold- und Silberwaren wie beispielsweise Tafelaufsätzen war, schmälerte es das Ansehen der Medaillen nicht. Im Gegensatz zu vergleichsweise flüchtigen Kupferstichen oder Einblattdrucken wurden Medaillen für die Nachwelt geprägt und gegossen. Sie sollten die Zeit überdauern.

Für ihre Krönung im Jahre 1650, deren bemerkenswerte Pracht in zeitgenössischen Quellen beschrieben wird, hatte Königin Christina zum Beispiel mehrere Medaillen mit unterschiedlichen Motiven und Größen in Auftrag gegeben, bei deren bildrhetorischer Ausgestaltung sie vermutlich stärker mitbestimmt hatte. Ganz sicher hat sie aber ihre Vorstellungen bei der oben angesprochenen Auswurfmedaille anlässlich ihrer Abdankung und der Inthronisation ihres Nachfolgers im Sinne politischer Propaganda ausgespielt. Die Botschaft war einfach und einprägsam und an Selbstbewusstsein nicht zu überbieten.¹⁶

Ich hatte zwar bei der Bildmotivik der A DEO ET CHRISTINA-Medaille bereits vor Jahren immer mal wieder den Verdacht einer zumindest mittelbaren Beeinflussung unseres *Portrait historié* durch diese Medaille, die auch bei Pufendorf nicht nur angesprochen, sondern sogar

¹⁵ Vgl. Ylva Haidenthaler: A different rhetoric. The usage of medals as political art, in: Ludwig Qvarnström (Hg.): *Swedish Art History. A Selection of Introductory Texts* (Lund Studies in Arts and Cultural Sciences 18), Lund 2018, S. 117–126. – Siehe auch Jan Drees: Hand in Hand. Zwei ineinander gelegte Hände. Medaille versus Vignette, in: Arne Jönsson u. a. (Hg.): *Att dikta för livet, döden och evigheten. Tillfällesdiktning under tidigmodern tid. Poems for Life, Death and Eternity. Occasional poetry in early modern period*, Göteborg/Stockholm 2020, S. 461–505, hier S. 486 f.

¹⁶ Vgl. dazu Nils Ludvig Rasmusson: Medaillen auf Christina. Eine Skizze, in: Magnus von Platen (Hg.): *Queen Christina of Sweden. Documents and studies* (Analecta reginensia 1; Nationalmusei skriftserie 12), Stockholm 1966, S. 296–321.

im Bilde von beiden Seiten gezeigt wird (Abb. 4),¹⁷ aber ich hatte das für mich noch stets verworfen, weil es mir irgendwie als zu banal erschien. Erst die Vorarbeit für diese Tagung gab mir letztlich den Anstoß, mich auf diesem Felde mal wieder etwas genauer umzusehen. Letztlich wäre es auch nur konsequent im Sinne der politischen Ikonographie, die danach strebt, eingängige und einfache Bildvorstellungen zu nutzen.¹⁸

Einige exemplarische Stücke aus der zeitgenössischen schwedischen Medaillenkunst – von der aus den himmlischen Wolken, also von Gott selbst gereichten Krone (1649/50) zu der von Christina/Minerva gereichten Krone (1654) und den damit verbundenen Sinnsprüchen

Die Tatsache, dass die Medaille mit der Devise A DEO ET CHRISTINA auch von Adam Olearius in seiner Holsteinischen Chronic im Zusammenhang mit seinem Bericht über den Thronwechsel in Schweden ausdrücklich erwähnt wird, mag hinreichend belegen, dass man zumindest in benachbarten Residenzen zeitnahe Kenntnis über derartige Medaillen voraussetzen durfte, zumal wenn der Anlass und das Ereignis die geopolitische Situation des Gottorfer Herzogtums mittelbar betrafen. Daneben ist zu berücksichtigen, dass Medaillen leicht transportierbar waren.

Diese von dem vermutlich aus Frankreich gebürtigen Medailleur Erich Parise (aus Rom 1649 an den Stockholmer Hof berufen, tätig in der ersten Hälfte der 1650er Jahre, verstorben 1655) und dem Medailleur Johann Rethe (tätig in Stockholm von 1648 etwa bis um 1656, ab 1657 ist er in Hamburg tätig) wegen ihres hohen Bedarfes zweifach gearbeitete Medaille ließ Königin Christina für Karl X. Gustav anlässlich seiner Krönung 1654 prägen, um sie mit der Devise A DEO ET CHRISTINA bildwürdig vielfach unters Volk zu bringen, indem er sich hier in Figurerdarstellung antikisierend sinnbildlich unter göttlichem Segen als ein sitzender Krieger in antikem Gewand durch eine stehende antike Frauengestalt, hier unzweideutig als Personifikation der Königin Christina, eine Krone über das Haupt halten lässt (Abb. 5). Beide Medailleure bzw. Stempelschneider wurden erst 1648/49 an den schwedischen Hof nach Stockholm berufen.

Gleichzeitig ist hier noch ein weiterer Hinweis zu verfolgen, der von Peder Juel, dem Residenten der dänischen Krone kommt, wonach diese Medaillen nicht nur von Karl X. Gustav, sondern auch von Königin Christina selbst in Auftrag gegeben wurden. Danach gab es noch vor der Krönung einen

»großen Disput zwischen der Königin und den Ständen um die Krönungsmünze, die sie hatte schlagen lassen, um sie unter das Volk zu werfen, und auf welchen sie dargestellt war, wie sie die Krone auf Carl Gustavs Haupt setzt, mit der Umschrift: »a Deo et Christina«. Die Stände protestierten dagegen, dass eine solche Münze verteilt werden sollte. Die Königin versprach«¹⁹

17 Die Abbildung findet sich bei Pufendorf: Bücher (wie Anm. 12), S. 8.

18 Vgl. dazu Martin Warnke: Politische Ikonographie, in: Andreas Beyer (Hg.): Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, Berlin 1992, S. 23–28, hier S. 28: »Vielleicht aber ist man den Bedürfnissen der Menschen näher, wenn man vorurteilsfrei untersucht, warum sie sich sinnlich vor Augen führenden Argumentationen zugänglicher zeigen als rational ausgeklügelten Sätzen.«

19 Christian Molbech: Bidrag til Dronning Christinas, det svenske Hof og Corfitz Ulfeldts Historie, i Aarene 1651–55, af



Abb. 5: Erik Parise, Medaille auf die Übergabe der schwedischen Krone von Königin Christina von Schweden an Karl X. Gustav, 1654, Beschriftung/Aufschrift: VS: CAROLUS GUSTAVUS REX / PARISE || RS: A DEO ET - CHRISTINA, Silber, Durchmesser: 5,4 cm. © Stockholm, Kungliga Myntkabinettet.

zwar zunächst, »dass sie nicht verwendet werden solle«, aber bekanntlich wurde sie in großer Zahl ausgeworfen.

Es liegt nahe, dass diese von Erich Parise und Johann Rethe anlässlich der Krönung von Karl X. Gustav geschaffene Medaille bei Jürgen Ovens in der Diskussion mit Adam Olearius auf Gottorf über ein geeignetes Thema für ein allegorisierendes Gemälde mit der Darstellung einer zukünftigen schwedischen Königin eine Rolle gespielt haben könnte.

Es könnte damit durchaus in der Abwandlung auf Prinzessin Hedwig Eleonora die ursprüngliche Idee der Komposition unseres Bildes gewesen sein. Manchmal ist der Anstoß zu einer Erfindung naheliegender als gedacht. Das macht die Komposition nicht schlechter. Entscheidend ist, was der Maler daraus entwickelt hat. Es finden sich ja hinreichend Zeugnisse, dass Jürgen Ovens und Adam Olearius auch in späteren Zeiten oft noch gemeinsam Bildprogramme für das Gottorfer Herzogshaus ausgearbeitet haben.

Und ferner gibt es beim vorgestellten Bildprogramm noch eine andere offene Frage, ob Ovens hier die abgedankte Königin Christina in der Rolle der Minerva dargestellt haben könnte, auch wenn darin nicht so viel Logik läge, da sie eigentlich die ältere Prinzessin Magdalena Sibylla als Braut für Karl X. Gustav empfohlen hatte. Aber nachdem die Entscheidung zu Gunsten von Hedwig Eleonora bereits vermutlich im Juli fiel, war man im August künstlerisch frei genug, Königin Christina als Pallas Athene oder Minerva programmatisch ins Bild zu bringen.²⁰

Peder Juuls utrykte Breve til Charisius, in: Historisk Tidskrift 5 (1844), S. 269–409, hier S. 381: »Der var ogsaa stor Disput imellem Dronningen og Stænderne om de Kroningsmynt, hun havde ladet slaæe til at adkastes blandt Folket, og paa hvilken hun var forestillet at sætte Kronen paa Carl Gustavs Hoved, med Omskrift: a Deo & Christina. Stænderne protesterede mod en saadan Mynt skulde uddeles. Dronningen gav da Løfte, at den ikke skulde bruges; men i dens Sted Tomarksstykker med Kongens Billede. Men hun lod nu i Stockholm hemmeligt mynte Tomarksstykker, som paa Reversen havde en Krone med samme Overskrift, hvoraf for 2000 Rdlr bleve udkastede.«

²⁰ Vgl. Pontus Grate: Före prinsessans avresa till Sverige utförde den gottorpske målaren Ovens denna allegoriska bild, där hon uppvaktas av Pomona och krönes av vishets-gudinnan Minerva, vars drag påminner om den lärda äktenskapsmäklerskan Christinas, in: Christina Drottning av Sverige. Europeisk kulturpersonlighet (Nationalmuseum, Utställingskatalog 305), Stockholm 1966, S. 241, Kat.-Nr. 533.

Ein Blick zurück ins Jahr 1650

Bedeutsam sind vielleicht noch weitere Zusammenhänge, die bildthematisch im Sinne der politischen Ikonographie auf Königin Christinas eigene Krönung im Jahre 1650 zurückverweisen, nachdem kurz zuvor Pfalzgraf Karl Gustav im Falle ihrer Ehelosigkeit zum schwedischen Thronfolger gewählt worden war.

Zu dieser Krönung wurden unter anderem eine kleinere und größere Medaille geschlagen, bei denen das Motiv der aus einer himmlischen Wolke dargereichten Krone eine nicht zu übersehene sinnbildliche Funktion hatte (Abb. 6). Hier ist es übrigens keine Strahlen-, sondern eine Königskrone.

Die kleinere Medaille ist neben dem Sinnbild mit dem Motto *AVITAM ET AVCTAM* (»ererbte und vermehrt«) versehen. Sie ist wegen ihres hohen Bedarfs ebenfalls zweifach gearbeitet – sowohl von Erich Parise als auch von Johann Rethe.

Um einen Eindruck zu geben: Rethe und Parise haben für die Krönung 1650 goldene und silberne Krönungsmedaillen in drei Größen und einer Zahl von 5.778 Exemplaren im Gewicht von 4.000 Dukaten und 698 Mark fein gearbeitet. Allein 4.771 Stücke wurden bei der Krönung am 20. Oktober 1650 ausgeworfen.

Die zweite und hier in diesem Kontext vorzustellende größere Medaille (Abb. 7), die von dem aus Riga stammenden Stempelschneider Johann Rethe geschaffen wurde, hat einen sehr viel vielschichtigeren, bildmächtigen Zusammenhang, und ist mit dem Motto *NON ALIUNDE* (»von niemand anderem« [als von Gott]) versehen.²¹ Johann Rethe war ein Schüler von Sebastian Dadler, einem der führenden Medailleure der frühen Neuzeit.

Johann Rethes Ausformung seiner Medaille ist sowohl handwerklich als auch thematisch überdurchschnittlich. Sie hat unter den Gedächtnismünzen auf Königinnen den größten Durchmesser.

Im *Thesaurus nummorum* von Elias Brenner ist die Medaille sehr sorgfältig beschrieben und abgebildet (Abb. 8, 9, 10). Er vermerkt dazu:

*T. IV. N. I. Effigies Reginae laureatae cum inscr: CHRIST: D: G: SVE: GOT: VAND: REGIN:
In regione amoenâ Liliū prodit insigne, super quod duas é nube manus demittunt præ-
grandem coronam, superius posito nomine Dei sacrosancto, radios solares circumspergente,
additoque lemme: NON ALIUNDE.*

*Cum Liliū sit flos immaculatus omniumque maxime candidus, id sibi, thalamos maritales
aspernanti, applicare voluit Regina Virgo. Cumque natura in ipso liliū flore coronam quasi
cela verit, ambientibus illum aureis quibusdam ac venustis filis, non incongrue illi datur hoc
lemma: »Meruit candore coronam«. Nec injuria lemma hoc sibi vindicavit Regina eruditissi-*

²¹ Vgl. Hermann Maué: Sebastian Dadler 1586–1657. Medaillen im Dreißigjährigen Krieg (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 28), Nürnberg 2008., S. 23. – Maué vermutet sogar, dass diese größere Krönungsmedaille ebenfalls zuerst von Erich Parise geschaffen und erst dann von Johann Rethe kopiert wurde. – Siehe auch Ylva Haidenthaler: Pallas Nordica. Drottning Kristinas Minervamedaljer (Uppsala University Coin Cabinet Working Papers 7), Uppsala 2013, S. 20 f.; Dies.: Allt guld som glimmar. Stormaktstidens medaljkonst från Kristina till Karl XI. (Uppsala University Coin Cabinet Working Papers 20), Uppsala 2015, S. 87, Abb. 20.



Abb. 6: Erik Parise, Medaille auf die Krönung der Königin Christina 1650 in Stockholm, vs. Kopf Christinas mit der Inschrift *CHRISTINA REGINA*, rs. Arm Gottes, die Krone reichend, darunter *AVITAM ET AVCTAM* («ererbte und vermehrt»), Silber, Durchmesser: 4,4 cm. © Stockholm, Kungliga Myntkabinettet.



Abb. 7: Johann Rethel, Medaille auf die Krönung der Königin Christina 1650 in Stockholm, vs. Brustbild Christinas im Rechtsprofil, lorbeerbekrönt im Schuppenpanzer mit Löwenkopf mit der Inschrift *CHRISTINA REGINA*, rs. zwei aus Wolken kommende Hände, die eine Krone über eine auf dem Boden wachsende Lilie halten, zwischen den Armen ein fliegendes Band mit der Inschrift *NON ALIVNDE* («von niemand anderem» [als von Gott]), Silber, Durchmesser: 9,3 cm. © Abb. aus: Rasmusson: *Medaillen auf Christina* (wie Anm. 16), S. 311, Fig. 20/recte 27.

*ma, omniumque scientiarum artiumque, quas hic mirifice & ornavit & auxit, Patrona. Post numisma Sigerodianum, de quo supra, maximum hoc est inter omnes Sveonum nummos Symbolicos seu honorarios; argenteum enim pondere aequae duodecim Imperiales.*²²

Johan Arckenholtz vermerkt dazu in der beschreibenden Vorstellung der Medaille in einem Wortlaut, der im Wesentlichen als eine Übersetzung des lateinischen Textes im *Thesaurus nummorum* von 1731 anzusehen ist, im Jahre 1752:

²² Elias Brenner: *Thesaurus nummorum sueo-gothicorum* [...], Stockholm 1731, S. 187.

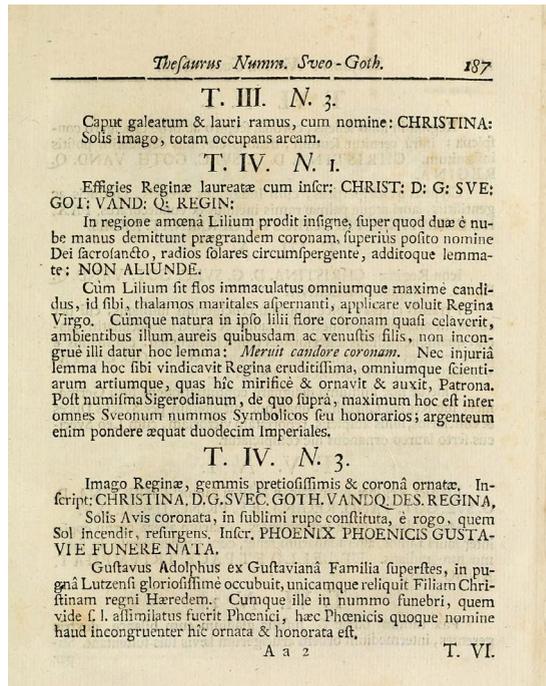


Abb. 8: Elias Brenner: Thesaurus nummorum sueo-gothicorum [...], Stockholm 1731, S. 187. Ge-
meinfrei via Münchener Digitalisierungszentrum.

50. Das Brustbild der Königin; das Haupt mit Lorbern umgeben. Die Ueberschrift:
Christ. D. G. Sue. Got. Vand. Q. Regin.

Die Gegenseite: Eine große Lilie, so in einer anmutigen Gegend steht, auf welche zwei aus
den Wolken hervorgehende Hände eine Krone legen; oben sieht man den Namen Gottes,
welcher auf allen Seiten Stralen wirft. Zwei Hände, so aus den Wolken kommen, halten ein-
en Zettel, worauf die Worte stehen: »Non aliunde.«

Da die Lilie ohne Flecken und die weißeste unter allen Blumen ist;
so hat die Königin als eine reine Jungfer, die sich nicht vermählen wollte,
dieselbe zu ihrem Wahlspruche nehmen wollen.

Und gleichwie die Natur die Krone in der Lilie,
in welcher etliche artige göldene Fäser sind,
verborgen hat; so ist es ganz recht,
daß man ihr diese Worte zueignet: »Meruit candore coronam.«

Diese Gedächtnißmünze ist die größte, so man von der Christina hat.

In Silber wiegt sie 24 Loth.²³

²³ Johan Arckenholtz: Historische Merkwürdigkeiten, die Königin Christina von Schweden betreffend. Zur Erläuterung der
Geschichte ihrer Regierung und insonderheit ihres Privatlebens, wie auch der Civil- und Gelehrtenhistorie ihrer Zeit. Nebst
zweyen noch nie gedruckten Werken dieser gelehrten Prinzessin [...], Tl. 2, Leipzig/Amsterdam 1752, S. 401, Nr. 50.



Abb. 9: Elias Brenner: Thesaurus nummorum sueo-gothicorum [...], Stockholm 1731, Doppeltafel CHR. TAB. IV. Gemein-frei via Münchener Digitalisierungszentrum.

Elias Brenner fasst es mit dem lateinischen Sinnspruch *Meruit candore coronam* treffend zusammen, womit offen auf ihre Jungfräulichkeit angespielt wird – und was sich vielleicht übersetzen lässt mit: »Sie verdient durch ihre lilienhafte Reinheit die Krone der Tugend.«

Beschreibung des Medaillenbildes mit dem Sinnspruch *NON ALIUNDE*

Die Darstellung als solche ist in dem Rund sehr kunstfertig und bildwirksam aufgebaut. Über einer waagerechten, unteren, profilierten Sockelzone eröffnet sich ein Ausblick in eine weite, leicht hügelige Landschaft, die nach links durch eine von links hereinragende Waldzone abgeschlossen wird. Es lassen sich Bäume, Seen und Gebäude mit Turm ausmachen.

Am linken unteren Bildrand erwächst deutlich nach links aus der Bildmitte gerückt auf einer Zone mit Felsengeröll eine vielblättrige Lilienpflanze mit einer aufsteigenden Blüte, über die beidhändig eine Königskrone gehalten wird. Etwas unterhalb dieser Hände verläuft die gedachte Horizontlinie. Zwischen den darüber von rechts aus geballten Wolken ragenden Armen ist diagonal ein an den Enden leicht eingerolltes fliegendes Spruchband mit der Devise *NON ALIUNDE* angebracht. Die obere Zone wird abgeschlossen durch eine Strahlengloriole mit den hebräischen Zeichen für Jahwe. Das daraus resultierende obere

Abb. 10: *NON ALIVNDE* («von niemand anderem» [als von Gott]), hier die Rückseite eines Abgusses in Kupfer. © Uppsala University Coin Cabinet. Vgl. Bild 20 in Ylva Haidenthaler: *Allt guld som glimmer*, Uppsala 2015, Abb. der kleineren Variante: *Kristinas kröningsmedalj NON ALIUNDE*, Hd Kristina no. 46, frånsida; Foto: UUMK, Johan Rethe, ø 31 (silver), Johan Arckenholtz: *Historische Merkwürdigkeiten, die Königin Christina von Schweden [...]*, Bd. 2, Leipzig/Amsterdam 1752, S. 401, Nr. 50 (und Nr. 51: eine andere kleine Schaumünze mit ebendiesem Wahlspruch).



Kreisbogensegment korrespondiert kompositorisch mit der unteren Sockelzone, wodurch für die in die Darstellung einer Landschaft mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund eingebetteten emblematischen *Pictura* bildwirksam ein passender Rahmen geschaffen wird.

Übrigens über dem Sockel auf einem der vorderen Steine wird in einer muldenartigen Vertiefung ein ligiertes *HR* in Versalien als Signatur für den Medailleur Johann Rethe sichtbar, der hier eine künstlerisch sehr ausgewogene Arbeit geschaffen hat, die sich seines Lehrers Sebastian Dadler als durchaus ebenbürtig erweist.

Was die Ehelosigkeit Königin Christinas angeht, so könnten auch Gerüchte eine Rolle gespielt haben, die sie abschreckten, wovon vielleicht die etwas ungezügelten Trinkgewohnheiten eher zu verschmerzen waren als die zahlreichen erotischen Eskapaden, denen bereits insgesamt vier voreheliche Söhne zu Buche standen: Carolus Carlsson sowie Gustav Carlsson, Samuel Carlsson und Nils Carlsson. Andererseits gab es unter den Zeitgenossen auch die Vermutung, dass ihr Geschlecht nicht ganz eindeutig ausgeprägt gewesen sei und dass sie daher für sich die Ehelosigkeit gewählt habe.

Das vorstehende Motto und die doppelte bildhaltige Sinnbildlichkeit, die noch durch das Exempel der Lilie gegeben werden, ergänzen sich zu einer Allegorie, die ohnegleichen erscheint. Übertragen auf Jürgen Ovens' *Portrait historié* von Hedwig Eleonora macht es hier durchaus Sinn, dass Königin Christina ihr in einer Personifikation die mit der Lilie verbundene Tugendkrone über das Haupt hält.

Angesichts der hier vorgestellten Zusammenhänge ist nicht auszuschließen, dass Jürgen Ovens auf irgendeine Weise Kenntnis von diesen Medaillen bekommen hat. Vermutlich gehörten sie sogar zum Gottorfer Bestand. Leider habe ich diese Medaillen in meinen Untersuchungen zum Medaillen-Bestand in den Inventaren der Gottorfer Kunstkammer nicht nachweisen können. Jedoch das Motto *Meruit candore coronam* findet auch auf Jürgen Ovens' Darstellung hier seinen bildhaften Ausdruck. Auch Hedwig Eleonora verdiene durch ihre lilienhafte Reinheit die Krone der Tugend.



Abb. 11: Detail aus Jürgen Ovens, Prinzessin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf von Minerva gekrönt, 1654 (wie Abb. 1).



Abb. 12: Hans Simon Holtzbecker, *Lilium Candidum*, Gouache auf Pergament, Gorttorfer Codex, zwischen 1649 und 1659. © Statens Museum, Kopenhagen, KKSgb2947/81.

Vermutlich war Jürgen Ovens ebenso von Hans Simon Holtzbeckers (* um 1610–1671) Darstellung einer weißen Lilie (*lilium candidum*) aus dem Gorttorfer Neuwerkgarten inspiriert. Holtzbecker arbeitete in den 1650er Jahren im Auftrage des Herzogs am Gorttorfer Codex, sodass Ovens die Blätter vor Augen gehabt haben dürfte (Abb. 11, 12).

Ohne Zweifel haben die hier vorgestellten Medaillen aus den Jahren 1649 und 1654 in Ovens' Tugendallegorie unleugbar eine anregende Rolle gespielt, aber hier sei darüber hinaus auf den allgemeinen Kult der Personifikation Königin Christinas mit Minerva oder Pallas Athene eingegangen, denn es gibt noch zwei weitere Bildelemente, die für die Ausgestaltung des hier vorgestellten *Portrait historié* eine nachvollziehbare Rolle gespielt haben dürften und die im zeitgenössischen Zusammenspiel gleichsam einen weiteren Schlüssel bieten.

Königin Christina als Minerva

Im Zusammenhang mit der weiteren Interpretation der Tugendkrönung der Gorttorfer Prinzessin durch Minerva bzw. Pallas Athene ist abschließend versuchsweise noch zu überlegen, ob hier nicht im engeren Sinne auch eine direkte Personifikation von Königin Christina als Minerva durch Jürgen Ovens gemeint sein könnte. Das liegt nahe, da auch bereits die Lilien-Interpretation der großen Krönungsmedaille *NON ALIUNDE* von Johann Rethe überdeutlich in diese Richtung weist.

Hatte doch Pontus Grate 1966 hellstichtig in einem Beitrag für das *Portrait historié* der Prinzessin Hedwig Eleonora den wichtigen Hinweis gegeben, dass die Gesichtszüge der Minerva in Ovens' Darstellung an die »Heiratsvermittlerin« Königin Christina erinnerten:

»Vor der Abreise der Prinzessin nach Schweden schuf der Gottorfer Maler Ovens dieses allegorische Bild, in dem ihr von Pomona aufgewartet und sie von der Weisheitsgöttin Minerva gekrönt wird, deren Züge an die gelehrte Heiratsvermittlerin Christina erinnern.«²⁴

Bereits in den Jahren 1645 bis 1650 begannen die allegorischen Porträts von Königin Christina als Minerva zuzunehmen. Ihren Höhepunkt erreichten sie anlässlich des Westfälischen Friedens 1648 und bei ihrer Krönung im Jahre 1650, als ohnehin größerer Bedarf an Schaumünzen bestand.

1647 schrieb zum Beispiel der niederländische Dichter Joost van den Vondel nach Aufforderung von Michel Le Blon, dem Diplomaten in schwedischen Diensten und zugleich Kunstagenten der Königin in den Niederlanden, eine Hommage auf Königin Christina als nordischer Minerva: das Lobgedicht mit dem Titel *Afzetsel der koningklycke printe* und ferner eines mit dem Titel *Danckoffer*.²⁵ Es war die poetische Antwort aus zweiter Hand auf einen von Michel Le Blon ihm kurz zuvor vorab gesandten literarisch beschriebenen Entwurf für ein Porträt der Königin als Minerva, dessen Ausführung im Druck aber erst 1649/50 in der Gestaltung von Jeremias Falcks Kupferstich zusammen mit der unter der Darstellung angebrachten Widmung an Königin Christina, einem Epigramm von Michel Le Blon in lateinischen Distichen, erscheinen sollte (Abb. 13). Dieses Blatt sei hier im Folgenden vorgestellt.

Das Bild ist wie ein kleines Stillleben aufgebaut. In der Mitte die allegorische, antikisierende Porträtbüste der schwedischen Königin Christina als Pallas Athene in einer Nische auf einem Absatz: Büste nach rechts mit lorbeerumkränzttem Helm mit Sphinx und Federbusch, einreihige Perlenkette um den Hals, leichtes Gewand und weit ausgeschnittener Brustpanzer mit angedeuteter Medusenhaut in der Brustmitte, auf rundem, profiliertem Sockel und einer flachen, quaderförmigen Plinthe auf einer Brüstung, darauf seitlich links eine Eule auf drei liegenden Büchern, rechts seitlich angelehnt ein Lorbeerzweig, die rechteckige Rückwand ist kreuzweise schraffiert. Die Bücher sollen vermutlich auf die epischen Dichtungen, die *Ilias*, die *Odyssee* und die *Aeneis*, hinweisen.²⁶

Unter der Darstellung finden sich die folgenden lateinischen Distichen:

*Pingere Suecorum Numen dum tentat Apelles,
Omnis in effigie luditur usq[ue] labor.
Attamen agnōrint quae sit quam fecimus, inquit:
Dixit et expressit Pallada docta manus.
Sic bene prognatam Sueonum Jove pinxit in uno
Dum genus et faciem pinxit et ingenium.*

²⁴ Vgl. Anm. 21.

²⁵ Joost van Vondel sollte einige weitere Gedichte auf Königin Christina verfassen. Von Königin Christina erhielt er eine goldene Kette verehrt. Vgl. Jochen Becker: »Deas supereminet omneis« Zu Vondels Gedichten auf Christina von Schweden und der bildenden Kunst, in: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 6.3-4 (1972/73), S. 177-208, hier S. 186.

²⁶ Vgl. beispielsweise Lars Olof Larsson: Rhetoric and Authenticity in the Portraits of King Christian IV of Denmark, in: *Daphnis* 32 (2003) S. 13-40, hier S. 23.



Abb. 13: Jeremias Falck, Allegorisches Porträt der Königin Christina von Schweden (1626–1689) als Minerva, 1649, Kupferstich, im Auftrage von Michel Le Blon gestochen, vermutlich nach einem Entwurf von Erasmus Quellinus, Blattmaße: 431 x 296 mm – Plattenmaße: 345 x 219 mm – Bildmaße: 274 x 211 mm, auf der Brüstung u. r. signiert J[eremias] Falck sculp. et excu. cum priu[ilegio] R[eginae] S[ueciae], unter der Darstellung finden sich lateinische Distichen. © Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, KKSgb 13415.

Darunter die zweizeilige lateinische Widmung:

SACRAE REGIAE MAIESTATI SVECIAE |

Humillimo ac devotissimo animo offertur dedicaturq[ue] à M[ichel] le Blon.

Das Blatt ist 1649 entstanden und vor Ort in Schweden gedruckt worden, wie das Druckprivileg *Cum priv[ilegio] R[eginae] S[ueciae]* verdeutlicht. Es wird von Michel le Blon direkt am Hof überreicht worden sein.

In den begleitenden Distichen der Widmung erfolgt die vollständige Gleichsetzung von Königin Christina mit Pallas Athene, denn Apelles versagt immer wieder bei der Darstellung eines Abbildes der Königin. Erst als er mit geübter Hand Pallas Athene darstellt, stellt sich ein treffendes Abbild ihrer Herkunft vom schwedischen Jupiter, ihres Antlitzes und ihres Geistes ein. So malt er sie in einem einzigen Bilde: *Sic bene [...] pinxit in uno*. Auf die Darstellung des Blattes übertragen, heißt das: mit allen erforderlichen bildhaften Bestandteilen. Und insgesamt:

»Als Apelles versucht, der Schweden höchstes Wesen zu malen,
so entweicht ihm stets bei aller Mühe das Abbild.
Gleichwohl dürfte man erkennen, wer es ist, den ich darstelle, sagt er.
Sprach es – und stellte mit geübter Hand Pallas Athene dar.
Auf diese Weise malte er treffend den Abkömmling des schwedischen Jupiter.
Er malt in einem einzigen Bilde ihre Herkunft, ihr Antlitz und ihren Geist.«

Sic bene [...] pinxit in uno – »so treffend gemalt in einem einzigen Bild«

Dieses ist die Schlüsselsentenz, die durch ihren Platz gegen Ende der Verse hervorgehoben wird und die als solche die Stärke der rhetorischen Darstellungsmittel in überzeugender Vollendung anzeigt und gleichzeitig das *aptum*, die Angemessenheit des *decorum* im Sinne des hohen Stils einer Lobrede auf eine Königin, erfüllt. *Orator* und *Pictor*, der Redner und der Maler ergänzen sich hier nahezu symbiotisch. Dass die von Jeremias Falck dargestellte Büste der Pallas Athene darüber hinaus noch porträhafte Züge von Königin Christina aufweist, die auf ein kurz zuvor durch den am Stockholmer Hof tätigen Maler David Beck gemaltes Porträt zurückgehen, verstärkt den Eindruck.²⁷

Königin Christina zu Pferde im Damensitz – eine Reiterdarstellung von Sébastien Bourdon aus dem Jahr 1653

Zum Abschluss der hier vorgelegten Ausführungen über das sprechende Bild, das *Portrait historique* von Hedwig Eleonoras Tugendkrönung durch Minerva, soll es hier zur Ergänzung noch um eine großformatige Darstellung von Königin Christina zu Pferde gehen, die auch mit einem mehr oder weniger verborgenen Sinn versehen ist.²⁸

Von Dorothea Schröder, die unter anderem über Königin Christinas Aufenthalt in Hamburg geforscht hat,²⁹ wurde ich in der Diskussion mit ihr über Hedwig Eleonoras Tugendkrönung freundlicherweise darauf aufmerksam gemacht, dass die Minerva auf der Wolke sie stark an die von Sébastien Bourdon im Jahre 1653, also ein Jahr zuvor, gemalte Darstellung von Königin Christina zu Pferde im Damensitz erinnere und auch im eigentlichen Porträt erkennbar große Nähe zur Minerva auf der Wolke aufweise (Abb. 14).

Diesem nachzugehen, führt in der Tat zu überraschenden Einsichten und einem unerwarteten Zusammenhang mit Jürgen Ovens, der dieses Bild sogar persönlich gesehen haben könnte.

Der aus Frankreich stammende Sébastien Bourdon hielt sich vom Oktober 1652 bis zum Herbst 1653 in Schweden auf. Er malte zahlreiche Porträts von Königin Christina und ihrem Hof, von Mitgliedern des schwedischen Hochadels, wie beispielsweise auch des späteren Königs Karl X. Gustav im Jahre 1653. Darüber hinaus weist Sébastien Bourdons Werk ihn

²⁷ Karl Erik Steneberg: Le Blon, Quellinus, Millich and the Swedish Court »Parnassus«, in: Platen: Queen Christina of Sweden (wie Anm. 16), S. 332–364, hier S. 336 f.; siehe auch Ders.: *Kristinatidens måleri*, Malmö 1955.

²⁸ Arne Danielsson: Sébastien Bourdon's Equestrian Portrait of Queen Christina of Sweden. Addressed to »His Catholic Majesty« Philip IV, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 58.3 (1989), S. 95–108.

²⁹ Dorothea Schröder: *Christina von Schweden in Hamburg. »Die Stunden dauern hier Ewigkeiten ...«*, Hamburg 1997.

zugleich als äußerst geschickten Historienmaler aus, von dem auch Landschaftsgemälde erhalten sind.

Einerseits reiht sich das Bild von der Königin auf dem sich zur Levade aufbäumenden dunkelbraunen Hengst in die Tradition der Reiterporträts ein, andererseits verbindet sich hier Königin Christinas Vorliebe für den Kult um Alexander den Großen zu einer Komposition, die durch den beigegebenen Falkner und seinen Vogel mit der Kappe einen überraschenden Einstieg in die versteckte emblematische Bildwelt bietet, die dann wiederum zurückgeht auf antike Überlieferungen zu Alexander dem Großen und seinem Hengst Bucephalos, den niemand außer ihm reiten konnte. Das mit dem mit einer Haube versehenen Falken verbundene Motto *spero lucem post tenebras* (»ich hoffe auf Licht nach der Dunkelheit«) bezieht sich auf Königin Christinas Botschaft an den spanischen König vor ihrer Abdankung und Konversion zum katholischen Glauben (Abb. 15).

In unserem Zusammenhang ist vielleicht vorrangig noch von Interesse, dass Jürgen Ovens dieses Bild gekannt haben könnte, denn dieses im Auftrage des spanischen Königs gemalte Bild hatte die Abmessungen von 383 mal 291 Zentimetern und verursachte beim Transport von Stockholm an den spanischen Hof einige Schwierigkeiten. Auch wenn man nach einem ersten Versuch im August schließlich Ende September 1653 abreiste, war man nicht vor März 1654 mit dem Bild in Madrid. Man verbrachte unter anderem den November und Dezember in Hamburg, wo man auf einen günstigen Wind wartete. Um den Transport kümmerte sich der Dominikaner-Pater Juan Bautista Guemes, der mit Antonio Pimentel, dem spanischen Gesandten am Stockholmer Hof, der das Bild ursprünglich nach Madrid begleiten sollte, in engem Briefkontakt stand.

Ebenso wie Jürgen Ovens das Gemälde mit der Verherrlichung von König Christian IV. als Friedensfürst durch Adriaen Pietersz van de Venne bei seiner längeren Zwischenstation in Glückstadt gesehen haben dürfte, das ihn erkennbar in der gespiegelten Disposition bei seinem Friedensbild der Gottorfer Herzogsfamilie im Jahre 1652 angeregt haben dürfte, könnte er sich durchaus auch das Reiterbildnis von Königin Christina bei seiner Zwischenstation in Hamburg angesehen haben. Vermutlich war das sogar im Hause der Texeiras, bei denen Königin Christina im Jahr darauf auf Vermittlung von Don Antonio Pimentel während ihres Aufenthalts in Hamburg zu Gast war.³⁰

Dass sich die Kunde von dem außergewöhnlichen Bild und seinem Transport offensichtlich auch an die anderen Residenzen im Norden verbreitet hatte, lässt sich an einem in Hamburg am 13. Dezember 1653 datierten Brief von Guemes an Pimentel ablesen, dass man noch auf geeigneten Wind warte und zudem auf einige Falken, die der dänische König schicken wolle.³¹

30 Man vergleiche beispielsweise die Königin Christina zu Pferde von 1653 im eleganten Damensitz auf dem sich aufbäumenden Pferd mit der auf der Wolke majestätisch hingelagerten antiken Göttin Minerva von 1654 in Ovens' Darstellung. Es könnte hier eine Übertragung durch das Motiv des Damensitzes stattgefunden haben.

31 Nils Berencreutz: Don Antonio Pimentels depescher från Drottning Christinas hov 1652-1656. Jämte svarsskrivelser och spanska statsrådsprotokoll (Historiska Handlingar 37.1), Stockholm 1961. - Vgl. dazu auch Emil Gigas: Grev Bernardino de Rebolledo. Spansk gesandt i Kjøbenhavn 1648-1659, Kopenhagen 1883, S. 197. Dort im Folgenden finden sich auch Angaben über die 1653 an den spanischen Hof gesandten Falken und die Gegengaben für den dänischen Hof.



Abb. 14: Sébastien Bourdon, Königin Christina zu Pferde, 1653, Öl auf Leinwand, 383 x 291 cm. © Museo del Prado, Madrid, Inv.-Nr 1503.

Diese dürften als wohlwollendes Geschenk für König Philipp IV. von Spanien bestimmt gewesen sein, andererseits vielleicht auch mit der Kunde über den besonderen Bildinhalt und den auf dem Bilde dargestellten Falken zusammenhängen.

Zum eigentlichen Bildinhalt ist hervorzuheben, dass er sich offensichtlich aus Zusammenspiel von Vorstellungen aus dem Umfeld des Bestellers, der Dargestellten, dem Vermittler des Auftrages und nicht zuletzt des Malers selbst ergeben haben dürfte.



Abb. 15: Druckermarke mit dem Motto *spero lucem post tenebras* (»ich hoffe auf Licht nach der Dunkelheit«) und einem mit einer Haube versehenen Falken auf dem Titelblatt zu Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid 1605. Gemeinfrei via [Wikimedia Commons](#) (letzter Aufruf: 28.05.2024).

Das Kunstwerk ist mehr als nur die Summe seiner lesbaren Teile – ein Fazit

Auch wenn uns heute beispielsweise die Bildlichkeit von *A DEO ET CHRISTINA* hier übertragen auf unser *Portrait historié* auf den ersten Blick vermeintlich »ästhetisch als zu trivial« erscheinen mag, ermöglicht sie dennoch eine überzeugende ästhetische Selbstdarstellung der scheidenden Königin – und sie bietet gleichzeitig einen Beleg für die Legitimation des neuen Königs und gleichzeitig für Jürgen Ovens als Anstoß für eine weitergehende Bilderfindung.

In diesem Zusammenhang ist folglich wegen der oben beschriebenen Koinzidenz durchaus anzunehmen, dass Jürgen Ovens das ungewöhnliche Bild von Königin Christina zu Pferde im Damensitz um die Jahreswende 1653/54 von Jürgen Ovens bei seiner Zwischenstation vor Ort in Hamburg besichtigt haben könnte. Was bei ihm für die Komposition bei der Darstellung der Minerva auf der Wolke auf unserem *Portrait historié* im Monat August des Jahres 1654 durchaus eine Rolle gespielt haben könnte, ebenso das der Königin von Michel le Blon gewidmete Blatt mit ihrer Darstellung als Minerva.

Die ästhetischen Komponenten und der notwendige symbolische bzw. allegorische Bildapparat bilden die Voraussetzung für eine Art »Gesamtkunstwerk«. Es sind vor allem die ästhetischen Komponenten, die den Bildapparat sinnlich erfahrbar machen, eine Vorstellungskraft auslösen, die zugleich eine Identifikation ermöglichen.

Die schrittweise vollzogene Entzifferung der denkbaren Bestandteile an allegorischen und symbolischen Figuren sowie ihrer Attribute aus dem Bereich der Mythologie und der christ-

lichen Ikonographie, die Jürgen Ovens vor seinem Zeithorizont im Monat August 1654 als ablesbare Möglichkeiten zur Verfügung gestanden haben könnten, vermag darüber hinaus eine Vorstellung von den Sinnschichten freizulegen, die aus dem zwiesprachlichen Kontext zwischen Jürgen Ovens und seinem literarischen Widerpart Adam Olearius auf die Entstehung seines geplanten Kunstwerks eingewirkt haben könnten.

Darüber hinaus entwickelt im vorliegenden Falle die optisch harmonische Ausführung der visuellen Präsentation noch Jahrhunderte später auch im Sinne der Alltagserfahrungen eine ästhetische Anziehungskraft, die in keinster Weise zusammengesetzt wirkt, auch wenn man die Herkunft seiner Anregungen vielleicht Stück für Stück nachvollziehen kann – denn das Kunstwerk ist mehr als nur die Summe seiner lesbaren Teile.

Von schwedischen Wissenschaftlern wie zum Beispiel dem Kunsthistoriker Allan Ellenius ist in den 1970er Jahren unter anderem die vermehrte Verwendung sinnstiftender Vorstellungen im Dienste der Repräsentation Schwedens als einer aufstrebenden Großmacht innerhalb der europäischen Staaten nach der erfolgreichen Teilnahme am 30-jährigen Krieg häufiger als Teil einer ›visual culture‹, bezeichnet worden, einer ›visuellen Kultur‹ bzw. einer verstärkten Durchbildung des Äußeren als sichtbarem Zeichen im Dienste der Repräsentation im Wettstreit mit den anderen Höfen, für die man neben der Poesie und der Musik insbesondere die Bildenden Künste in den Dienst nahm, um seinen Status sichtbar vor Augen zu stellen, nicht zuletzt auch mit Mitteln der Architektur.³²

Fassen wir noch einmal zusammen: Sowohl bei dem *Portrait historié* aus dem Jahr 1654 als auch bei den Medaillen für die Krönungen von 1650 bzw. von 1654 geht es jeweils um die Auswahl sinnstiftender bildlicher Vorstellungen, die im Zeichen der Repräsentation im Rahmen der Statuskonkurrenz verwendet werden.

Abstract

One of the most glamorous preludes at the beginning of the preparations for the marriage between the newly crowned King Charles X Gustav of Sweden and the young Gottorpian princess Hedwig Eleonora was, among other things, the *Portrait historié* of Princess Hedwig Eleonora of Schleswig-Holstein-Gottorf in August 1654. This portrait was painted by Jürgen Ovens (1623–1678), an artist trained in the Netherlands who worked for the Gottorpian court. Princess Hedwig Eleonora of Schleswig-Holstein-Gottorf (1636–1715) is depicted in a full-length portrait in an allegorical, historicizing disguise, crowned by the goddess Minerva, symbolically as Queen of Virtue. This article presents some aspects of the composition of the so-called Coronation of Virtue in detail, exploring the tension between courtly pictorial demands and the Christian tradition of the fleur-de-lis and the crown, with particular reference to contemporary medallion art.

³² Siehe Allan Ellenius: Visual Culture in Seventeenth-Century Sweden Images of Power and Knowledge, in: Arne Losman (Hg.): The Age of New Sweden, Stockholm 1988, S. 41–67.

Autor

Dr. Jan Drees

Kunsthistoriker, bis 2011 Mitarbeiter bei der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf. Seine zahlreichen Ausstellungs- und Buchprojekte widmen sich vor allem der frühneuzeitlichen Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins, Norddeutschlands und Nordeuropas, mit einem besonderen Schwerpunkt auf der ›Gottorfer Hofkultur‹. Außerdem veröffentlichte er zahlreiche Ausstellungskataloge und Monographien zur modernen Skulptur, darunter *Jan Koblasa. Skulpturen aus sechs Jahrzehnten* (Schleswig 2007).

E-Mail: drees.sl@t-online.de

Open Access // Der Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Beitrags von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.