

Constanze Köster

Eine weibliche Bildwelt?

Chiffren weiblicher Macht in Gottorfer Bildern

Die Bildwelten des 17. Jahrhunderts sind durchdrungen von Symbolik und Anspielungen, die vielschichtig unmittelbare und enigmatische Botschaften miteinander verweben. Teils fehlt uns heute der zeitgenössische Horizont, der ganz spezielle Bildungskanon der Adressat*innen, um barocke Allegorien auf Anhieb zu durchdringen – vielleicht noch häufiger stehen die eigene Erfahrungswelt und daraus entstandene Urteile über die vergangene Welt dem Erkennen im Weg. Die sogenannte Gottorfer Blütezeit, der vor allem kulturelle Aufschwung des kleinen Fürstentums zur Mitte des 17. Jahrhunderts, hat nicht ›auch‹ bedeutende Fürstinnen hervorgebracht, vielmehr wurde sie ›von diesen‹ mitgestaltet. Die Gottorfer Herzoginnen und Prinzessinnen sind entscheidende Gestalterinnen der Gottorfer Kultur, wie sich in der jüngsten Forschung zunehmend herausbildet.¹ Ihr Wirken und ihr Selbstverständnis spiegeln auch die ehemaligen Kunstsammlungen wider: einerseits anhand ihrer Tätigkeit als Mäzeninnen, andererseits in den Bildwerken und ihren Darstellungen selbst. Das Gottorfer Herzogspaar Friedrich III. (1597–1659) und Maria Elisabeth von Sachsen (1610–1684) ließ sich gemeinsam auf ganz verschiedenen Kunstwerken verewigen: Ihr Allianzmonogramm, die Ligatur aus *FME*, findet sich auf dem der Herzogin zugeordneten Andachtsbuch mit Silberdeckeln und Silberschließen und auf dem Eutiner Antependium, wohl ein Geschenk des Herzogspaares an Fürstbischof Johann, den Bruder des Herzogs.² Auf der *Sphaera Copernicana*, der Armillarsphäre, die das Pendant zum Gottorfer Riesenglobus bildete, ziert es das Halsband des *Canis major*. Dieses Sternbild

1 Siehe vor allem Melanie Greinert: Zwischen Unterordnung und Selbstbehauptung. Handlungsspielräume Gottorfer Fürstinnen (1564–1721) (Kieler Schriften zur Regionalgeschichte 1), Kiel/Hamburg 2018; Oliver Auge/Nina Gallion/Thomas Steensen (Hg.): Fürstliche Witwen und Witwensitze in Schleswig-Holstein (Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins 127), Husum 2019.

2 *FME* steht überzeugend für *Friedrich Maria Elisabeth* und nicht für *Frau Maria Elisabeth*. Für den Austausch zu diesen Stücken danke ich Sophie Borges und Uta Kuhl. – August John: Andachtsbuch, 1638/41, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, 1969/36; Antependium, 1641, Stiftung Schloss Eutin. Zum Antependium siehe Wolfdieter Schiecke: Das Antependium im Schloss Eutin (Veröffentlichungen der Eutiner Landesbibliothek 8), Eutin 2017; Ders.: Das Eutiner Schloss und die Reformation am Beispiel von kunsthistorischen Objekten zur Zeit des Barock, in: Oliver Auge/Anke Scharrenberg (Hg.): Eutin im Barock. Kunst und Kultur am fürstbischöflichen Hof des 17. Jahrhunderts (Eutiner Forschungen 16), Kiel/Hamburg 2021, S. 113–137. Zum Andachtsbuch siehe Ernst Schlee: Das Andachtsbuch der Herzogin Maria Elisabeth, in: Konrad Grunsky (Hg.): Schloß vor Husum, Husum 1990, S. 127–150.



Abb. 1: Andreas Lorenzen gen. Rothgießer, Gottorf-sächsisches Allianzwappen auf der Tür des Gottorfer Riesenglobus, ca. 1660–1662. © Kunstammer St. Petersburg, МАЭ № 7667-2. МЛ-2663/2. Abb. aus: Herwig Guratzsch (Hg.): Der neue Gottorfer Globus, Schleswig 2006, S. 100.

lässt sich herausklappen, um an den Handantrieb der Sphaera zu gelangen.³ Der Hund steht für (eheliche) Treue und es gilt: »Der persönliche Hund der herzoglichen Hoheiten wacht hier also symbolisch darüber, daß kein Unbefugter mit dem Werk herumspielt.«⁴ So subtil wie meist angenommen ist der Hinweis auf die Herzogin auf dem Gottorfer Globenpaar allerdings nicht: Maria Elisabeths Insigne prangt als Teil des gottorf-sächsischen Allianzwappens auf der Tür beziehungsweise dem Deckel des Riesenglobus, »in einer sonst nicht überlieferten Ausführlichkeit«⁵ (Abb. 1) – sowohl auf der erhaltenen Originaltür in der Kunstammer von St. Petersburg als auch auf der heutigen Rekonstruktion im Gottorfer Neuwerkgarten.

3 Andreas Bösch, Sphaera Copernicana, 1654–57, Det Nationalhistoriske Museum Frederiksberg Slot Hillerød, B 17. Siehe dazu Felix Lühning: Der Gottorfer Globus und das Globushaus im »Newen Werck«. Dokumentation und Rekonstruktion eines frühbarocken Welttheaters (Gottorf im Glanz des Barock 4), Schleswig 1997, S. 105 f., 106, Anm. 15.

4 Lühning: Gottorfer Globus (wie Anm. 3), S. 106, Anm. 15.

5 Ernst Schlee: Der Gottorfer Globus Herzog Friedrichs III. (Kleine Schleswig-Holstein-Bücher 41), Heide 1991, S. 40.

Diese Tatsache wird meist außer Acht gelassen, obwohl bereits Ernst Schlee die Wappen auflöst⁶ und das sächsische Wappen, das ins 12. Jahrhundert zurückgeht, mit den schwarzen Balken auf goldenem Feld und dem Schrägbalken mit Lilien deutlich zu erkennen ist. Auch die übrigen Bestandteile entsprechen dem Wappen Kurfürst Johann Georgs I., Maria Elisabeths Vater.⁷ Maria Elisabeth ist damit prominent auf einem der spektakulärsten Zeugnisse der Gottorfer Kultur verewigt, das gemeinhin als Projekt von Herzog Friedrich und dem Hofgelehrten Adam Olearius wahrgenommen wird. Wappen und Monogramm belegen, dass beide, Herzog und Herzogin, Anteil an diesen Errungenschaften nahmen, es ist als gemeinsames Zeichen und nicht als Widmung zu verstehen.

Die Gottorfer Malerei der 1650er bis 1670er Jahre und damit die ehemalige Gemäldesammlung Schloss Gottorfs wird vom Maler Jürgen Ovens (1623–1678) dominiert. Die vernachlässigte Rolle der Herzoginnen als Mäzeninnen wurde von mir zwar bereits im Rahmen meiner Dissertation über Ovens angerissen, konnte in dem Kontext jedoch nicht fokussiert zu Ende gedacht werden, zumal die grundlegende Arbeit Melanie Greinerts noch nicht vorlag.⁸ An dieser Stelle findet sich nun der passende Zusammenhang, diesen Aspekt übersichtsartig zusammenzufassen.

Die Gottorfer Blüte mit all ihren herausragenden Projekten ist vor allem mit Friedrich III. verknüpft. 1630 heiratete er in Dresden Maria Elisabeth, die Tochter des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. Diese Verbindung bedeutete für die Gottorfer Kunstsammlung eine drastische Vergrößerung und Aufwertung: Anlässlich der Hochzeit entstand der erste raumfüllende Gemäldezyklus des Schlosses, die *Sächsische Ahnenreihe*. Die 45 etwa lebensgroßen sächsischen Herrscher samt separaten Turnierdarstellungen wurden im Langen Tanzsaal installiert.⁹ Sie zeigten die patriarchale Ahnenreihe von Harderich über Widukind, auf den sich auch die Gottorfer bezogen,¹⁰ bis zu Johann Georg I.¹¹ Auch wenn Widukind vom dänischen Königshaus, aus dem die Gottorfer stammen, wie von vielen anderen als Urahn beansprucht wurde, ist die aufwendige und kostspielige Gemäldereihe doch eine Hommage an die neue Herzogin – und ein Bekenntnis zu einer lutherischen Allianz.¹² Damit nahm

6 Ebd., S. 40–43. Lühning: Gottorfer Globus (wie Anm. 3), S. 79, beispielsweise spricht vom »Wappen der Gottorfer«. Schlee kann Maria Elisabeth jedoch allenfalls zugestehen, sie habe »auch den Sammeleifer der Gottorfer gelehrten Männer bestärkt« und dass sie »starken Anteil nahm an den Unternehmungen Friedrichs und des Olearius«. Damit ist Schlee ein prägnantes Beispiel für den männlichen Blick in der Geschichtsschreibung.

7 Eine nützliche Sammlung des sächsischen Wappens bietet <http://www.welt-der-wappen.de/Heraldik/sachsen-ab.htm> (letzter Aufruf: 12.02.2024).

8 Constanze Köster: Jürgen Ovens (1623–1678). Maler in Schleswig-Holstein und Amsterdam (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 147), Petersberg 2017; Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 1).

9 Der Lange Tanzsaal ist mit dem Neubau des Südflügels verloren gegangen. Siehe Anja-Silke Wiesinger: Schloss Gottorf in Schleswig. Der Südflügel. Studien zur barocken Neugestaltung einer norddeutschen Residenz um 1700 (Bau + Kunst. Schriften zur Kunstgeschichte 23), Kiel 2015, S. 118–121.

10 Adam Olearius: Kurtzer Begriff Einer Holsteinischen Chronic. Oder Summarische Beschreibung der denckwürdigsten Geschichten, so innerhalb 200. und mehr Jahren, nemblich von Anno 1448. biß 1663. in den NordLanden, sonderlich in Holstein sich begeben, Schleswig 1663, S. 2.

11 Wiesinger: Schloss Gottorf (wie Anm. 9), S. 426 f., Anm. 503.

12 Vgl. ebd., S. 120 f.; Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 1), S. 254, Anm. 953.



Abb. 2: Lucas Cranach d. Ä., *Melancholie*, 1532, Öl auf Holz, 51 x 97 cm. © Statens Museum for Kunst Kopenhagen, KMSsp722.

Maria Elisabeths Bildwelt einen prominenten Raum ein, während die übrigen Räume zwar teils mit aufwendigen Wand- und Deckenstuckierungen und -malereien versehen waren, an Gemälden jedoch vor allem einzelne Porträts größtenteils kleineren Formats enthielten – ausgenommen die Hofkapelle mit ihrem Zyklus zu Leben und Passion Christi von 1590/91.¹³

Maria Elisabeth brachte außerdem eine bedeutende Sammlung von Cranach-Gemälden mit nach Gottorf, darunter herausragende Werke erster Güte von der Hand Lucas Cranachs des Älteren. Soweit nachvollziehbar, sind die meisten dieser Gemälde heute im Besitz des Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, wohin sie über die königliche Sammlung gelangten.¹⁴ Zu ihnen gehört beispielsweise die *Melancholie* (Abb. 2), eine Allegorie des Gemütszustands voller Rätsel und Anspielungen, die offenbar von Albrecht Dürers *Melencolia I* inspiriert war.¹⁵

An dieser Stelle kann keine ausführliche Betrachtung und Auslegung stattfinden, es handelt sich zweifelsohne um ein anspruchsvolles Kunstwerk, das zur Auseinandersetzung und zum Gespräch einlädt und entsprechend vorgebildeter Betrachtender bedarf. Die *Melancholie* hat auch einen philosophischen Anspruch und sie führt zur Selbstbetrachtung, so wie auch Dürer

13 Für einen Überblick mit weiterführender Literatur siehe den Kapellenführer von Uta Kuhl/Constanze Köster: Die Hofkapelle von Schloss Gottorf, Kiel 2017; Dietrich Bieber: Die Kapelle von Schloss Gottorf. Ein Sakralraum des Frühabsolutismus, 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. 157–177.

14 Ernst Schlee: Die Bildersammlung, in: Ders. (Hg.): Gottorfer Kultur im Jahrhundert der Universitätsgründung. Kulturgeschichtliche Denkmäler und Zeugnisse des 17. Jahrhundert aus der Sphäre der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf. Ausstellungskatalog, Flensburg 1965, S. 260–277, hier S. 261–263.

15 Siehe zum Gemälde mit aktuellen Literaturverweisen https://lucascranach.org/de/DK_SMK_KMSsp722/ (letzter Aufruf: 12.02.2024).

sein Selbst in der *Melencolia I* verarbeitete.¹⁶ Die Bilder als Teil der Mitgift sind eine Besonderheit¹⁷ und entsprechend kann man wohl annehmen, dass Maria Elisabeth selbst Einfluss auf die Auswahl hatte – möglicherweise begleitet von und nach dem Vorbild ihrer Mutter Magdalena Sibylle von Preußen, die in Dresden eine eigene »weibliche Kunstkammer« besaß.¹⁸ Wobei bedacht werden muss, dass Friedrich III. die kurfürstliche Sammlung kannte, die Hochzeit fand in Dresden statt und auch im Vorfeld war der Herzog an die Elbe gereist.¹⁹

Ein anderer herausragender Cranach ist die *Venus mit Amor als Honigdieb*, deren Thema der schmerzhaften Verliebtheit zum Anlass einer jungen Verbindung passt.²⁰ Weitere Tafeln zeigen christliche Darstellungen, darunter eine Kreuzigung Christi, und Porträts, wie das Johanns des Beständigen, dem eng mit Luther verbundenen Förderer der Reformation.²¹ Diese Werke spiegeln in der Gottorfer Sammlung die Verbundenheit der Fürstenhäuser auch im lutherischen Glauben wider.²²

Maria Elisabeth trug »nicht allein durch ihre Mitgift zum Auf- und Ausbau der Kunstsammlung bei, sondern vor allem durch ihre ausgeprägte Sammelleidenschaft.«²³ Ihre umfangreichen Aufträge zeigen sich auch in der ab den frühen 1650er Jahren massiv erweiterten malerischen Ausstattung der Residenz. Das frühe Bildnis der Herzogin mit ihren lebenden und verstorbenen Söhnen (Abb. 3) wird jedoch kaum auf die Initiative Maria Elisabeths zurückgehen, die ihre Töchter in den malerischen Inszenierungen der Herzogsfamilie prominent positionieren ließ. Vielmehr richtet es sich eindeutig an den Herzog, es reflektiert einen männlichen Blick auf die Aufgabe von Herzogin und Nachkommen.²⁴ Entsprechend trägt es seit dem letzten Jahrhundert den Namen *Allegorie auf die Erbfolge des Gottorfer Herzoghauses*,²⁵ ein Titel, der in seiner Deutung des Dargestellten nicht funktioniert, aber nochmals die ungebrochen männliche Perspektive auf das Bildnis unterstreicht.

16 Siehe fortführend Fedja Anzelewsky: *Dürer. Werk und Wirkung*, Erlangen 1988, S. 182.

17 Greinert: *Unterordnung und Selbstbehauptung* (wie Anm. 1), S. 254.

18 Ebd., S. 254, Anm. 953. Siehe auch Uta Neidhardt: *Die Dresdner Gemäldesammlung zwischen Kuriositätenkabinett und Bildergalerie. Zur Geschichte der Entstehung, Formung und Präsentation einer bedeutenden Kunstsammlung*, in: Dirk Syndram/Martina Minning (Hg.): *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung*, Dresden 2012, S. 342–359, hier S. 353.

19 Greinert: *Unterordnung und Selbstbehauptung* (wie Anm. 1), S. 65–67.

20 Statens Museum for Kunst Kopenhagen, KMSsp719; siehe zum Gemälde mit aktuellen Literaturverweisen https://lucascranach.org/de/DK_SMK_KMSsp719/ (letzter Aufruf: 12.02.2024).

21 Statens Museum for Kunst Kopenhagen, KMSsp729; siehe zum Gemälde mit aktuellen Literaturverweisen: https://lucascranach.org/de/DK_SMK_KMSsp729/ (letzter Aufruf: 12.02.2024).

22 Vgl. das Kapitel *Behaerinnen des lutherischen Glaubens* bei Greinert: *Unterordnung und Selbstbehauptung* (wie Anm. 1), S. 238–245.

23 Ebd., S. 254.

24 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 44 f., mit fortführender Literatur auf S. 385, Kat. G128; Jan Drees: Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof, in: Spielmann/Drees: *Gottorf* (wie Anm. 13), S. 245–259, hier S. 250.

25 Zuerst Jan Drees: *Allegorie auf die Erbfolge des Gottorfer Herzoghauses*, in: *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf NF 1* (1988), S. 99.



Abb. 3: Jürgen Ovens, Maria Elisabeth von Sachsen mit ihren Söhnen, 1646, Öl auf Eichenholz, 82 x 67,4 cm. © Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, 1986/2067.



Abb. 4: Julius Strachen, Die Gottorfer Herzogsfamilie, ca. 1639, Öl auf Leinwand, 166 x 208 cm. © Schloss Eutin, 4221; Foto: Hendrik Jung, veröffentlicht unter der Lizenz [CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Ganz anders verhält es sich mit dem Familienbildnis von der Hand Julius Strachens, das sich anhand der Darstellung des Prinzen Johann Georg im Säuglingsalter auf etwa 1639 datieren lässt (Abb. 4). Die eigentliche Herzogsfamilie – Herzogspaar und Kinder – ist traditionell in zwei Sphären getrennt: links der Herzog und seine zwei Söhne, der Jüngere auf dem Arm einer Kinderfrau, rechts die vier Töchter neben ihrer Mutter. Während sich hinter Friedrich III. weitere Familienmitglieder, wohl seine Mutter Augusta von Dänemark und sein Bruder Fürstbischof Johann, und Mitglieder des Hofes in einer Bogenarchitektur drängen, reihen sich die Töchter in ihren leuchtenden Kleidern vor der sich öffnenden Landschaft mit Schloss Gottorf auf. Maria Elisabeth ergreift im Porträt die Hand Friedrichs III. und weist mit dem Fächer in der anderen in die Landschaft – auf Schloss und Nachwuchs. Es wirkt, als würde sie Friedrich mit sich ziehen, ihn aus dem engen Gewölbe herausführen.

Dieser Eindruck wiederholt sich im ersten Großauftrag an Jürgen Ovens: Das sogenannte *Gottorfer Friedensfest* ist gewissermaßen eine Wiederholung oder Fortführung des Strachen-



Abb. 5: Jürgen Ovens, Gottorfer Friedensfest. Die Gottorfer Herzogsfamilie in einer Allegorie auf den Frieden, 1652, Öl auf Leinwand, 314 x 477 cm. © Nationalmuseum Stockholm, Statens Porträttsamling Gripsholms Slott, NMGrh 452.

Werks, wenn auch in ganz anderen Dimensionen (Abb. 5).²⁶ Es ist gleichzeitig ein Beispiel für die gestiegenen Ansprüche und Möglichkeiten des Hofes. Auch hier sei auf eine ausführliche Aufschlüsselung aller Bezüge im Bild an anderer Stelle verwiesen.²⁷ Anders als Strachen zeigt Ovens die nun zwölköpfige Herzogsfamilie nicht in ihren besten Kleidern, sondern in Porträtkostüm *all antica*. Friedrich III. thront, Maria Elisabeth steht an seiner Seite und überragt ihn dadurch. Der Herzog ist passiv und blickt den Betrachter direkt an, die Herzogin weist ihn auf das eigentliche Geschehen im Bild hin, sie blickt zum Herzog und führt mit der ausgestreckten Linken ihre heranschreitenden Töchter zu ihm. Die Gottorfer Prinzen drücken sich am linken Rand und sind zwar prächtig ausgestattet – Erbprinz Friedrich hält eine Streithacke –, aber geraten doch schnell aus dem Fokus der Betrachtenden. Das eigentliche Geschehen findet in der weiblichen Sphäre statt: Die beiden Töchter Sophie Auguste und Marie Elisabeth, in Anspielung auf Ballette zu ihren Hochzeiten als Pax und Minerva inszeniert, nähern sich dem Herzogspaar. Zwischen ihnen und der Herzogin reihen sich die vier noch unverheirateten Töchter auf. Putti und Abundantia und der besiegte Mars

²⁶ Lars Olof Larsson: Jürgen Ovens und die Malerei an den nordeuropäischen Höfen um die Mitte des 17. Jahrhunderts, in: Sven Olof Lindquist (Hg.): *Economy and Culture in the Baltic. 1650–1700*, Visby 1989, S. 161–176, hier S. 166 (der Beitrag ist zudem abgedruckt bei Ders.: *Wege nach Süden – Wege nach Norden. Aufsätze zur Kunst und Architektur*, Kiel 1998, S. 170–184); Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 72.

²⁷ Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 62–74.

umgeben die Hauptgruppe und bilden so ein Spektakel neben dem gesetzten Gruppenbildnis linkerhand.

Bei Strachen sendet ein Putto einen Segensstrahl²⁸ aus dem Himmel gen Herzog, bei Ovens ergießt sich dieser Sonnenstrahl aus dunklen Wolken auf Pax alias Marie Elisabeth. Über ihr schwirren Putti mit dem Gottorfer und dem sächsischen Wappen, den Insignien des Herzogspaares, sowie nicht näher zu bestimmenden Kronen und einem Blumenkorb (kein Kurhut!). Eine Spezialität Ovens' ist dabei der Auftritt weiblicher Putten, hier besonders herausgestellt durch die gänzlich nackte Figur vor dem Wappen Maria Elisabeths. Es findet also eine eindeutige Verknüpfung von Herrschaftsanspruch und weiblichen Figuren statt, ein spielerischer Zufall ist die nackte Putte beim Wappen sicher nicht, wie auch im Folgenden wieder aufgegriffen wird. Die Zelebration der beiden verheirateten Töchter ist eine Feier neuer dynastischer Verbindungen, die im besten Falle Stabilität und Frieden bringen sollten.²⁹ Gleichzeitig knüpft das *Gottorfer Friedensfest* an die vielfältigen Friedensallegorien nach 1648 an.³⁰

Als Auftrag des Herzogs zu fassen, wird das Bild in der Rechnung von 1652 beschrieben als *gar große Schilderey, worauff I. F. Durchl: Mein gnedigster Herr, dero freundlich vielgeliebte Gemahlinn, Meine gnedigste Fürstin und Frau, sowohl die junde Herrschafft vnd Frewlein, sämptlich abgebildet*.³¹ Hier wird die Rangfolge also – natürlich – gewahrt, alles geht vom Herzog aus. Doch es ist bemerkenswert, dass das erste große und teure Großformat, das entsprechend repräsentativ seinen Bestimmungsort beherrscht haben muss, den Hochzeiten der Töchter gewidmet ist und dass es die Frauen sind, die im Bild handeln. Die weibliche Stärke, ihre Vorzüge gewissermaßen, wird betont durch die nackte Putte – ein Hinweis auf die wichtige Funktion von Fürstinnen als dynastisches Bindeglied – sowie durch die Gegenüberstellung von Pax, Minerva und Abundantia auf der einen Seite – die klugen Friedensbringerinnen und dem daraus folgenden Überfluss – und dem besiegten, dämonenhaften Mars am Boden, Sinnbild besiegt militärischer und damit männlicher Stärke, auf der anderen Seite.

Das *Friedensfest* bildet den Auftakt zu einer Reihe von Gemälden mit anspruchsvoller Symbolik, deren geistiger Urheber der Hofgelehrte Adam Olearius war.³² Wie die Bildideen entstanden, wie der Austausch zwischen Herzogspaar, Universalgelehrtem und Maler statt-

28 Larsson: Jürgen Ovens (wie Anm. 26), S. 166.

29 Sophie Auguste heiratete 1649 Johann VI. von Anhalt-Zerbst, Marie Elisabeth 1650 Ludwig VI. von Hessen-Darmstadt.

30 Siehe mit fortführender Literatur Constanze Köster: Jürgen Ovens (1623-1678) und die Inszenierung des Friedens in der Malerei der Mitte des 17. Jahrhunderts. Beispiele für Bildfindung und Motivübernahme, in: *Nordelbingen* 84 (2015), S. 7-31.

31 Landesarchiv Schleswig-Holstein, Gottorfer Rentekammerrechnungen, Abt. 7, Nr. 2310; Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 332, B.1.1652.

32 Siehe fortführend Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 66 f., 173-211, passim; Dies.: Minerva, Urania und Kamel. Gottorfer Inszenierung nach niederländischem Vorbild, in: Kirsten Baumann/Constanze Köster/Uta Kuhl (Hg.): *Wis-senstransfer und Kulturimport in der Frühen Neuzeit. Die Niederlande und Schleswig-Holstein*. Tagungsband, Petersberg 2020, S. 231-247; Dies.: Adam Olearius und Jürgen Ovens. Der Gottorf-Zyklus als Illustration der Holsteinischen *Chronic*, in: Kirsten Baumann/Constanze Köster/Uta Kuhl (Hg.): *Adam Olearius. Neugier als Methode*. Tagungsband, Petersberg 2017, S. 205-215.

fand, kann nur vermutet werden. Maria Elisabeth stand mit beiden, Olearius und Ovens, in engem Austausch.³³ Es ist anzunehmen, dass sie Einfluss auf die Gottorfer Bildwelt übte.

Gegenüber dem *Friedensfest* eher dokumentarisch sind die drei Großformate, die Hochzeit und Krönung der viertältesten Tochter Hedwig Eleonora zeigen. 1654 fand die Hochzeit des schwedischen Königs Karl X. Gustav und der Gottorfer Prinzessin statt, die das (auf lange Sicht nicht erfolgreiche) Bündnis zwischen Schweden und Gottorf gegen Dänemark manifestierte.³⁴ Anlässlich der Verlobung malte Ovens eine allegorische Krönung, in der Hedwig Eleonora von Minerva bekrönt wird.³⁵ Nachdem der Maler die Hochzeitsdelegation nach Stockholm begleitet hatte,³⁶ entstanden drei jeweils rund zwei mal drei Meter große Gemälde, die die Ereignisse dokumentieren. Weit in den Mittelgrund und damit von den Betrachtenden fortgerückt finden die Hochzeit und die anschließende Krönung der neuen Königin in einer vielköpfigen Menschenmenge statt.³⁷ Die besondere Perspektive, die in der Krönungsszene nur noch das verlorene Profil Hedwig Eleonoras sehen lässt, vermittelt den Eindruck des Zuschauens, als sei man Teil der gemalten Menschenmenge. Auf dem letzten Bild ist Hedwig Eleonora, nun in vollem Krönungsornat, dagegen präsent und den Betrachtenden zugewandt (Abb. 6).

Begleitet von Pax und Gottorfer Hofbeamten verlässt sie die Storkyrkan. Kaum zu ahnen ist, dass auch die aufwendige Brautkutsche, die Friedrich III. bei Hans Gudewerd dem Jüngeren in Auftrag gegeben hatte, in das Bild aufgenommen wurde.³⁸ Das Bild ist eine Inszenierung des Gottorfer Triumphs, politisch-dynastisch und kulturell. Bemerkenswert und ungewöhnlich ist dabei, dass der König den Bildraum quasi schon verlassen hat, zu Pferd entfernt er sich linkerhand im Getümmel. Da, wo man also ein Doppelpor­trät des Königs­paares erwarten könnte, wird nur Hedwig Eleonora inszeniert – sie ist das alleinige Bildthema. Die Bilder hingen zumindest zeitweise zusammen mit dem großen Friedensfest.³⁹ Sie müssen den Raum, in dem sie installiert waren, dominiert haben. Im Dienst fürstlicher Repräsentation wurden sie Besucher*innen präsentiert und waren Anlass, das Gespräch auf die dynastischen Erfolge der Gottorfer zu lenken.

33 Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 1), S. 267–270; Dies.: Herzogin Maria Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf, geb. von Sachsen, als Förderin von Kunst und Kultur, in: Baumann/Köster/Kuhl: Adam Olearius (wie Anm. 32), S. 32–39, hier S. 35 f.; Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 111; Harry Schmidt: Jürgen Ovens. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei im XVII. Jahrhundert, Kiel 1922, S. 26, 37 f.

34 Lars N. Henningsen: Die Herzöge von Gottorf, in: Carsten Porskrog Rasmussen u. a. (Hg.): Die Fürsten des Landes. Herzöge und Grafen von Schleswig, Holstein und Lauenburg, Neumünster 2008, S. 143–183, hier ab S. 161.

35 Siehe dazu den Beitrag Jan Drees in diesem Band, <https://doi.org/10.38072/2943-5331/p9>, S.159–187. Zum Bild fortführend Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 75–79.

36 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 80 f.

37 Siehe ausführlich ebd., S. 74–92.

38 Holger Behling: Hans Gudewerd der Jüngere. Um 1600–1671. Bildschnitzer zu Eckernförde (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte 16), Neumünster 1990, S. 198–204; Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 89 f.

39 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 81.



Abb. 6: Jürgen Ovens, Prozession der schwedischen Königin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf von der Storkyrkan zum Brautbett im Reichssaal des Stockholmer Schlosses am 26. Oktober 1654, zwischen 1655 und 1657, Öl auf Leinwand, 192 x 298 cm. © Nationalmuseum Stockholm/Dauerleihgabe Schloss Vadstena, NMDrh 532.

Hochzeit und Krönung wurden nach Vorlagen Ovens', nicht nach den Gemälden, von Cornelis Visscher in Holland gestochen und fanden so Verbreitung.⁴⁰ Soweit fassbar, wurde die abschließende Szene jedoch nicht grafisch reproduziert – was nicht überrascht, verbreitenswert waren die Ereignisse von Hochzeit und Krönung. Die Verherrlichung der Gottorfer Prinzessin blieb damit Bewohner*innen und Besucher*innen Schloss Gottorfs vorbehalten.

Gemeinsam mit dem *Friedensfest* ergibt sich eine allegorisch aufgeladene Feier der erfolgreich verheirateten Töchter, die damit der Stabilisierung und dem Fortbestehen der Dynastie dienen. Damit nahmen sie eine fremdbestimmte passive Funktion ohne viel Mitspracherecht ein,⁴¹ aber dennoch sind sie es, die als Persönlichkeiten gezeigt werden – in *Friedensfest* und Auszug aus der Kirche allesamt ohne ihre Ehemänner. So entstand auf Schloss Gottorf eine Art großformatiges Familienalbum mit starker Betonung der Akteurinnen. Hedwig Eleonora wurde als schwedische Königin und Königinwitwe selber eine wichtige Mäzenin, deren vielfältiges Wirken auf das Vorbild ihres Elternhauses zurückgeht, wie Lisa Skogh ausführlich darlegt.⁴²

⁴⁰ Ebd., S. 83–86.

⁴¹ So wurde Hedwig Eleonora von Gesandten des Königs anhand von Porträts und gegen die Empfehlung der ehemaligen Königin Christina als Braut gewählt, ihre Stimme hatte kein Gewicht. Siehe Lena Rangström: *En brud för kung och fosterland. Kungliga svenska bröllop från Gustav Vasa till Carl XVI Gustaf*, Stockholm 2010, S. 171.

⁴² Lisa Skogh: *Material Worlds. Queen Hedwig Eleonora as Collector and Patron of the Arts*, Stockholm 2013.

Auf den ersten Blick scheint der junge Herzog Christian Albrecht (1641–1695) diese weibliche Bildwelt bei der ambitionierten Ausstattung seiner Residenz nicht weiter verfolgt zu haben. In seiner großen gemalten Verherrlichung von 1661 tritt seine Mutter, Maria Elisabeth, nicht auf, obwohl sie in einer vorbereitenden Skizze noch erscheint.⁴³ Nur der Herzog und der Maler Ovens erscheinen in dem vielfigurigen Bild im Porträt, allerdings ist Christian Albrecht von weiblichen Figuren umgeben, Allegorien der Künste und Wissenschaften, Pax und Fama, die Personifikationen von Schleswig und Holstein. Im Mittelpunkt der Darstellung steht Pallas Athena, sie hebt das schwarze Tuch von den Musen (*reist abe das schwarze gewandt* | *Die Musen die stellen sich wieder zur hand* heißt es in der Inschrift), erweckt sie also aus der Starre der Kriegszeit. Die Personifikation männlicher (Herrscher-)Tugend, Herkules, kauert in Kindergestalt hinter dem Schild. Die neue Herzogin Friederike Amalie von Dänemark (1649–1704), die 1667 mit Christian Albrecht verheiratet wurde, wird sich in Ovens' Porträts immer wieder als Minerva inszenieren lassen (*Abb. 7*).⁴⁴ Keine ungewöhnliche Wahl, aber in diesem Fall doch ein passender Kreisschluss, sollte doch auch diese Ehe den fragilen Frieden zwischen Dänemark und Gottorf festigen.⁴⁵ Christian Albrecht hatte damit seine Athena gewonnen, die Frieden und Wohlstand garantieren sollte – wenn tatsächlich auch mit geringem Erfolg.⁴⁶

Friederike Amalie war die Amalienburg im Gottorfer Neuwerkgarten gewidmet, als *point de vue* das Gegenstück zum Globushaus.⁴⁷ Es ist nicht nachzuvollziehen, ob und in welchem Umfang die Herzogin Anteil an der Gestaltung dieses Lusthauses nahm, das samt seiner Ausstattung verloren ist. In den erhaltenen Schriftstücken tritt erwartungsgemäß Christian Albrecht allein als Auftraggeber auf.⁴⁸ Zumindest ist es sicher als Hommage an die dänische Prinzessin einzuordnen: Gewölbe und Fensterzone des Mittelsaals der Amalienburg zeigten unter anderem Friederike Amalie (mit ihrer Tochter Sophie Amalie?) in einem Götterreigen. Karin Asmussen-Stratmann vermutet hier eine Apotheose der dänischen Prinzessin in ihren verschiedenen Lebensaltern, demnach stelle das in Beschreibungen überlieferte Bild »die junge Herzogin selbst mit ihrer guten Erziehung unter der Aufsicht von Minerva« dar.⁴⁹ Eine interessante Idee, die jedoch spekulativ bleibt. Sophie Amalie war bei Auftragserteilung fast zehn Monate alt,

43 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 177; Dies.: Minerva (wie Anm. 32), S. 239.

44 Zu weiteren Porträts siehe Dies.: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 239–243.

45 Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 1), S. 67 f.

46 Oliver Auge: Christian Albrecht. Herzog – Stifter – Mensch (Wissen im Norden), Kiel/Hamburg 2016, S. 111–125.

47 Grundlegend für die Rekonstruktion und Geschichte der Amalienburg ist der Beitrag von Felix Lühning: Architektur im barocken Niemandland. Die Gottorfer Amalienburg, in: Nordelbingen 80 (2011), S. 81–120 [siehe auch <http://www.amalienburg-gottorf.de/> (letzter Aufruf: 12.02.2024)]; jüngst Karen Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk von Gottorf. Rekonstruktion, Geschichte und Bedeutung eines norddeutschen Terrassengartens des 17. Jahrhunderts (Sonderveröffentlichung der Gesellschaft für Schleswiger Stadtgeschichte), Petersberg 2022, S. 101–112, 151–158. Die Bezeichnung *Friedrichsburg* für das Globushaus stammt aus dem 18. Jahrhundert: Lühning: Gottorfer Globus (wie Anm. 3), S. 12 f. Es handelt sich demnach nicht um ein namentlich manifestiertes Gegenüberstellen von männlich und weiblich konnotierten Bauwerken.

48 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 330 f.

49 Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 47), S. 107–111 (Zitat: S. 111).



Abb. 7: Jürgen Ovens, Friederike Amalie von Dänemark als Minerva, späte 1660er Jahre, Öl auf Leinwand, 107 x 95 cm, Gavnlø Slot, 1004. © Abb. aus: Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 241, Abb. 242.

es ist kaum vorstellbar, dass sie nicht in die Darstellung aufgenommen wurde – eher mag ihr gutes Gedeihen ein Anlass für die malerische Manifestation gewesen sein und es ergibt Sinn, der jungen und bisher einzigen Nachkommen bereits die beste Erziehung und Ausbildung zukommen zu lassen, zumindest symbolisch.⁵⁰

Unter der Fensterzone, an der Katschur (Dachschräge, die die Saalwände und die senkrechten Wandflächen des Gewölbes verband),⁵¹ befand sich eine zwölfteilige Gemäldereihe, deren Reihenfolge verändert werden konnte, um immer neue Bezüge zwischen den allegorischen Figuren herzustellen.⁵² Über diesen kostspieligen Vexierbildern schwebte das Porträt Friederike Amalies, Christian Albrecht scheint nicht in den Bildern aufgetreten zu sein. Für diese Form veränderlicher Gemälde in einem Lusthaus findet sich bislang kein direktes Vorbild.⁵³ Friederike Amalie nutzte ihr Lusthaus offenbar ausgiebig und empfing dort unter anderem ihre dänische Verwandtschaft, auch ihren Bruder, König Christian V., während Christian Albrecht, von ebendiesem ins Exil gedrängt, in Hamburg weilte.⁵⁴ Der Bau diente also ihrer ganz persönlichen Repräsentation und war damit auch Ort ihrer diplomatischen Bemühungen.

Noch in der Zeit vor seiner Heirat gab Christian Albrecht die größte Gottorfer Werkgruppe bei Ovens in Auftrag, die elf Gemälde von 1663 bis 1665 zur Geschichte der Gottorfer bzw. ihrer dänisch-königlichen Ahnen hatten einen Wert von 5.300 Reichstalern.⁵⁵ Dazu kam eine aufwendige Gestaltung des Raums, samt Rahmen und Ornamenten.⁵⁶ Diese Bilderserie war nach der sächsischen Ahnenreihe, die sie gewissermaßen fortführt, tatsächlich als raumfüllend konzipiert. Der Zyklus zur Geschichte der Gottorfer wurde von den anderen Ovens-Gemälden ergänzt, sodass sich ein breites Panorama der Geschichte des Herzogshauses und des Geschickes seiner Angehörigen aufspannte. Die elf Szenen entstanden nach Adam Olearius' Publikation *Kurtzer Begriff einer Holsteinischen Chronic* von 1663 und sind offenbar von diesem konzipiert, Olearius verfasste auch die erläuternden inschriftlichen Verse.⁵⁷ Der Zyklus war für das Gemach Herzogin Maria Elisabeths, Christian Albrechts Mutter, bestimmt.⁵⁸ Später übernahm Friederike Amalie die Serie und ließ sie schon 1672/73

50 Sophie Amalie wurde am 19. Januar 1670 auf Gottorf geboren. Der Vertrag über die Gemälde der Amalienburg ist auf den 2. November 1670 datiert. Siehe Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 212.

51 Lühning: Niemandsland (wie Anm. 47), S. 95 f.

52 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 213–221.

53 Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 47), S. 156, nennt den Oranjeaal in Huis ten Bosch als unmittelbares Vorbild für die Amalienburg, was nicht überzeugt: Der Oranjeaal, wie weiter unten besprochen, war als Mausoleum dem Andenken eines Toten gewidmet. Auch scheinen die Vexierbilder der Amalienburg einmalig und in ihren Themen ihrer Bestimmung nach austauschbar. Die Amalienburg ist ein Lusthaus, das die Lebenden feiert, und enthielt kein unmittelbar politisch-historisches Programm, auch wenn es natürlich fürstlicher Repräsentation im Dienst der Politik diente.

54 Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 1), S. 96–98.

55 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 180 f.

56 Wiesinger: Schloss Gottorf (wie Anm. 9), S. 255 f., 374; Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 181.

57 Olearius: *Chronic* (wie Anm. 10); Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 179–211; Dies.: Olearius und Ovens (wie Anm. 32).

58 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 180 f.; Wiesinger: Schloss Gottorf (wie Anm. 9), S. 255 f., 374.

ausbessern, was einigen Aufwand bedeutete: Die Leinwände wurden abgenommen, nach Friedrichstadt in die Werkstatt des Malers transportiert und später wieder aufgespannt.⁵⁹

Sie behielt die Bilder also bei, die in großen Teilen die Geschicke ihrer eigenen dänischen Vorfahren illustrierten. 1706 gelangte die Reihe in das Audienzgemach der Herzogin im neu errichteten Südflügel,⁶⁰ die amtierende Gottorfer Herzogin Hedwig Sophia von Schweden hielt sich allerdings dauerhaft in Schweden auf.

In den elf Gemälden, deren Szenen bei Dietrich dem Glücklichen von Oldenburg, dem Vater Christians I. von Dänemark, beginnen und bei Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf samt seinen Kindern enden, treten der politischen Geschichte und der Geschichtsschreibung (durch Olearius!) gemäß kaum Frauen und wenn dann als Assistenzfiguren auf. In der historischen Rückschau hat nur Elisabeth I. von England eine handelnde Funktion, sie verleiht Adolf I. von Schleswig-Holstein-Gottorf den Hosenbandorden und ist dabei bemerkenswert ahistorisch dargestellt. Generell machte Ovens sich die Mühe, die historischen Figuren anhand von alten Porträts sich selbst ähneln zu lassen, bei Elisabeth scheint es dazu keine Motivation gegeben zu haben.

Erhaltene vorbereitende Zeichnungen Ovens' verraten, dass Friedrich III., seinen Errungenschaften und seiner Verbindung mit Maria Elisabeth von Sachsen als Ursprung weiterer dynastischer Bündnisse mehr Raum gegeben werden sollte. Es ist naheliegend, dass die bekanntlich eng miteinander in Austausch stehenden Maria Elisabeth, Adam Olearius und Jürgen Ovens (und womöglich Hofkanzler Johann Adolph Kielmann von Kielmannseck) entsprechende Ideen entwickelten.⁶¹ In der ausgeführten Reihe erscheint das Herzogspaar in ihrer allegorisch überhöhten Hochzeit, dem größten Gemälde der Reihe und als Pendant zum Stammbaum, der aus Dietrich dem Glücklichen erwächst, als Schlusspunkt des Zyklus mit Ausblick auf kommende Generationen. Friedrich III. tritt hier postum allein als dynastische Figur auf, seine Nachkommen und Karl X. Gustav von Schweden als wichtigster Schwiegersohn tummeln sich im Mittelgrund. Seine Errungenschaften, etwa der Gottorfer Riesenglobus oder die Persische Gesandtschaft – Themen, die in den vorbereitenden Skizzen erscheinen –, fallen vollständig aus dem Programm.⁶² Umso bedeutender ist der Auftritt Maria Elisabeths, denn sie begegnete sich in ihrem Audienzzimmer auf Schloss Gottorf selbst, überhöht und in allegorisch aufgeladener Jugendlichkeit, annähernd in Lebensgröße. Es ist wiederum Minerva, die Herzogskrone und Kurhut – Symbol der kurfürstlichen Abstammung der Herzogin – über die Häupter des Paares hebt. Wie im *Friedensfest* tritt eine nachdrücklich als Mädchen gekennzeichnete Putte auf, der von ihren Begleitern das Hemd hochgezogen wird (Abb. 8).

⁵⁹ Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 181.

⁶⁰ Wiesinger: Schloss Gottorf (wie Anm. 9), S. 255 f., 374.

⁶¹ Siehe Anm. 33.

⁶² Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 204 f.; Dies.: Olearius und Ovens (wie Anm. 32), S. 210; Dies.: Minerva (wie Anm. 32), S. 237.



Abb. 8: Detail aus Jürgen Ovens, Die Hochzeit Friedrichs III. von Schleswig-Holstein-Gottorf und Maria Elisabeths von Sachsen am 21. Februar 1630 in Dresden, um 1665, Öl auf Leinwand, 300 x 465 cm. © Det Nationalhistoriske Museum Frederiksborg Slot Hillerød, Inv. G 8/als Dauerleihgabe in Christiansborg; Foto: Constanze Köster, veröffentlicht unter der Lizenz [CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Sie schwebt über den Gottorfer Prinzessinnen im Mittelgrund, von denen Hedwig Eleonora bekanntermaßen die vielversprechendste Verbindung eingegangen ist. Die langen Verse *Olearius'* beziehen sich auf die wichtigen dynastischen Bündnisse: *Hier ist Liebe, hier ist Freude, | Da die Fürsten-Hertzen beyde, | Sich verbinden, sich vertrauen, | König, Cuhr und Fürsten bauen | Eine Freundschaft, ein geblüte.* Und weiter: *Was von Königs blut herkam, | Auch ein König wieder nam, – Karl X. Gustav und Hedwig Eleonora – Hier ist Fruchtbarkeit und segen | Mars mus seine waffen legen, [...] Dieses Hauses Seule stehe | Fest, und niemals untergehe.* Einheit und daraus resultierender Frieden, das Überleben des Gottorfer Herzogtums, wird optimistisch beschworen. Wie wichtig dafür die Akteurinnen sind, wird in Anspielungen kenntlich. Maria Elisabeth hätte es sich wohl deutlicher gewünscht, eine Skizze Ovens' reiht alle damaligen vier Schwiegersöhne samt Wappen auf.⁶³ Immerhin treten die Eltern der Her-

⁶³ Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 200 f.

zogin vor Christian Albrecht und seinen Brüdern auf, so schließt das sächsische Thema, das im Tanzsaal mit Harderich beginnt, hier erneut mit Johann Georg I. von Sachsen ab.

Christian Albrecht ist in dieser Darstellung stark zurückgenommen, seine ›Verherrlichung‹ ist allerdings als Teil des Gesamtkunstwerks zu verstehen. Vielleicht war der Zyklus zur Geschichte der Gottorfer auch als Gegengewicht zur dominant weiblichen Bildwelt der Gottorfer Großformate gedacht, begegnete man in ihnen zuvor doch vor allem Christian Albrechts Schwestern, die damit die repräsentativen Räume beherrschten, allen voran natürlich Hedwig Eleonora. Allerdings wurden die großen Historiengemälde von allerlei kleineren Porträts begleitet, die in fast jedem Raum hingen, an den Antlitzen europäischer Fürsten gab es auf Schloss Gottorf wie auf anderen fürstlichen Residenzen keinen Mangel.⁶⁴

Vorbild für den Gottorfer Zyklus waren große Gemäldeserien wie der *Medici-Zyklus* oder die Ausmalung des Oranjezaal in Huis ten Bosch, wie an anderer Stelle bereits ausführlich dargelegt wurde.⁶⁵ Beide von Fürstinnen, Maria de' Medici und Amalia van Solms-Braunfels, in Auftrag gegeben, ist vor allen Dingen die Bildfolge des Oranjezaal in Funktion und Aussage eng am Gottorf-Zyklus und diente auch künstlerisch als unmittelbares Vorbild. Amalia van Solms schuf im Andenken an ihren verstorbenen Mann, Statthalter Frederik Hendrik van Oranje, gleichsam ein Zeugnis ihrer eigenen Macht.⁶⁶ Sowohl politische Geschichte als auch die Dynastie sind Themen,⁶⁷ Saskia Beranek analysiert die Funktion des Quasi-Mausoleums Huis ten Bosch als »intended to resonate with international audiences and provide her [i. e. Amalia] with a stage on which to continue to enact her agendas into her later years«. ⁶⁸ So wie Amalia war auch Maria Elisabeth darum bemüht, ihr eigenes und das Vermächtnis ihres Mannes weiterzuführen, und sie sorgte für entsprechende Repräsentationsmöglichkeiten – wenn auch in kleinerem Maßstab. Die Prinzessin von Oranien war eine bedeutende Identifikationsfigur und Vorbild für europäische Fürstinnen. Bemerkenswerterweise ließ auch sie die dynastische Bedeutung ihrer Töchter in der Malerei herausstellen.⁶⁹

Spätestens mit der Hochzeit Christian Albrechts entwickelten sich Ideen für eine Fortführung der malerischen Ausstattung, so gibt es einen Entwurf in zweifacher Ausführung, der wiederum Maria Elisabeth neben ihrem verstorbenen Mann im Zentrum zeigt, sie begrüßt gewissermaßen Friederike Amalie, die von Christian Albrecht herangeführt wird.⁷⁰ Neben

64 Vgl. Harry Schmidt: Angaben über Gemälde in Gottorpschen Schloßinventaren, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 43 (1913), S. 434–439.

65 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 206–210; Dies.: Olearius und Ovens (wie Anm. 32), S. 212 f.; Dies.: Minerva (wie Anm. 32), S. 242–244.

66 Siehe allgemein zum Oranjezaal den Band von Margriet van Eikema Hommes/Elmer Kolfin: De Oranjezaal in Huis ten Bosch. Een zaal uit loutere liefde, Zwolle 2013; zu Rolle und Intention Amalias van Solms siehe Saskia Beranek: In Living Memory. Architecture, Gardens and Identity at Huis ten Bosch, in: Elizabeth Sutton (Hg.): Women Artists and Patrons in the Netherlands. 1500–1700 (Visual and material culture, 1300–1700, 14), Amsterdam 2019.

67 Beranek: Living Memory (wie Anm. 66), S. 85–111.

68 Ebd., S. 104.

69 Ebd., S. 106.

70 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 205 f.



Abb. 9: Jürgen Ovens, Allegorisches Festmahl, um 1670, Feder und Pinsel über schwarzem Stift auf Papier, 173 x 314 mm. © Privatbesitz Köln.

Fürstbischof August Friedrich, dem Bruder Christian Albrechts, erscheint hier auch Anna Dorothea, die unverheiratete Tochter Maria Elisabeths, die in Schleswig-Holstein blieb. Soweit greifbar, wurde aber keine derartige Szene in Malerei umgesetzt.

Eine bisher unpublizierte Federzeichnung greift nochmals die beiden Schwerpunkte auf, die Maria Elisabeth offensichtlich am Herzen lagen, die Leistungen Friedrichs III. und die Herzoginnen (Abb. 9):⁷¹ Hier sitzen die in Schleswig-Holstein lebenden Angehörigen des Herzoghauses – Maria Elisabeth, Friederike Amalie, Christian Albrecht, Anna Dorothea und August Friedrich – als Teil einer fantastischen Festrunde um einen Tisch mit Orangenbaum, ein Fingerzeig auf den Gottorfer Garten. Frauen und Männer wechseln sich am Tisch ab. Maria Elisabeth links bekommt von einem Mann mit Turban einen Weinkelch gereicht, gemeinsam mit dem Turbanträger ganz rechts ein Hinweis auf die persische Gesandtschaft, die infolge der Gottorfer Expedition nach Persien von 1635 bis 1639 an den Hof gekommen war.⁷² Friederike Amalie und Christian Albrecht treten in Rüstung *all antica* auf, die Herzogin demnach als Minerva, beide mit üppigen Federbüschen auf den Helmen. Weiter rechts, wohl nach Anna Dorothea, schließen sich Männer mit Hermelinmantel und einer Art Pelz sowie aufwendigen Hüten an und auch die Rückenfiguren im Vordergrund tragen Gewänder

⁷¹ Mein herzlicher Dank an den Besitzer des Blatts, der mich auf die Zeichnung hingewiesen und einem Abdruck zugestimmt hat.

⁷² Oelarius: *Chronic* (wie Anm. 10), S. 250; zur Persienreise siehe Ders.: *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen vnd Persischen Reyse [...]*, Schleswig 1656. Siehe zu Oelarius mit fortführender Literatur zuletzt Baumann/Köster/Kuhl: Adam Olearius (wie Anm. 32).

mit herausgestellten Besonderheiten. Sind es Ahnen oder Verwandtschaft und Nachkommen? Wiederum Figuren eines symbolisch aufgeladenen Festballetts?⁷³ Vielleicht verraten Hüte und anderes in Zukunft noch mehr über diese Figuren. Die Komposition, ungünstig getrennt vom Orangenbaum, zwingt die herzogliche Familie in die linke Bildhälfte, sodass eher allegorisch anmutende Figuren als Gegengewicht rechts erscheinen. So schafft es Anna Dorothea in die Mitte des Bildes, sie blickt die Betrachtenden an. Eine eher unübliche Lösung, würde man doch das Herzogspaar im Zentrum erwarten. Die Rolle und Handlungsspielräume der Gottorfer Prinzessin Anna Dorothea liegen bisher im Dunkeln, als unverheiratete Gesellschafterin ihrer Mutter hatte sie keine dynastische und damit nach bisheriger Auffassung wenig historische Bedeutung.⁷⁴ Allein ihr gleichberechtigtes Auftreten in der Gottorfer Bildwelt spricht allerdings dafür, sich mit ihr als Akteurin auseinanderzusetzen.

Versucht man, sich in Räume und Bildwelt Schloss Gottorfs in den 1670er Jahren zurückzusetzen, ist man von einer farbprächtigen Welt voller Allegorien und dynastisch-historischer Bezüge sowie Anspielungen auf die Gottorfer Kultur in all ihren Ausprägungen umgeben. Diese hauptsächlich männergemachte Welt – Herzog, Hofgelehrter, Maler etc. – kann und soll nicht in ein weibliches Thema umgedeutet werden. Wie sehr es sich allerdings lohnt, den bis vor Kurzem weitgehend ignorierten Einfluss der Fürstinnen zu untersuchen, zeigen die vorgestellten Kunstwerke. Dieser Einfluss ist in den vollendeten Gemälden oft nur als Anspielung für Eingeweihte – als Chiffre – enthalten, das beste Beispiel dafür sind die Mädchen-Putti im Verbund mit Wappen und Töchtern der Herzogin. Darüber hinaus zeigt sich die Wirksphäre der Herzoginnen in indirekter Form: Maria Elisabeth ist nicht als Auftraggeberin für die großen Gemälde genannt und hat keine Rechnungen dafür beglichen, aber sie war eng mit Ovens verbunden, neben Porträtaufträgen tauschten die Herzogswitwe und der Maler kleine Geschenke aus, die zwischen Husum und Friedrichstadt hin- und hergesandt wurden.⁷⁵ Ebenso ist die Verbindung zu Olearius gut dokumentiert, so gab er etwa im Auftrag Maria Elisabeths die sogenannte *Schleswiger Bibel* (in großen Lettern für ältere Lesende) und das *Schleswig-Holsteinische Kirchenbuch* heraus.⁷⁶ Es ist nicht vorstellbar, dass Maria Elisabeth, zumal mit ihrer Vorbildung und unter dem Einfluss einer kulturell aktiven und gebildeten Mutter, nicht Einfluss auf die Bildwelt Gottorfs genommen hat. Dass Ovens sich nicht nur an den Herzog zu binden wusste, beweist auch eine besondere Ehre, die Friederike Amalie ihm gewährte: 1670 wurde sie Taufpatin einer Tochter Ovens.⁷⁷

73 In denselben Kontext gehört vielleicht das Flensburger Blatt mit einem bisher nicht näher identifizierten historischen Festmahl. Siehe Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8), S. 414, Z91.

74 Eine Betrachtung von Leben und Wirken Anna Dorotheas, die als unverheiratete Prinzessin bisher nur als Randfigur genannt wird, ist ein echtes Desiderat. Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 1), S. 116, 134, 182, gibt zumindest punktuell Einblick in ihre Biografie.

75 Siehe Anm. 33.

76 Adam Olearius: BIBLIA [...], Schleswig 1664; Ders.: Das Schließwigsche und Holsteinische Kirchen Buch [...], Schleswig 1665; Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 1), S. 246 f.; Dies.: Herzogin Maria Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf (wie Anm. 33), S. 36.

77 Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 8) S. 102.

Gottorf wird in der Rückschau als kulturelles Zentrum wahrgenommen, das über seine wirtschaftlich-politisch begrenzten Möglichkeiten hinaus strahlte und uns einige Wunderwerke hinterlassen hat. Für Herzog und Herzogin waren aber diese kulturellen und wissenschaftlichen Errungenschaften, neben persönlichem Interesse, vor allem Mittel der Repräsentation oder ökonomische Überlebensstrategien. So sandte Friedrich III. Olearius und andere nicht nach Persien, um eine vielgerühmte *Reisebeschreibung* entstehen zu lassen, sondern um Handelswege zu eruieren.⁷⁸ Und die in Drucken und Malerei manifestierten Ballette zu den Hochzeiten der Prinzessinnen waren kein Selbstzweck, sondern Feiern wichtiger Bündnisse.⁷⁹ Die Aufgabe der weiblichen Nachkommenschaft bestand darin, auf dynastischem Weg Stabilität und Wohlstand für das Herzogtum zu erreichen. So ergeben sich raumfüllende Narrative in der Malerei, die den Weg einer Gottorfer Prinzessin zur schwedischen Königin zeigen, die Besucher*innen entsprechend präsentiert werden konnten. Der Aufwand der Malerei mit Größe und Qualität spiegeln die Bedeutung der Darstellung wider.

Die Hinweise auf Rolle und Gestaltungsmöglichkeiten der Herzoginnen in diesem Bereich sind nur ein Puzzleteil und sollen zu einem größeren Bild beitragen sowie Korrekturen des bisher dominierenden männlichen Blicks auf die Historie ermöglichen. Weitgehend verloren sind die persönlichen Sammlungen der Herzoginnen, die mit dem Untergang Gottorfs verstreut wurden. So können nur noch die großen, bisher meist dem Wirken der Herzöge zugeordneten Zeugnisse Hinweise geben, wie die Gottorfer Herzoginnen Einfluss nehmen konnten – und ebenso, wo ihre Bestrebungen erfolglos waren.

Abstract

The Gottorf duchesses had significant influence on the duchy's cultural height during the 17th century. Due to a male-dominated historiography, today this era is mostly associated with male names. However, ongoing research unveils the female impact. Focussing on the pictorial world of the ducal residence, this essay analyses the duchesses' influence on commissions and the possibilities of female symbolism in art. The essay introduces Maria Elisabeth of Saxony, accompanied by her daughters, notably Hedwig Eleonora, queen of Sweden, and her daughter-in-law, succeeding duchess Frederica Amalia of Denmark. Following female rolemodels in power, like Amalia van Solms in the Netherlands, the elaborate picture cycles at Gottorf served dynastic-political ambitions. The images served as the backdrop for representation and manifestation of desired status, emphasizing female roles and power.

⁷⁸ Siehe Anm. 72.

⁷⁹ Zu den Balletten mit fortführender Literatur und zur Diskussion um die Autorinnenschaft der Ballette siehe Ingrid Höpel: Adam Olearius und die Gottorfer Feste und Festballette, in: Baumann/Köster/Kuhl: Adam Olearius (wie Anm. 32), S. 216–225; Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 1), S. 269 f. mit Anm. 993.

Autorin

Dr. Constanze Köster

Kunsthistorikerin, seit 2022 verantwortlich für die Fielmann-Museumsförderung und die Optische Sammlung Plön. Ihre Forschungsschwerpunkte sind das Goldene Zeitalter und der Kulturtransfer zwischen den Niederlanden und Schleswig-Holstein sowie die schleswig-holsteinische Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit.

E-Mail: mail@ckoester.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.