

Susanne Petersen

Die Welt zu Gast im Schloss Eutin am Beispiel der Porträtgemäldesammlung im 17. und frühen 18. Jahrhundert

Schloss Eutin ist für diejenigen, die es schon einmal besucht haben, eng verbunden mit seiner Porträtgemäldesammlung. Dass die Porträts aus Originalbestand bis heute so zahlreich vorhanden sind, ist eine Besonderheit, die unter anderem darin begründet ist, dass sich die Residenz mit der Wahl des Herzogs Johann Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf (1575–1616) zum Lübecker Fürstbischof unter der Herrschaft der jüngeren Linie des Hauses Schleswig-Holstein-Gottorf entwickeln konnte. Auch das 19. Jahrhundert überstand sie unbeschadet, obwohl hier die Oldenburger Residenz in den Fokus rückte und mit ihr die Entwicklung der dortigen Gemäldegalerie. Nicht ohne Grund nahm Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg auf seiner Flucht vor den Napoleonischen Truppen nicht die Porträtgemälde mit ins St. Petersburger Exil, sondern die über 150 Werke, die den Grundstock seiner Gemäldegalerie bilden sollten.¹ Spätestens mit Ende der Monarchie 1918 führte das mangelnde Interesse an der Gattung Porträt dazu, dass vergleichbare Porträtsammlungen auseinandergerissen wurden oder durch unzulängliche Lagerung Schaden nahmen.

1 Als Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg 1813 aus dem Exil zurückkehrte, wurde die Oldenburger Residenz wichtiger als Eutin und die Gemäldegalerie zu einer öffentlichen Institution. Konservatorisch war der Transport der Gemälde laut Baron Friedrich von Alten ein Desaster, die Schäden behob erst der Sohn, Großherzog Paul Friedrich August von Oldenburg. Zur Entwicklung der oldenburgischen Gemäldesammlung und ihrem ursprünglichen Bestand siehe Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Hg.): Die Gemäldegalerie Oldenburg. Eine europäische Altmeistersammlung. Petersberg 2017.

Nicht so in Eutin.² Ein gedrucktes Inventarverzeichnis des großherzoglichen Sammlungsleiters Baron Friedrich von Alten von 1860 verzeichnet die beachtliche Anzahl von 288 Porträtgemälden im Schloss.³ Mit Stiftungsgründung 1992 wurde die Sammlung in Privat- und Stiftungsbesitz geteilt. 106 Porträts gingen in Stiftungsbesitz über.

Diese 106 Werke spiegeln die Breite der ursprünglichen Sammlung gut wider, denn nicht nur die Porträts der regierenden Fürstbischöfe und Herzöge aus dem Hause Schleswig-Holstein-Gottorf sind nahezu vollständig erhalten, sondern auch zahlreiche Porträts der ein- und angeheirateten Herrscherhäuser. So ergibt sich nicht nur ein umfassendes Bild über die internationalen Beziehungen des Hauses, sondern auch die künstlerischen Kräfte, die an anderen Orten wirkten, sind hier zu entdecken.⁴ Dazu gehören die Höfe Baden, Baden-Durlach, Anhalt-Zerbst, Hessen-Kassel, Württemberg-Mömpelgard, Preußen und besonders prominent das dänische und schwedische Königshaus oder der russische Zarenhof. Bis heute lässt sich daher im Schloss Eutin die Entwicklung des Herrscherporträts von der Zeit des Barock und Rokoko bis zum Klassizismus und Biedermeier mühelos nachvollziehen. Insbesondere bei den Porträts der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts wird deutlich, in welchem engem Anforderungsrahmen die Künstler dem Repräsentationswunsch ihres Auftraggebers nachkamen.⁵ Bildausschnitt,

2 Als weitere Ausnahmen für diesen Tatbestand nennt der damalige Kustos der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin, Helmut Börsch-Supan, neben der Eutiner Sammlung die Baden-Badener Porträtsammlung. Helmut Börsch-Supan: *Höfische Bildnisse des Spätbarock*. Ausstellungskat., 15.9.–30.10.1966 Schloss Charlottenburg. Berlin 1966, S. 29.

3 Von 1954 bis 1956 inventarisierte und bearbeitete der Kunsthistoriker Diether Rudloff die Eutiner Gemäldesammlung im Auftrag des Erbgroßherzogs Nikolaus Friedrich Wilhelm von Oldenburg. Er kommt sogar auf insgesamt 1100 Gemälde, allerdings zählt er die Gemälde in Güldenstein, auf dem Lensahner Hof und in Rastede dazu – wieviele davon Porträts sind, nennt er nicht. Neben dem gedruckten Inventarverzeichnis des Barons von Alten zieht Rudloff weitere Quellen hinzu. Das sind das »Verzeichnis der zum Fideikommiss gehörigen Kunstwerke in den herzoglichen Gebäuden zu Oldenburg«. Oldenburg i.O. 1912; handschriftliche Kataloge aus dem 19. Jahrhundert aus der damaligen Eutiner Schlossverwaltung; ein handschriftliches Verzeichnis von 1785 im damaligen Staatsarchiv Oldenburg, heute Niedersächsisches Landesarchiv. Diether Rudloff: *Die Porträtsammlung des Eutiner Schlosses*. In: *Nordelbingen* 25 (1957), S. 164–193, hier S. 164.

4 Generell zum norddeutschen Porträtgemälde im 17. Jahrhundert siehe Christina Haas: *Das barocke Bildnis in Norddeutschland. Erscheinungsformen und Typologien im Spannungsfeld internationaler Strömungen*. Frankfurt a. M. 2001.

5 Gleichzeitig wurde dem Porträt im deutschsprachigen Raum wenig Bedeutung beigemessen, was sich in der Bezahlung für ein Bildnis niederschlug. Anders stellte sich die Situati-

Hintergrundgestaltung, Attribute, Haltung und Kleidung der Dargestellten ändern sich über ein Jahrhundert lang kaum. Eine wichtige theoretische Referenz dafür war die 1728–30 in Nürnberg in zwei Bänden erschienene deutschsprachige Ausgabe des *Großen Maler-Buchs* des niederländischen Künstlers und Kunsttheoretikers Gérard de Lairese (1640–1711) – eine Zusammenfassung vor allem französischer Kunsttheorien, die ein strenges Regelwerk für unter anderem Attribute und allegorisches Beiwerk zur Darstellung des Ranges unterschiedlicher Personengruppen aufstellte.⁶

Dennoch lassen sich vom 17. bis ins frühe 18. Jahrhundert – dem zeitlichen Rahmen meiner Darstellung – Änderungen in der Handschrift der Künstler aufzeigen, deren Gründe in dem Höchstmaß an Internationalität der Barockzeit zu finden sind.⁷ In Eutin geht das zeitlich einher mit der Wahl des Herzogs Johann Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf (1575–1616) zum Lübecker Fürstbischof 1586 und der Installation Eutins als Residenz des Zweitgeborenen aus dem wichtigen Hause Schleswig-Holstein-Gottorf. Ab Herzog Christian August von Schleswig-Holstein-Gottorf (1673–1726) wählt das Domkapitel den nachgeborenen Sohn – diese sogenannte jüngere Linie des Hauses Schleswig-Holstein-Gottorf regiert das Fürstbistum bis zu dessen Auflösung 1803. Der systematische Aufbau der Porträtgemäldesammlung in Eutin ab dem 17. Jahrhundert liegt hierin begründet. Tatsächlich investierte die mit geringeren finanziellen Mitteln ausgestattete Zweitresidenz, neben dem repräsentativen Ausbau des Schlosses, zunächst vornehmlich in Porträts. Herzog Johann von Schleswig-Holstein-Gottorf (1606–1655) war der Erste, der nachweislich neben Porträts auch andere Sujets erwarb, insbesondere biblische Motive zur Ausstattung seiner Kirche. Rudloff geht hier von Kopien aus dem überwiegend niederländischen Umkreis aus.⁸ Jüngst konnte jedoch von der Verfasserin das als *Maria in den Wolken, von Heiligen angebetet* betitelte

on im Frankreich Ludwigs XIV. dar, wo das Porträt an die zweite Stelle hinter der Historie in der Rangfolge stand. Vgl. ebd., S. 17; vgl. auch Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 3), S. 166.

6 Darauf verweist Rudloff. Ebd., S. 166. Die niederländische Ausgabe *Groot Schilderboek* erschien 1707.

7 Margarete Kühn: Vorwort. In: Börsch-Supan: Höfische Bildnisse (wie Anm. 2), S. 3–5, hier S. 4.

8 Börsch-Supan: Höfische Bildnisse (wie Anm. 2), S. 165.

Gemälde (Inv. SSE 1237) dem Umfeld Giovanni Lanfrancos zugeschrieben werden. Es handelt sich um eine kleinere Variante des Gemäldes *Maria erscheint Jakobus und Antonius Abbas*, das der Künstler 1623/24 im Auftrag des Vatikans für eine Seitenkapelle der Kirche Santa Marta in Rom anfertigte und das sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.⁹

Weiter gelangten durch Ankäufe von niederländischen Kunsthändlern durch Herzog Johann und später auch Herzog August Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf (1646–1705) dekorative Landschaften, Blumenstilleben und große Jagdstücke in die Sammlung.¹⁰ Wohl unter Herzog Christian August kamen im 18. Jahrhundert als Raumschmuck die Deckengemälde im Europa- und Rundturmzimmer hinzu, und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es Herzog Friedrich August von Holstein-Gottorf (1711–1785), der neben Porträts auch andere Sujets erwarb.¹¹ Dennoch blieben Ankäufe über das Porträtmalerei hinaus die Ausnahme, und erst unter Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg fanden gezielt Ankäufe für die Gründung der Oldenburger Gemäldegalerie statt.¹²

Bei der Beauftragung von Künstlern für die Ausführung von Porträts ließen sich die Eutiner Fürstbischöfe von zeitgenössischen, internationalen künstlerischen Strömungen und Moden leiten, die durch die Grand Tour des Adels und ausgedehnte Studienreisen heimischer Künstler schnell Verbreitung an den Höfen fanden.¹³ Wie sich dies nun für den

9 Online einsehbar unter <https://www.khm.at/de/object/58c54802a9/> [24. 9. 2020].

10 Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 3), S. 165.

11 Die einzigen nachweisbaren Erwerbungen waren 1770 eine Landschaft von Lucas van Valckenborch, eine in Eutin erworbene Rembrandttronie 1773 und ein Hirrentanz von Rubens 1785. Siehe dazu Sebastian Dose: Die Großherzogliche Gemäldegalerie 1804–1918. In: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg: Gemäldegalerie Oldenburg (wie Anm. 1), S. 8–47, hier S. 8.

12 Ebd., S. 8–15.

13 Oft ergab sich für den Adel auf Reisen die Gelegenheit, sich von Künstlergrößen porträtieren zu lassen. So kam es zum Beispiel, dass Hyacinthe Rigaud, der Hofmaler des Sonnenkönigs Ludwig XIV., 1694 in Paris in seinem »Livre de raison« verzeichnet, dass er einen »prince de Holstein« gemalt habe. Besonders effektiv war die Berufung eines angesagten ausländischen Künstler an den eigenen Hof, wie beispielsweise in Preußen: 1710 gelangte Antoine Pesne an den Hof Friedrichs des Großen, der auch den Eutiner Herzog Adolph Friedrich und dessen Frau Louise Ulrike von Preußen malte, wovon sich zwei gute Kopien in der Eutiner Sammlung befinden. Oder in Sachsen, wo Louis Silvestre 1716 von August II. von Sachsen an den Dresdener Hof berufen wurde. Für den Eutiner Hof war dieser direkte Weg nicht denkbar, zumindest nicht in der Künstlerliga.

Untersuchungszeitraum vom 17. bis frühen 18. Jahrhundert in der Eutiner Sammlung niederschlägt, soll im Folgenden anhand herausragender Werke dargelegt werden. Zum Umfang der Porträtgemäldesammlung um 1700 zunächst ein Beispiel: als Königin Sophie Charlotte von Preußen 1705 starb und für das Schloss Charlottenburg ein Inventarverzeichnis angelegt wurde, zählte dieses rund 200 Porträts. Zieht man nur das Inventarverzeichnis des Baron von Alten von 1860 zu Rate, dann sind in Eutin zu dieser Zeit rund 120 Porträts nachweisbar.¹⁴ Von diesen befinden sich heute noch rund 30 Porträts in der Stiftungssammlung. Bei vielen ist die Autorschaft unbekannt, auch im Inventarverzeichnis von 1860 finden sich nur wenige Zuschreibungen. Dort, wo Zuschreibungen möglich sind, handelt es sich meist um Künstler aus dem Umfeld der genannten Residenzen und um Hofmaler, die mit Zuschüssen des Hofes ausgedehnte Studienreisen nach Rom, Neapel oder Paris machten, um in den dortigen Sammlungen und Ateliers der Meister zu lernen und zu kopieren.

Niederländische Einflüsse

Die frühesten Porträts der Sammlung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind deutlich niederländisch beeinflusst.¹⁵ Exemplarisch steht dafür das Familienporträt samt Hofstaat von Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf mit seiner Frau Maria Elisabeth von Sachsen

- 14 Ein Inventarverzeichnis von Schloss Gottorf verzeichnet etwas später, nämlich 1743, rund 200 Porträts. Siehe Ernst Schlee: *Gottorfer Kultur im Jahrhundert der Universitätsgründung. Kulturgeschichtliche Denkmäler und Zeugnisse des 17. Jahrhunderts aus der Sphäre der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf*. Ausstellungskat., 31. Mai–31. Juli 1965 Neues Schloss. Kiel 1965, S. 274.
- 15 Ein Grund mag sein, dass im 16. Jahrhundert die Bischöfe weniger Interesse an Kontinuität hatten und das Amt eher zur eigenen Bereicherung missbrauchten. Zuletzt plünderte der auf Wunsch des dänischen Königs zum Bischof gewählte Andreas Barby das Schloss in den 1550er Jahren. Vgl. Horst Schinzel: *Schloß Eutin. Ein Abriß seiner Geschichte*. Eutin 1960, S. 18. Auch Rudloff sind keine Gemälde vor 1600 bekannt. Rudloff: *Porträtsammlung* (wie Anm. 3), S. 165. Allerdings wurden später ältere Gemälde angekauft, so gelangte 1868 aus der Sammlung des Plöner Schlosses das lebensgroße Porträt des Herzogs Adolf I. von Schleswig-Holstein-Gottorf (um 1595) durch Kauf nach Eutin. Es handelt sich wahrscheinlich um eine Replik Marten van Achtens (1540–1610 Tönning). Eine Kopie des Gemäldes befindet sich im Schloss Sonderburg.



Abb. 1: Julius oder Franz Joachim Strachen, Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf mit Familie und Hofstaat, 1638/39.

von 1638/39.¹⁶ Die prominent in Szene gerückte Person links im Bild (Abb. 1) stellt wahrscheinlich den Gottorfer Hofgelehrten und Bibliothekar Adam Olearius dar, der 1639 von seiner Persienreise zurückgekommen und frisch zum Hofmathematiker ernannt worden war.¹⁷ Otto Andrup, Direktor des Nationalhistorischen Museums von Schloss Frederiksborg, ist der Erste, der das Gemälde dem in Hamburg geborenen Julius Strachen (gest. 1648) zuschreibt, was Christina Haak jedoch anzweifelt. Aufgrund stilistischer Vergleiche vermutet sie als Urheber

- 16 Herzog Johann Georg von Schleswig-Holstein-Gottorf ist das jüngste Kind auf dem Gemälde. Er wurde im Oktober 1638 geboren. Daher bevorzuge ich, anders als Rudloff und Haak, die Datierung des Gemäldes in das Jahr 1639. Das würde meine Vermutung stützen, dass es sich bei der linken Figur wahrscheinlich um Adam Olearius handelt, der 1639 von seiner wichtigen Persien-Exkursion zurückgekommen und zum Hofmathematiker berufen worden war. Vgl. zur Datierung Haak: *Barockes Bildnis Norddeutschland* (wie Anm. 4), S. 182; Rudloff: *Porträtsammlung* (wie Anm. 3), S. 169. Siehe zu Friedrich III. und Adam Olearius Ernst Schlee: *Der Gottorfer Globus Herzog Friedrichs III.* Heide 1991, S. 20–22.
- 17 Christina Haak vermutet in der linken Figur den Bruder des Herzogs, Fürstbischof Johann von Schleswig-Holstein-Gottorf und zitiert Andrup, der in der Person den dänischen Prinzen Christian V. (electus) vermutet, der mit Magdalena Sibylla von Sachsen, der Schwester der Herzogin, verheiratet war. Haak: *Barockes Bildnis Norddeutschland* (wie Anm. 4), S. 182.

dessen Bruder Franz Joachim Strachen – eine Untersuchung zur eindeutigen Klärung der Autorschaft steht derzeit noch aus.¹⁸ Über die Ausbildung der Brüder ist nichts bekannt, allerdings kann aufgrund ihres erhaltenen Oeuvres eine niederländische Schulung angenommen werden, wie es für Künstler aus dem norddeutschen Raum im 17. Jahrhundert üblich war.¹⁹ Beide waren in den 1630er und 1640er Jahren für den Gottorfer Hof tätig. Die herzogliche Familie wird vom Künstler in moderner, niederländisch beeinflusster Mode mit breiten Spitzenkragen dargestellt. Der Hofstaat steht unter einer tonnengewölbten Architektur, wohl ein angedeuteter Triumphbogen, aus der die Herzogsfamilie austritt. Am Horizont einer weiten, leicht hügeligen Landschaft ist eine Architektur zu erkennen, die wahrscheinlich Schloss Gottorf darstellt.²⁰

Die Personen werden vom Künstler sehr individuell in Gestik, Mimik und Haltung wiedergegeben. Da diese jedoch nicht aufeinander Bezug nehmen, läuft die Kommunikation ins Leere. Gleichzeitig stehen die acht zum Hofstaat gehörigen Figuren besonders dicht beieinander. Da von den Personen in der hinteren Reihe nur die Köpfe zu sehen sind und räumlich nicht geklärt wird, wo der höhere Standpunkt herrührt, ergibt sich ein merkwürdig schwebender Eindruck. Aufgrund der keilförmigen Anordnung der Dargestellten ziehen Haak und Rudloff den Vergleich zu niederländischen bzw. flämischen Gruppenbildnissen, deren Lebendigkeit man hier jedoch vermisst.²¹ Den repräsentativen Zweck erfüllt das Gemälde aber allemal: Die Glorifizierung des Herzogs wird durch einen Blüten streuenden und Lichtstrahlen aussendenden Putto hervorgehoben, der die Person Friedrichs III. zusätzlich erhöht.

Das zweite wichtige Porträt aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schuf der in Delft geborene und bei seinem Vater in die Lehre gegangene Karel van Mander (1609–1670).

18 Ebd., S. 25–27. Otto Andrup ist der erste, der das Gemälde Julius Strachen zuspricht. Siehe Otto Andrup: Gottorper-Malerei paa Frederiksborg-Museet. In: Kulturminister 4. Kopenhagen 1942/43, S. 13–42, hier S. 22 f.

19 Haak (wie Anm. 4), S. 27.

20 Dies wird von Rudloff angeführt, der sich auf die mündliche Aussage eines Dr. Paulsen bezieht. So gäbe es eine Uhr von 1604 im Nationalmuseum Kopenhagen, die einen ähnlichen Prospekt vom Schloss Gottorf zeigt. Vgl. Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 3), S. 170.

21 Ebd., S. 169; Haak: Barockes Bildnis Norddeutschland (wie Anm. 4), S. 25.



Abb. 2: Karel van Mander, König Christian IV. von Dänemark, 1641.

Es handelt sich um das lebensgroße Reiterbildnis des dänischen Königs Christian IV., von dem Repliken in den dänischen Schlössern Egeskov, Rosenborg und Frederiksborg existieren.²² Van Mander bereiste 1635–1638 Italien, bevor er 1638 zusammen mit Abraham Wuchters nach Kopenhagen gelangte, wo beide die gefragtesten Porträtisten des Adels und des Hofes wurden und das barocke höfische Porträt Dänemarks nachhaltig beeinflussten.²³ Das Porträt van Manders des dänischen Königs zeigt diesen als ruhmreichen Heeresführer mit gezogenem Schwert in der rechten Hand auf einem trabenden Rappen reitend (Inv. SSE 452, Abb. 2). Der Kö-

22 Inv. SSE 452. Eine weitere große Variante des Gemäldes verbrannte 1794 im Schloss Christiansborg. Dieter Rudloff erwähnt außerdem eine im Auftrag von Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg im Jahr 1817 für das Oldenburger Schloss beauftragte Kopie des Gemäldes von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, die sich zur Erscheinung seines Aufsatzes 1957 noch im Schloss Eutin befand. Der heutige Aufenthaltsort des Gemäldes ist der Verfasserin nicht bekannt. Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 3), S. 173–175.

23 Siehe zu den Einflüssen Abraham Wuchters und Karel van Manders Povl Eller: Kongelige Portrætmalere i Danmark 1630–82. Kopenhagen 1971.

nig trägt einen gelben Lederkoller mit rosarotem Untergewand, Harnisch, einen weißen Spitzenkragen und eine blaue Leibbinde. Um seinen Hals hängt der Elefantorden – der höchste Ritterorden Dänemarks. Seine Soldaten galoppieren im Hintergrund auf ein brennendes Dorf zu, die Rauchschwaden des Brandes verdunkeln den Himmel. Das Gemälde steht programmatisch für die Regierungszeit des Königs: Christian IV. begann 1596 mit der Übernahme der Regierungsgeschäfte mit dem Ziel, Dänemark als Militärmacht zu etablieren. Er führte Kriege in Schweden und Norddeutschland und kämpfte im dreißigjährigen Krieg gegen die Truppen der katholischen Liga von Graf Johann T'Serclaes von Tilly und Albrecht von Wallenstein. Auch Schloss Eutin wurde von seinen Truppen besetzt. Bei Friedensverhandlungen wurde erwogen, das Bistum Lübeck und damit auch Eutin als Entschädigung an seinen Sohn, den dänischen Prinzen Friedrich, abzutreten. Vermutlich war es den familiären Verflechtungen zu verdanken, dass es nicht dazu kam, denn Christian IV. war der Schwager des regierenden Eutiner Herzogs Johann Adolf von Schleswig-Holstein Gottorf. Persönlich weilte Christian IV. 1629 in Eutin.

Wie die unterschiedlichen Schulen einen Künstler dieser Zeit beeinflussen und wie sich diese im Gemälde niederschlagen können, lässt sich in diesem Reiterbildnis exemplarisch nachvollziehen: Karel van Manders niederländische Prägung zeigt sich in der kräftigen, fast derben Porträt-darstellung, die Rudloff an Bildnisse des frühen Rembrandts denken lässt. Die vorpreschende Reitergruppe im Hintergrund erinnert an flandrische Schlachtenbilder, wie jene von Sebastian Vrancx (1573–1647) und seinem Schüler Pieter Snayers (1592– um 1667), den Hauptvertretern dieses Genres in Flandern.²⁴ Beim Reiterbildnis kann sich der ebenfalls in Italien geschulte Karel van Mander auf eine lange Tradition berufen, die wesentlich von der Reiterstatue des Kaisers Mark Aurel auf dem Capitol in Rom geprägt ist. Otto Andrup merkt nachvollziehbar an, dass Pferd und Reitertyp die Statue von Andrea del Verrocchio des Condottiere Colleoni von 1480 in Venedig als zentrales Vorbild haben.²⁵ Wie das Gemälde an den Eutiner Hof gelangte, ist bisher nicht belegt. Es befand sich allerdings

24 Darauf verweist Rudloff: *Porträtsammlung* (wie Anm. 3), S. 173.

25 Otto Andrup: *Renaissance og tidlig Barok*. In: *Danmarks Malerkunst*. Kopenhagen 1943, S. 33–62.

spätestens im 18. Jahrhundert am heutigen Platz, da es auf einer Tuschezeichnung, die der Eutiner Gartenbauinspektor Johann Christian Lewon vom Rittersaal 1743 anfertigte, zu sehen ist.²⁶

David Klöcker von Ehrenstrahl

Den Schwerpunkt der Eutiner Sammlung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bilden in Qualität wie Anzahl die Porträts vom schwedischen Hof, insbesondere die des schwedischen Hofmalers David Klöcker von Ehrenstrahl. Durch seine Gemälde gelangten italienische und französische Einflüsse in die Eutiner Porträtmalerei, da er ausgedehnte Studienreisen ins Ausland unternahm.²⁷

David Klöcker von Ehrenstrahl wurde 1629 in Hamburg geboren. Von 1646 bis 1648 arbeitete er als Kalligraph in Osnabrück und studierte anschließend in Amsterdam beim Hamburger Tiermaler Juriaen Jacobsz (1624–1685). Ab 1651 war er in Schweden und erhielt ab 1653 bereits Aufträge vom königlichen Hof. 1655 trat er dann seine wichtige Studienreise nach Italien an, die ihm wahrscheinlich der schwedische Hof finanzierte. Zwei Jahre verbrachte er in Venedig, drei Jahre studierte er beim Meister des italienischen Hochbarocks Pietro da Cortona in Rom. Inzwischen war Karl X. Gustav König von Schweden geworden und hatte Herzogin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf geheiratet, eine Schwester der Eutiner Herzöge Christian Albrecht und August Friedrich. In Italien ereilte ihn 1659 der Ruf des Königs, er möge nach Schweden zurückkehren und die Stelle als Hofmaler antreten. Klöcker von Ehrenstrahl nahm an, reiste zurück über Paris (August 1660), wo er insbesondere die Werke von Charles le Brun studierte, und London (November 1660). Erst im August 1661 traf Klöcker von Ehrenstrahl in Stockholm ein. Seine am italienischen Barock geschulte Manier wurde vom Hof ge-

26 Die Zeichnung zeigt den mit einem Triumphbogen geschmückten Rittersaal anlässlich des Geburtstages vom Herzog Karl Peter Ulrich von Holstein-Gottorf. Die Zeichnung gehört heute zur Sammlung des Nationalmuseums Stockholm. Abb. in: Christian Degn/Dieter Lohmeyer (Hg.): Staatsdienst und Menschlichkeit. Studien zur Adelskultur des späten 18. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein und Dänemark. Neumünster 1980, Tafel 8.

27 Hans Vollmer (Hg.): Thieme/Becker. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde. Leipzig 1999, Bd. 19/20, S. 534.



Abb. 3: David Klöcker von Ehrenstrahl, König Karl XI. von Schweden mit seiner Familie, 1692.

feiert, und er konnte sich vor Aufträgen kaum retten. Waren seine Vorbilder vor der Italienreise in den Niederlanden zu suchen, bei Frans Hals oder Gerrit van Honthorst, kamen nach seiner Rückkehr die Einflüsse des italienischen Barocks namentlich seines Lehrers Pietro da Cortona hinzu. Sein Werkstattbetrieb wurde riesig und um die große Anzahl von Aufträgen ab 1680 zu bewältigen, entstanden die Gemälde mehr und mehr unter der Zuarbeit seiner Schüler, was ihm später den Ruf des »routinierten Schnellmalers und förmlichen Bilderfabrikanten« einbrachte.²⁸ Dennoch wurden seine Schüler, allen voran sein Neffe David von Krafft, prägend für die schwedische Malerei.

In der Eutiner Sammlung befinden sich heute noch vier Porträts des Künstlers: Ein lebensgroßes, ganzfiguriges Gemälde der Königin Ulrike Eleonore von Schweden (um 1680, Inv. SSE 417), das allerdings erst 1868

28 Ebd., S. 534.

aus der Sammlung von Schloss Plön angekauft wurde, ein ovales Porträt ihres Mannes König Karl XI. von Schweden (1691, Inv. SSE 215), ein Bildnis des Prinzen Karl XII. von Schweden (1683, Inv. SSE 86) sowie das herausragende großformatige Familienbildnis des Königs Karl XI. von Schweden (1692, Inv. SSE 453, Abb. 3), auf das im Folgenden näher eingegangen wird.²⁹ Dargestellt sind hier, erhöht auf einem mit Teppich ausgelegten Podest, von links nach rechts die Königinmutter Hedwig Eleonora (1636–1715) auf einem Thron sitzend³⁰, König Karl XI. von Schweden, sein Sohn und späterer Nachfolger Karl XII. (1682–1718), auf einem Sofa sitzend Königin Ulrika Eleonora (1656–1693), in ihren Armen steht vor ihr Prinzessin Ulrika Eleonora (1688–1741) und rechts neben ihr sitzt Herzogin Friederike Amalia von Schleswig-Holstein-Gottorf. Hinter dem Sofa, auf die Rückenlehne gestützt, steht der spätere Herzog Friedrich IV. von Schleswig-Holstein-Gottorf (1671–1702). Ganz rechts – nach links gewandt – steht Prinzessin Hedwig Sofia (1681–1708). Zwei kleine Wachtelhündchen springen links vor der Königinmutter wild bellend den Podest herauf.³¹

Zum Füllen des Umraumes greift Klöcker von Ehrenstrahl auf tradierte Mittel zurück, wie eine schwer hinterfangende Draperie – ein beliebtes Motiv, das im übertragenen Sinne als Feldherrenzelt oder herrschaftlicher Baldachin zu verstehen ist. Diese gibt rechts den Blick frei auf eine Säule und eine dahinterliegende Ideallandschaft. Durch die so geschaffene Bühne enthebt Klöcker von Ehrenstrahl die Szene dem Alltäglichen.

In diesem Familienbildnis nimmt Klöcker von Ehrenstrahl Bezug auf das großformatige Kaufmannsportrait der Familie Jabach von Charles Le Brun, das diese in ihrer Pariser Wohnung umgeben von ihrer reichen Kunstsammlung zeigt.³² Klöcker von Ehrenstrahl suchte Charles Le Brun

29 Eine zweite Version dieses Gemäldes im kleineren Format existiert auf Schloss Gripsholm.

30 Porträts von Hedwig Eleonora auf diesem Thron, in demselben Goldbrokat farbigen Kleid und in derselben Haltung existieren zahlreiche. Unter anderem malt sie so zwölf Jahre später auch David von Krafft (Inv. SSE 456). Selbst der blaue, mit goldenen Kronen bestickte Hermelinmantel fällt identisch wie auf Klöcker von Ehrenstrahls Gemälde.

31 Die Wachtelhündchen sind eine Spezialität Klöcker von Ehrenstrahls und tauchen immer wieder in seinen Bildnissen der Königsfamilie auf. Zum Beispiel in der Eutiner Sammlung auf dem Kinderbildnis von Karl XII. Inv. SSE 86.

32 Axel Sjöblom wies zuerst auf diesen Zusammenhang hin. Axel Sjöblom: David Klöcker Ehrenstrahl. Allem 1947, S. 53. Klöcker von Ehrenstrahl verehrte Lebrun als akademisches

1660 in Paris auf – in dem selben Jahr, in dem das Gemälde entstand, und er wird es sicher gesehen haben.³³ Es machte in Paris so groß Furore, dass König Ludwig der XIV., als er es sah, selbiges in Auftrag gegeben haben soll.³⁴ Die Art und Weise, wie Klöcker von Ehrenstrahl die Personen als Gruppe anordnet, und der Farbklang, insbesondere der Kleidung in der linken Bildhälfte, sind in Le Bruns Gemälde zu finden. Dort allerdings sind die Proportionen harmonischer und die Farben ausgewogener. Klöcker von Ehrenstrahl verwendet hingegen stärkere Kontraste und Farben. Außerdem scheut er bei der Darstellung der fast theatralisch fallenden Gewänder keine Dramatik, was an seinen Lehrer Pietro da Cortona erinnert. Bei ihm wird Klöcker von Ehrenstrahl auch die Bewältigung großer Formate erlernt haben, denn da Cortona führte unter anderem auch Wandmalereien aus, wie das Deckenfresko der *Allegorie der göttlichen Vorhersehung* (1639) im Palazzo Barberini in Rom, das die Verherrlichung der Familie Barberini darstellt.

Neben den vier Klöcker von Ehrenstrahl zugeschriebenen Bildnissen der Angehörigen des schwedischen Herrscherhauses befanden sich ehemals fünf Porträts in der Sammlung, die seiner Werkstatt zugeschrieben werden. Von diesen sind heute noch drei Teil der Stiftungssammlung: zwei Pendant-Rundporträts von Christian Albrecht (Inv. SSE 1100) und seiner Frau (Inv. SSE 1101) sowie ein Oval-Porträt Christian Albrechts vom Klöcker von Ehrenstrahl-Schüler Ludwig Weyandt (Inv. SSE 493).

Ludwig Weyandt (geb. vor 1650–1720) war gebürtiger Schwede. Er studierte bei Klöcker von Ehrenstrahl, ein Rom-Aufenthalt kann in den 1680er Jahren nachgewiesen werden.³⁵ Ab 1689 ist er am Gottorfer Hof nachweisbar, wo er von 1691 bis zu seinem Tod als Hofmaler geführt

Ideal, was in seinen späteren kunsttheoretischen Schriften zum Ausdruck kommt. Siehe dazu Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 3), S. 175.

33 Das Gemälde befindet sich seit 2014 im Metropolitan Museum New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/62692> [29.9.2020].

34 Mario von Lüttichau: Charles Le Brun. Everhard Jabach und sein Familienbild. Einsehbar unter https://www.lempertz.com/fileadmin/user_upload/uploads/Bulletin_1–2018_Einhefter.pdf [28.9.2020].

35 Vgl. Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 3), S. 175–177; Vollmer: Thieme/Becker (wie Anm. 27), Bd. 35/36, S. 466.



Abb. 4: Unbekannt, Allegorie auf die Taten des fürstbischöflichen Hauses, 17. Jahrhundert.

wird.³⁶ Sein Oval-Porträt des Herzogs Christian Albrecht von 1674 zeigt diesen mit Allonge-Perücke im Kürass, roten Hermelinmantel und mit dem dänischen Elefantenorden, den ihm sein Schwiegervater anlässlich der Hochzeit mit seiner Tochter verlieh. Der Hintergrund ist einfach schwarz-braun gehalten. Weyandt malte das Bildnis des Herzogs wahrscheinlich in Schweden, als dieser zusammen mit seinem Bruder August Friedrich ein neues Schutzbündnis mit Schweden aushandelte. Weitere Halbfigurenporträts Weyandts von Christian Albrecht befinden sich heute in Gripsholm und auf Schloss Rosenborg in Dänemark.

Im Klöcker von Ehrenstrahl-Zusammenhang lohnt ein kleiner Exkurs zu den Deckengemälden im Rittersaal: *Allegorie auf die Taten des fürstbi-*

36 Christina Haak verweist auf entsprechende Einträge in den Gottorfer Rentenkammerbüchern. Haak: *Barockes Bildnis Norddeutschland* (wie Anm. 4), S. 201.



Abb. 5: Unbekannt, Allegorie auf die Taten des Herzogs Christian Albrecht zu Schleswig-Holstein-Gottorf, 17. Jahrhundert.

schöflichen Hauses (Abb. 4) und die *Allegorie auf die Taten des Herzogs Christian Albrecht zu Schleswig-Holstein-Gottorf* (Abb. 5), das in der Mitte den Herzog darstellt und rückseitig mit »fecit 1644« datiert ist.³⁷ Alle zentralen Figuren beider Gemälde sind dem oben genannten Deckengemälde *Allegorie der göttlichen Vorhersehung* (1639) von Pietro da Cortona im großen Saal des Palazzo Barberini entnommen.

Hier einige Beispiele: Da ist zum einen da Cortonas zentral auf Wolken thronende Personifikation der Vorhersehung, die sich prominent im Eutiner Deckengemälde *Allegorie auf die Taten des fürstbischöflichen Hauses* wiederfindet. Da Cartona nutzte für diese Figur eine der Sibyllen Raffaels aus

37 Diese Angabe ist der Inventarkarte entnommen. Die Verfasserin hatte bisher nicht die Möglichkeit, die Datierung am Original zu überprüfen. Ob diese zeitgenössisch und vom Künstler ausgeführt oder später hinzugefügt wurde, gilt es zu klären.

dessen Fresko von 1514 in der Chigi-Kapelle in Santa Maria della Pace in Rom. Minerva, die Göttin der Weisheit und der Künste, stürzt im Palazzo Barberini die Riesen, während sie in Eutin von der Personifikation der Vorhersehung angewiesen wird, eine Chimäre zu vertreiben, die ebenfalls auf da Corona zurückgeht.

Auch im zweiten Eutiner Deckengemälde *Allegorie auf die Taten des Herzogs Christian Albrecht zu Schleswig-Holstein-Gottorf* wurden Figuren da Cortonas verwendet. Darunter die Allegorie des Triumphes, die einen Sternenkranz hält, drei Garn spinnende Schicksalsnormen sowie die zentral im Palazzo Barberini über dem Mittelteil schwebende Figur, die dort die päpstliche Tiara in den Händen hält und in Eutin das Porträt Christian Albrechts mit einer Mitra krönt.

Leider ist über den Entstehungszusammenhang der Eutiner Deckengemälde nichts bekannt. 1661 befand sich Christian Albrecht für einige Monate in Italien – es war der Beginn seiner verspätet angetretenen Grand Tour. Ob er das Deckengemälde im Palazzo Barberini aus eigener Anschauung kannte, darüber kann nur spekuliert werden. Mit David Klöcker von Ehrenstrahl hätte er zumindest einen prominenten Schüler da Cortonas an der Hand, der auch Deckengemälde ausführte und sich als Freskenmaler betätigte. Allerdings reihen sich die Eutiner Deckengemälde stilistisch nicht in die Deckenmalereien Klöcker von Ehrenstrahls, wie beispielsweise in Drottningholm, ein.

Doch nicht nur die Herkunft, auch die Datierung der Deckengemälde gibt Rätsel auf. Im Jahr der rückseitigen Datierung »fecit 1644« wäre Christian Albrecht erst drei Jahre alt gewesen. Heiko Schulze datiert sie mit einem Fragezeichen versehen auf das Jahr 1670, ohne es jedoch zu begründen.³⁸ Allerdings war Christian Albrecht bereits seit 1666 nicht mehr Fürstbischof zu Lübeck, sondern sein Bruder August Friedrich war als Nachfolger in Eutin installiert.

38 Heiko Schulze: Schloss Eutin. Eutin 1991, S. 116.

David von Krafft (Hamburg 1655–1724 Stockholm)

Im Übergang ins 18. Jahrhundert treten verstärkt französische Einflüsse in den Porträts der Sammlung in den Vordergrund. Dafür stehen die späten Bildnisse von David von Krafft (1655–1724), die dieser vom Gottorfer Herzog Karl Friedrich (1700–1739) anfertigte.

David von Krafft wurde in Hamburg geboren. Im Alter von 20 Jahren ging er bei seinem Onkel Klöcker von Ehrenstrahl in die Lehre und fand in Königin Ulrika Eleonora von Schweden (1656–1693) seine Gönnerin, die ihm ab 1684 eine ausgiebige Studienreise ermöglichte. Er startete mit einem Koffer voller Aufträge und blieb zunächst ein Jahr in Dänemark, um dort alle königlichen Familienmitglieder zu porträtieren und Kopien nach vorhandenen Gemälden anzufertigen. Anschließend bereiste er mit derselben Intention die Höfe in Schwerin, Güstrow, Dresden, Braunschweig-Lüneburg, Hessen. In Holstein war er 1685 im Auftrag der Königinwitwe Hedwig Eleonora, um ihre Verwandten zu porträtieren. Diese Bildnisse befinden sich heute auf Schloss Gripsholm.³⁹ Erst nach drei Jahren traf er in Italien ein. Mit Unterbrechung war er zweieinhalb Jahre in Venedig, drei Jahre in Rom, ein Jahr in Bologna, dazwischen bereiste er Florenz, Modena, Parma, Mailand, Genua. Nach acht Jahren verließ er Italien, porträtierte in Wien die kaiserliche Familie, und erhielt aus Schweden die Erlaubnis, seine Reise um zwei Studienjahre in Paris zu verlängern. Hier studierte er die Werke der Porträtisten Pierre Mignard (Troyes 1612–1695 Paris), Nicolas de Largillières (Paris 1656–1746 ebd.) und François de Troy (1645–1730), worauf Rudloff verweist.⁴⁰ Erst 1696 rief ihn König Karl XI. von Schweden zurück. Ziel der umfangreichen Studienzeit war es, dass Krafft die Nachfolge seines Onkels Klöcker von Ehrenstrahl als Hofmaler am schwedischen Hof antrat.

Nach seiner Rückkehr war Karl XI. bereits gestorben, und sein Nachfolger Karl XII. befand sich ab 1700 praktisch ausschließlich im Krieg, so dass Krafft vornehmlich Aufträge von der Königinwitwe Hedwig Eleonora

39 Haak: Barockes Bildnis Norddeutschland (wie Anm. 4), S. 42.

40 Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 3), S. 177. Zur Biografie David von Krafft siehe auch Vollmer: Thieme/Becker (wie Anm. 27), Bd. 21/22, S. 386–389.

(1636–1715) erhielt.⁴¹ Für sie malte er zwischen 1698 und 1715 allein 200 Porträts, davon 90 Porträts von ihr selbst, aber auch auffallend viele von ihrem einzigen Urenkel, Herzog Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf.⁴² Dessen Thronnachfolge war nicht unwahrscheinlich, zumal 1700 der Große Nordische Krieg ausbrach, in dem sein unverheirateter Onkel König Karl XII. das schwedische Heer anführte – dessen plötzlicher Tod konnte also nicht ausgeschlossen werden. In der Eutiner Sammlung existieren drei Porträts des Prinzen, an denen sich die Entwicklung Kraffts gut nachvollziehen lässt. Das Älteste von 1704 steht noch seinem Lehrer nah. Es zeigt Karl Friedrich zusammen mit Hedwig Eleonora.⁴³ Urgroßmutter und Urenkel malt Krafft in zugewandter Haltung. Der Junge überreicht ihr mit der Rechten einen Strauß Orangenblüten und hält in der Linken einen Kommandostab. Thron sowie Haltung und Kleidung von Hedwig Eleonora entsprechen vollkommen ihrer Darstellung durch David Klöcker von Ehrenstrahl im Familienbildnis Inv. SSE 453 – nur ihre Gesichtszüge sind bei Krafft manierterter und ein wenig gealtert. Die Klöcker von Ehrenstrahl-Schule ist unschwer erkennbar: Auch Krafft schafft einen Bühnenraum mit schwerem rotem und gemustertem Teppich und ebensolcher Draperie als Hintergrund in der Art seines Lehrers.

Bei dem lebensgroßen Reiterbildnis des Herzogs von 1710 (Inv. SSE 451, Abb. 6) weicht die schwere Erhabenheit einer eleganteren und differenzierteren Ausführung. Der Darstellung unterschiedlicher Stofflichkeiten und der damit einhergehenden Lichtbrechungen schenkt Krafft mehr Aufmerksamkeit, seine Pinselführung wird feiner, die Farben nuancierter. Die Einflüsse seiner Vorbilder Nicolas de Largillière und Hyacinthe Rigauds treten nun in den Vordergrund. Der zehnjährige Karl Friedrich

41 Zwischen 1700–1718 hatte David von Krafft nur 1717/18 die Gelegenheit Karl XII. in dessen Hauptquartier zu Gesicht zu bekommen. Alle älteren Porträts entstanden unter Zuhilfenahme vorhandener Bildnisse. Diese Arbeitsweise war nicht unüblich, was ein Grund für den Eindruck der Gleichförmigkeit von Porträts aus dieser Zeit ist. Es zeigt aber auch, dass nicht Persönlichkeit oder Individualität, sondern vielmehr die Repräsentation die wesentliche Aufgabe des Porträts war. Als Teil einer Ahnengalerie dienten sie zur Rechtfertigung des Machtanspruchs als Nachweis hochwohlgeborener Herkunft oder zum Aufzeigen der guten Vernetzung an einflussreiche Höfe. Bei dauerhafter Abwesenheit, wie im Falle Karls XII., kam ihnen auch eine Art Stellvertreterfunktion zu.

42 Karl Friedrich lebte mit seiner schwedischen Mutter Hedwig Sophia seit 1702 am Hof in Stockholm, nachdem sein Vater Friedrich IV. von Schleswig-Holstein-Gottorf in Polen gefallen war.

43 Eine Variante des Gemäldes existiert auf Schloss Gripsholm.



Abb. 6: David von Krafft, Herzog Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf, 1710.

sitzt hier auf einem braunen Pferd, das sich nach rechts in eine Levade erhebt. Die leuchtend blaue Satteldecke ist reich mit Goldstickereien verziert. Der Herzog trägt einen goldenen Harnisch, über seine Schultern fällt ein roter Hermelinmantel. Als weitere Herrschaftszeichen trägt er einen goldenen Helm mit weißen Federn und Lorbeerkranz, in seiner Rechten hält er einen Kommandostab, mit dem er sich auf seinem rechten Oberschenkel abstützt. Im Hintergrund rechts fällt der Blick auf ein weites, ruhig daliegenes Meer mit Segelschiffen auf der Horizontlinie – möglicherweise ein Verweis auf die Seemacht Schweden. An der Küstenlinie lagert ein hoher Felsen mit zwei jungen Zypressen davor, deren immergrüne Zweige für Langlebigkeit stehen und in diesem Kontext als die Hoffnung auf eine lange und erfolgreiche Regentschaft gedeutet werden können. In der linken Bildhälfte befindet sich im Hintergrund eine palast-

artige Architektur. Der Junge blickt ruhig und selbstbewusst auf den Betrachter, seine Inszenierung als Thronfolger ist unverkennbar. Joachim Krüger und Uta Kuhl weisen darauf hin, dass Habitus von Herzog und Pferd auf das Reiterbildnis David Klöcker von Ehrenstrahls zurückgehen, das dieser vom König Karl XI. von Schweden malte, was die Lesart des Bildes, nämlich die Darstellung eines zukünftigen Thronfolgers, unterstreicht.⁴⁴

Die luftige Lebendigkeit weicht bei Krafts spätestem Werk in der Eutiner Sammlung einer kühlen Distanziertheit und militärischen Strenge, was sicherlich jedoch auch dem Wunsch seines Auftraggebers entsprach: Das Bildnis stellt den 17jährigen Herzog Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf in der Uniform eines schwedischen Offiziers dar (Inv. SSE 53, Abb. 7), bestehend aus einem blauen, einreihig geknöpften Rock mit weit abstehenden Schößen, einem breiten, gelben Gürtel, gelben Stulpenhandschuhe, hohen, schwarzen Stulpenstiefeln und einem Offiziersdegen. In seiner leicht geöffneten rechten Hand hält er einen Kommandostab, der auf einem kleinen Tischchen aufliegt. Über dem Tischchen ist ein roter Hermelinmantel ausgebreitet – das einzige Hoheitszeichen im Bild. Den Hintergrund bilden eine Art Steinblock, eine bogenförmige Architektur, ein Obelisk sowie auf dem Boden Steinbrocken oder zerstörte Architekturteile. Wolken verdunkeln den sonst hellen Himmel.

Krafts Gemälde ist eine eindeutige Referenz an Porträts von König Karl XII. von Schweden, der sich ab Kriegsbeginn 1700 nur noch in Uniform und ohne Perücke malen ließ.⁴⁵ Herzog Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf stellt sich somit in eine Traditionslinie mit seinem Onkel und empfiehlt sich hier als dessen Nachfolger.⁴⁶ Dazu kam es jedoch nicht. Sein Onkel starb im Dezember 1718, und durch beherztes,

44 Joachim Krüger, Uta Kuhl: Die Erbfolgefrage Herzog Karl Friedrichs von Schleswig-Holstein-Gottorf. In: Von Degen, Segeln und Kanonen. Der Untergang der Prinzessin Hedwig Sofia. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf 28.5.–4.10.2015. Dresden 2015, S. 124–135, hier S. 126.

45 Ein Bildnis dieser Art von König Karl XII. von Schweden als Soldatenkönig befindet sich zum Beispiel im Staatlichen Museum Schwerin. Abgebildet ebd., S. 129.

46 Das Eutiner Gemälde ist die erste Version des Porträts, die spätere Version von 1718 war wohl ursprünglich im Kieler Schloss und ist heute Teil der Sammlung der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf. Ebd.



Abb. 7: David von Krafft, Herzog Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf, 1717.

schnelles Handeln und Zusprüche an den Adel gelang es der Schwester des Königs, sich und ihren Mann vom schwedischen Reichstag als Thronfolger einsetzen zu lassen.

Balthasar Denner

Sind im 17. Jahrhundert unter Herzog Christian Albrecht und Herzog August Friedrich insbesondere Porträts des Schweden David Klöcker von Ehrenstrahl und seiner Schule in der Sammlung präsent und anschließend die Porträts seines Neffen und Nachfolgers David von Krafft, so sind es unter Herzog Christian August von Schleswig-Holstein-Gottorf die Porträts Balthasar Denners.

Denner, geboren 1685 in Hamburg und 1749 in Rostock gestorben, gehörte zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu den begehrtesten Porträtmalern Deutschlands. Er lernte als Elfjähriger beim Niederländer Amama in Hamburg, studierte anschließend in Danzig und schrieb sich 1707, nach einer Kaufmannslehre, in der Berliner Akademie ein.⁴⁷

Das Familienbildnis des Eutiner Herzogs Christian August von Schleswig-Holstein-Gottorf, das Denner 1712 ausführte, verhalf ihm zum Durchbruch. Leider gehört das Gemälde nicht zur Stiftungssammlung, sondern befindet sich laut Christina Haak in Privatbesitz.⁴⁸ Dieter Rudloff beschreibt es 1957 noch in seinem Aufsatz über die Eutiner Porträtmalergemäldesammlung.⁴⁹ Dargestellt sind Fürstbischof Christian August mit seiner Frau Albertine Friederike, seiner Schwester Maria Elisabeth, der Äbtissin von Quedlinburg, und zwei weiteren Damen. Die Gruppe sitzt rechts an einem Tisch und spielt Pharo, was von den dahinterstehenden Personen aufmerksam verfolgt wird. An einem zweiten Tisch links sitzt ein Paar und trinkt Tee. Auch hinter diesem Tisch gruppieren sich Menschen. Unter den insgesamt 21 Personen befindet sich auch der Maler Balthasar Denner, der im dahinter angrenzenden Raum durch die geöffnete Tür zu sehen ist.⁵⁰ Das Gemälde, von dem nur schwarz weiß Abbildungen existieren, wird von Rudloff als eine »flüchtige und unkörperliche Gesamtkomposition in kühlen grün-grauen, verdämmernden Farbtönen« beschrieben, mit »eigenartig hohem Augenpunkt«, was ihn an den französischen Klassizismus um 1710 erinnert. In der Zusammenführung der zwei hinter den Tischen zusammengeordneten Figurengruppen, die optisch durch die Tür im Hintergrund getrennt sind, sieht er »gewisserma-

47 Alfred Lichtwark: Das Bildnis in Hamburg, Bd. 1. Hamburg, 1898. Das Kapitel zu Balthasar Denner ist online einsehbar unter <http://www.lexikus.de/bibliothek/Das-Bildnis-in-Hamburg-Band-1/Das-Achtzehnte-Jahrhundert/Balthasar-Denner-16851749> [27. 12. 2020].

48 Haak: Barockes Bildnis Norddeutschland (wie Anm. 4), S. 203.

49 Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 3), S. 180–182. Eine schwarz-weiß Aufnahme des Gemäldes ist online einsehbar unter <https://www.bildindex.de/document/obj20200603?part=0&medium=mi04657d13> [23. 09. 2020].

50 Im Inventarverzeichnis von 1860 werden die Personen namentlich und mit Funktion aufgeführt. Neben den bereits genannten sind es Oberstin von Düring, Oberjägermeisterin von Ahlefeld, Comtesse von Teklenburg, Stallmeisterin Negendank, Oberhofmeisterin von Finkenstein, Marschallin von Görtz, Fr. Von Wackenitz, Fr. Reichel, Fr. Blücher, Geheimerat von Görtz, Hofmarschall von Görtz, General-Graf Dernath, Landrat von Ahlefeld, Schlosshauptmann Persiens, Stallmeister Negendank, Oberjägermeister von Ahlefeld.

ßen eine Verdoppelung des flämischen Gesellschaftsbildes des 17. Jahrhunderts«. ⁵¹

Zar Peter III. von Russland war so begeistert von dem Gemälde, dass er es nach seinem Aufenthalt 1713 in Eutin direkt mit nach St. Petersburg nehmen wollte. Er konnte nur schwer davon abgebracht werden. Dieser frühe Ruhm brachte Denner zahlreiche Aufträge von großen Höfen. In Husum entstanden 1717 mehrere Porträts des dänischen Königs, dem Denner für einige Monate nach Kopenhagen folgte. 1720 war er in Wolfenbüttel, dann in Hannover, von wo aus er über den englischen Adel nach England gelangte. ⁵² Auf der Durchreise lernte er Adrian van der Werff kennen, dessen Feinmalerei Denner sehr schätzte. ⁵³ Im Sommer 1725 entstand während eines kurzen Hamburg Aufenthalts das Porträt des Eutiner Herzogs Karl von Schleswig-Holstein-Gottorf (Inv. SSE 45). Ab 1728 war Denner in Blankenburg am Braunschweiger Hof, in Dresden bei August II., in Berlin, Amsterdam, Hamburg, wo er 1734 in Altona Christian VI. von Dänemark porträtierte und 1736 Prinzessin Sophie Charlotte von Dänemark. Ab 1735 begann seine kurze Tätigkeit für den mecklenburgischen Hof, der sich drei Jahre Amsterdam anschloss. Erst 1740 kehrte Balthasar Denner nach Hamburg zurück. Jetzt entstanden die Bildnisse von Karl Peter Ulrich, darunter auch das Eutiner Brustbild (Inv. SSE 267) ⁵⁴ und das lebensgroße Bildnis des späteren Zaren (Inv. SSE 416, Abb. 8), um das es im Folgenden gehen soll. ⁵⁵

Herzog Karl Peter Ulrich von Holstein-Gottorf trägt hier eine kurze weiße Perücke, einen bronzefarbenen Kürass mit rotem Unterkleid, darüber

51 Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 3), S. 180.

52 Vollmer: Thieme/Becker (wie Anm. 27), Bd. 9/10, S. 75.

53 Adrian van der Werff lobte dagegen Denners besonders lebensnahen »Kopf einer alten Frau« (1721) sehr. Das Porträt wurde von Kaiser Karl VI. gekauft, 1726 erhielt Denner den Auftrag für das männliche Pendant. Der Kaiser soll den Schlüssel zum mit gelieferten Holzkistchen immer bei sich getragen haben. Heute befindet sich das Gemälde im Kunsthistorischen Museum Wien.

54 Möglicherweise ist es das Bildnis, das in der Zeichnung Johann Christian Lewons vom Rittersaal die Mitte des Triumphbogens zierte. Abb. in Degn/Lohmeyer: Adelskultur 18. Jahrhundert (wie Anm. 26), Tafel 8.

55 Inv. SSE 416 wird von Dieter Rudloff noch auf 1745 datiert. Allerdings weist Ludmila Markina schlüssig darauf hin, dass Karl Peter Ulrich in Russland mit dem blauen Band des Andreasordens dargestellt wurde. Dieser höchste russische Orden wurde ihm im Januar 1742 in St. Petersburg verliehen. Ludmilla Markina: Zwei wiedergefundene Werke von Balthasar Denner. In: Nordelbingen 63 (1994), S. 81–90, hier S. 82f.



Abb. 8: Balthasar Denner, Herzog Karl Peter Ulrich von Holstein-Gottorf (später Zar Peter III. von Russland), 1740.

einen blauen Rock mit rotem Kragen und einreihig goldenen Knöpfen, dazu eine rote Hose mit schwarzen Stulpenstiefeln. Über seine Schultern fällt ein roter Hermelinmantel mit dem Anna-Orden. Neben ihm ein Tisch mit geschwungenen Beinen und Frazenverzierung, auf dem ein Samtkissen mit Krone und Zepter liegt, worauf der Herzog mit seiner Linken zeigt. Seine Rechte ist an die Hüfte gelegt. Den Hintergrund bildet links eine violette und braune Draperie mit einer kannelierten Säule dahinter. Rechts befindet sich ein Ausblick in eine baumreiche Parklandschaft mit einem Gartentempel in der Ferne.

Der zwölfjährige Karl Peter Ulrich war zur Entstehungszeit des Gemäldes gerade Vollwaise geworden und hatte nominell die Nachfolge seines Vaters Herzog Karl Friedrich von Holstein-Gottorf angetreten, der 1739 gestorben war. Seine Mutter, die Zarentochter Anna Petrowna, starb kurz

nach seiner Geburt. Er konnte jedoch einer aussichtsreichen Zukunft entgegensehen, denn ihm wurde die Thronfolge in Schweden und Russland angetragen. Er entschied sich für die Nachfolge seiner Tante, der kinderlosen Zarin Elisabeth I. von Russland, die ihn adoptierte, um die Rechtmäßigkeit seiner Thronfolge zu unterstreichen. Seit 1741 lebte Karl Peter Ulrich daher in St. Petersburg, wo er auch seine Cousine Prinzessin Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst, die spätere Zarin Katharina II., heiratete.

Denners Zeitgenosse, der Maler und Kunstkritiker Johann van Gool (1685–1763), berichtet, dass Karl Peter Ulrich zweimal lebensgroß in Kiel gemalt wurde.⁵⁶ Das zweite Gemälde konnte Ludmilla Markina im Kunstmuseum in Iwanowo nachweisen.⁵⁷ Der Hintergrund ist ähnlich: Dieselbe Draperie und ein identisch großer Landschaftsausblick im Hintergrund, nur die Parkanlage variiert leicht. Der Tisch steht an derselben Position, allerdings besitzt dieser ein schlichteres Blattornament. Krone und Zepter liegen hier auf einem Hermelinmantel. Der Herzog trägt eine lange Perücke und über einem weißen Hemd einen silbernen Brokat-Unterrock mit goldenen bestickten Blättern und rosaroten Blüten und darüber einen Rock aus demselben Material. Dazu eine Kniebundhose, goldgemusterte, rote Strümpfe und schwarze Schuhe mit glänzenden Schnallen. Mit der Rechten stützt er sich auf dem Tisch auf, seine Linke ist in die Hüfte gelegt.

Das Gemälde befand sich lange Zeit in der Romanow Galerie des Winterpalastes in St. Petersburg, in der Porträts der Angehörigen des Zarenhauses aufbewahrt wurden. Im Juli 1930 gelangte es ins Russische Museum und wurde im September dem Kunstmuseum von Iwanowo-Wosnessensk übergeben. Ludmila Markina vermutet, dass Oberjägermeister von Bredal es mit nach St. Petersburg brachte, als er die Nachricht über den Tod des Herzogs Karl Friedrich von Holstein-Gottorf (1700–1739) der Zarin Anna überbringen sollte.⁵⁸ Der Zeitgenosse Jacob Stählin schreibt dazu in seinen Erinnerungen:

56 Ebd., S. 86.

57 Abb. ebd., S. 82.

58 Ebd., S. 84.

Er wurde dort schlecht empfangen, aber bei der Großfürstin Elisabeth Petrowna, für die er ein Bildnis ihres Neffen, des jungen Herzogs, von Denner in Hamburg mit Ölfarben gemalt (...) erlebte er einen besseren Empfang.⁵⁹

Möglicherweise war das Bildnis der Anlass dafür, dass Elisabeth im Jahr ihrer Thronbesteigung 1742 versuchte, Denner nach St. Petersburg zu bestellen, was dieser jedoch ablehnte.⁶⁰

Beide Gemälde aus Denners Spätwerk zeichnen sich durch fein ausgearbeitete, blasse Gesichter aus, die in einem zarten Sfumato von innen zu leuchten scheinen. Denner wird immer wieder vorgehalten, er könne keine Hände malen. Zumindest scheint für ihn bei den Porträts von Karl Peter Ulrich die lebensnahe Darstellung der Hände überhaupt nicht relevant gewesen zu sein. Stattdessen wirken seine Finger, Hände und Handgelenke wächsern-weich und fast gelenklos. Gerade beim Eutiner Bild ist die Behandlung der Kleidung und des Umraumes gröber und auch die auf Fernsicht angelegten, aus dem französischen Staatsporträt übernommene Haltungen stehen den feinen, auf Nahsicht gemalten Gesichtspartien gegenüber. Auf diese Diskrepanz wird in der Literatur zu Denner immer wieder verwiesen.⁶¹ Ein Grund dafür ist wohl die Organisation seines Werkstattbetriebes, so führte Denner selbst fast nur die Gesichter aus und ließ Gewänder und Hintergrund von seinen Kindern hinzufügen.⁶²

Wie stolz man in Eutin auf die Verbindung an den russischen Zarenhof war, wird nicht zuletzt durch die Anzahl der Porträts der russischen Verwandten deutlich: Neun Porträts werden im Inventarverzeichnis von 1860 von Herzog Karl Peter Ulrich von Holstein-Gottorf aufgeführt, gefolgt von sieben Porträts seines Vaters Herzog Karl Friedrich von Holstein-Gottorf sowie sechs Porträts der Zarin Elisabeth I., der Verlobten von Herzog Karl von Schleswig-Holstein-Gottorf, und sechs Porträts der Zarin Katharina der Großen. Darüber hinaus kopierte Christian Leonhard Wasmuth, der Zeichenlehrer der Kieler Universität, 1752 in St. Petersburg ein

59 Zitiert nach ebd., S. 85. Original in Jacob Stählin: *Zapiski o Petre*. In: M. Pogodin (Hg.): *Utro. Literaturnyj i politiceskij sbornik*. Moskau 1868, S. 354.

60 Vollmer: *Thieme/Becker* (wie Anm. 27), Bd. 9/10, S. 75.

61 Vgl. Rudloff: *Porträtsammlung* (wie Anm. 3), S. 182, und Börsch-Supan: *Höfische Bildnisse* (wie Anm. 2), S. 27.

62 Vollmer: *Thieme/Becker* (wie Anm. 27), Bd. 9/10, S. 76.

lebensgroßes Staatsporträt von Zar Peter dem Großen, wahrscheinlich im Auftrag von Herzog Friedrich August von Holstein-Gottorf (Inv. SSE 426).

Schlussbetrachtung und Ausblick

Die Porträtgemäldesammlung ist seit dem 17. Jahrhundert wesentlicher Bestandteil der höfischen Repräsentation in der Eutiner Residenz. Gefördert wurde dies durch die Kontinuität der Wahl des Fürstbischofs aus dem Hause Schleswig-Holstein-Gottorf ab Johann Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf. Der Ausbau einer darüberhinausgehenden Gemäldesammlung wurde erst unter Herzog Peter Friedrich Ludwig verfolgt.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind die wenigen heute noch vorhandenen Gemälde niederländisch geprägt, wofür beispielhaft das Familienbildnis des Gottorfer Herzogs Friedrich III. und das aus dem dänischen Königshaus stammende Reiterbildnis des in Delft geborenen Karel van Mander stehen.⁶³ Und auch bei der Ausstattung der Kirche entschied sich Fürstbischof Johann von Schleswig-Holstein-Gottorf für Kopien aus dem niederländischen Raum.

Mit Fürstbischof Christian Albrecht werden zumindest für die Eutiner Residenz italienische Einflüsse durch Porträts David Klöcker von Ehrenstrahls wichtiger. Bildnisse vom Rembrandt Schüler Jürgen Ovens, der zahlreiche Porträts für den Gottorfer Hof ausführte, sind im Inventarverzeichnis des Baron von Altens für Eutin nicht aufgeführt. Interessant in diesem Zusammenhang ist der direkte Verweis zum wichtigsten Werk des römischen Hochbarocks der *Allegorie der göttlichen Vorhersehung* von Pietro da Cortona im Palazzo Barberini. Dass Christian Albrecht die Verherrlichung seines Herzoghauses in direktem Bezug zur Verherrlichung der Familie Barbarini setzt, die vom Neffen des Papstes Urban XIII. beauftragt wurde, ist beachtenswert und sollte weiter erforscht werden. Auch

63 Auch die beiden lebensgroßen Pendantgemälde des Malers Albertus Freyt (oder Freyse, gest. 1652 Wolfenbüttel) von König Christian V. (electus) von Dänemark – bei dessen Darstellung sich Freyt an Abraham Wuchters Bildnis von Christian IV. (heute Frederiksborg Museums) orientiert – und seiner Frau Magdalena Sibylla von Sachsen (beide um 1634) fallen in diesen Zeitrahmen. Allerdings gelangten die Gemälde erst 1868 durch Ankauf aus der Sammlung des Plöner Schlosses nach Eutin.

die Porträts des Herzogs in Imperatorenracht und Kürass kommen aus dem Kreis von David Klöcker von Ehrenstrahl-Umfeld und von dessen auch für Gottorf tätigen Schüler Ludwig Weyandt. Möglicherweise gehen auch die beiden Kirchengemälde italienischer Meister, darunter das kürzlich dem Giovanni Lanfranco-Umfeld zugeschriebene Gemälde *Maria erscheint Jakobus und Antonius Abbas* (Inv. SSE 1237)⁶⁴ auf Erwerbungen Christian Albrechts zurück.

Ende des 17. Jahrhunderts wird die Hofführung des absolutistisch regierenden König Ludwig XIV. von Frankreich stilprägend, was sich auch in den Eutiner Gemälden bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts abbildet. Fürstbischof Christian August in Eutin und Herzog Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf in Schweden protegieren mit Balthasar Denner und David von Krafft Künstler, die sich stärker an der idealisierten Porträtaufassung Frankreichs orientieren, in Form und aristokratischem Habitus aber weniger prätentios ausfallen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich der Eutiner Hof unmittelbar an internationalen Moden und Kunstauffassungen orientierte. Dabei wird nicht auf ausländische Kräfte zurückgegriffen – eine Ausnahme ist das Reiterbildnis des in Delft geborenen Karel van Mander, das vermutlich als Geschenk des dänischen Hofes nach Eutin gelangte –, sondern auf Künstler aus Hamburg, dem wichtigsten Zentrum für Porträtmalerei Nordwestdeutschlands im 17. und auch 18. Jahrhundert. Hier standen sie am Anfang ihrer Lehre unter dem Einfluss holländischer Kunst und schulten sich auf ihren Studienreisen an italienischen und mit Übergang ins 18. Jahrhundert verstärkt französischen Vorbildern und waren bestens geschult für die sich wandelnden Ansprüche ihrer Auftraggeber. Im Fall von David Klöcker von Ehrenstrahl und David von Krafft wurde ihre Ausbildung in den entsprechenden Kunstzentren gezielt gefördert und finanziert.

Das barocke Porträt erhält im 19. Jahrhundert in der Eutiner Residenz eine Art Revival. Im Inventarverzeichnis von 1860 werden zwölf Kopien aufgeführt, bei denen es sich mit nur einer Ausnahme um Kopien barocker Porträts handelt. Leider sind diese heute nicht mehr Teil der Stif-

64 Siehe Anm. 9.

tungssammlung.⁶⁵ Sie wurden im Auftrag des Großherzogs Nikolaus Friedrich Peter von Oldenburg angefertigt, und ihre Anzahl mag zu diesem Zeitpunkt erstaunen. Ilka Voermann erklärt in ihrer Untersuchung die Renaissance der Kopie im 19. Jahrhundert mit einer Art Rechtfertigungsvakuum der Erbmonarchie. Die Funktion der Ahnengalerien, sich in eine erfolgreiche dynastische Linie einzureihen und den Machtanspruch zu legitimieren, erfuhr gerade jetzt eine aktuelle Dringlichkeit.⁶⁶ Möglicherweise war es ein Anliegen des Großherzogs, nicht nur in Eutin, sondern auch im Oldenburger Schloss, eine Ahnengalerie vorzuweisen.

65 Kopiert wurden Porträts folgender Personen: Gräfin Anna von Oldenburg (1501–1575), Prinzessin Christine von Hessen (1543–1604), Herzogin Sophie von Schleswig-Holstein-Gottorf (1569–1634), Herzog Joachim Ernst von Schleswig-Holstein-Plön (1595–1671), Herzog Adolph von Schleswig-Holstein-Gottorf (1526–1586), Herzog Adolph von Schleswig-Holstein-Gottorf (1600–1631), Kronprinz Christian V. (electus, 1603–1647), Prinzessin Magdalena Sibylla von Sachsen (1617–1668), Herzog Johann von Schleswig-Holstein-Gottorf (1606–1655), Herzogin Maria Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf (1678–1755), Zarin Natalie Alexiewna von Russland (1754–1776), Prinzessin Sophie Albertine von Schweden (1753–1829).

66 Ilka Voermann: *Die Kopie als Element fürstlicher Gemäldesammlungen im 19. Jahrhundert*. Berlin 2012.

