

## Zum Porträt eines Nicht-Porträtierten

### Das Vexierbild König Christians V. von Dänemark auf Schloss Gottorf<sup>1</sup>

„Nur in der europäischen Kunst ist von Anfang an das menschliche Individuum durch das Porträt gestaltet worden. Das Menschsein des einzelnen wurde als entscheidend wichtig für die Gesellschaft angesehen und im Bildnis ‚auf den Punkt‘ gebracht“, schreibt Frank Kämpfer in einem weit ausgreifenden Einschub mit dem Titel ‚Auge in Auge‘ - Vorläufiger Exkurs zum europäischen Porträt in seiner *Bildkunde für Historiker* (Teil I: Antike und Mittelalter, 1997). Im Folgenden ist es Kämpfer um eine Sonderform des Porträts zu tun, nämlich um das Bildnis mit dem den Betrachter fixierenden Blick. Ein solcherart ausgestattetes Bildnis – Kämpfer denkt hier etwa an die spätantike, in Ephesos gefundene Büste des so genannten Eutropios (Wien), aber auch an Plakate des frühen 20. Jahrhunderts (wie z.B. Alfred Leetes „Britons [Lord Kitchener] wants you – join your country’s army...“, 1914) –, ein solcherart fixierendes Konterfei also suche, so folgert Kämpfer, Augenkontakt und verkörpere mithin einen Typus, der nicht in „stummem Eigenleben“ verharre, sondern zu einem „fast hypnotischen Motiv“ ausgestaltet werden könne, jedenfalls aber stets einen „unmittelbaren Kontakt zwischen dem Abgebildeten und dem Betrachter“ suggeriere (a.a.O., S. 8f., mit den entsprechenden Abbildungen). Und Kämpfer geht, nun allerdings auf die persuasorische Worthetorik von antiken und neuzeitlichen Staatslenkern bezogen, noch weiter: „Lediglich in primärer Kommunikation ‚von Angesicht zu Angesicht‘, also etwa bei der politischen Rede, lässt sich geistige Gewalt übermitteln...“ (a.a.O., S. 9).

Dem ist zuzustimmen. Deshalb soll es im Folgenden auch nicht um eine Anfügung, sondern eher um eine Fußnote zu dem oben genannten Exkurs zum fixierenden Porträt gehen, genauer um eine Sub- oder Sonderform innerhalb der Gattung des europäischen Herrscherbildnisses (die auffälligerweise auch in der einschlägigen kunsthistorischen Literatur oft zu kurz kommt): um das Abbild eines eigentlich Nicht-Porträtierten. – Ein Paradox? Ja und Nein: Gemeint ist

ein Bildnis, dessen Präsenz zwar ephemere, aber virtuell dauerhaft ist, und das – Wunder der Technik – selbst nur dann mit Blicken fixiert, wenn es selbst fixiert wird, also seine ‚geistige Gewalt‘ nur in dem Moment entfalten kann, in dem der Betrachter es aus seinem ‚stummen Eigenleben‘ durch den eigenen Blick – d.h. für den buchstäblichen Augenblick – befreit. Das Bildnis, von dem hier die Rede ist, drängt sich also nicht auf, es versteckt sich. Um dies am im Titel erwähnten Beispiel zu illustrieren, sei zunächst ein wenig ausgeholt.

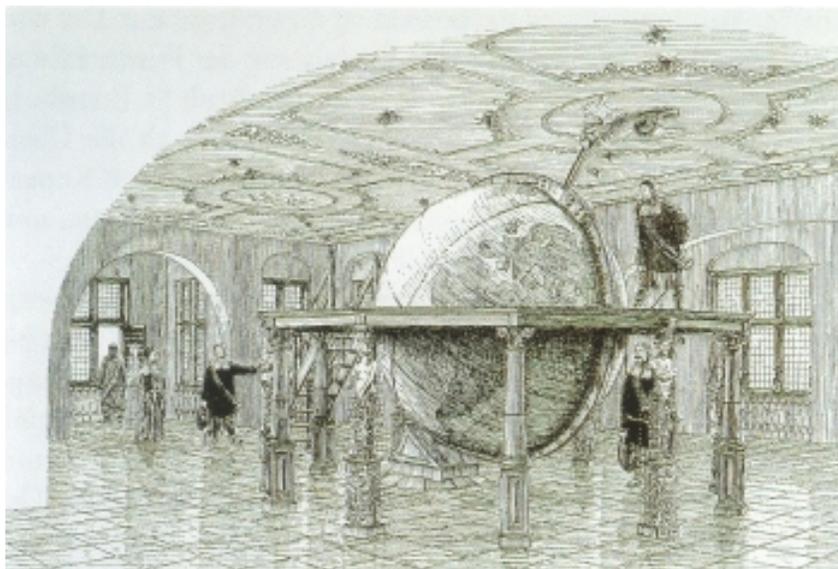
## I.

Wie kaum eine andere Epoche (die Kasernennutzung im 19. Jahrhundert einmal ausgenommen) hat der Barock das Gesicht des in Schleswig, im innersten Winkel der Schlei gelegenen Schlosses der dänischen Könige und Gottorfer Herzöge geprägt. Die anderthalb Jahrhunderte, welche die norddeutschen Spielarten der Spätrenaissance und des Hochbarock hervorbrachten (auf die hiesigen Regenten bezogen heißt das: von Herzog Adolf (1526 – 1586) bis Friedrich IV. (1671 – 1702)), diese Zeitspanne muss auch als die Glanzzeit der Schleswiger Residenz gelten, eine Ära, in der die baulich aufwändig erweiterte Residenz der Gottorfer auf der Schlossinsel ein weit über ihr geopolitisches Gewicht hinausreichendes Ansehen als höfisches Zentrum im Norden Europas und als Hort von Kunst und Wissenschaft errang.<sup>2</sup>

Doch nicht nur dem landesherrlichen Glanz, dem künstlerischen Mäzenatentum und der wissenschaftlichen Gelehrsamkeit der Potentaten verdankte sich im 17. Jahrhundert der Ruf Gottorfs. Das nordwärts nur teilweise künstlich angelegte Landschaftsterrain mitsamt einem barocken Garten, dem so genannten Neuwerk-Garten, zählte gleichfalls zu den ‚Curiositäten‘ des Hofes. Der lang gestreckte fünfstufige Terrassenpark modernen, d.h. italienischen Zuschnitts sowie – als besondere Attraktion inmitten des untersten Parterres – ein begehbare Erd- und Sternenglobus von über drei Metern Durchmesser hatten in Norddeutschland, ja in ganz Nordeuropa nicht ihresgleichen. Hinter einem künstlich angelegten, rechteckigen Teich erhob sich einst das Globushaus, das den imposanten Globus beherbergte, sowie die langsam ansteigende Treppe der Terrassen. Die Aufteilung der – im Sinne perspektivischer Täuschung – in abnehmender Größe übereinander angeordneten Stufen war gekennzeichnet durch eine symmetri-



*Abb. 1*  
*Hans Chr. Lönberg, Schleswig und Schloss Gottorf aus der Vogelperspektive, 1732. Detail des Neuwerk-Gartens (aus: Schloss Gottorf 2001)*



*Abb. 2*  
*Ansicht des Riesenglobus im Globushaus. Rekonstruktion von Felix Lühning (aus: Gottorf im Glanz... 1997, IV)*

sche Anordnung von Wegen, von mehreren großen und kleineren Fontänen und Wasserspielen sowie von abwechslungsreich bepflanzten geometrischen Blumenbeeten und rahmenden Hecken, Pomeranzen und anderen Obstbäumen. All diese Pracht lud zum Spazieren, Verweilen und zur Musse ein. Darüber hinaus bot sich überaus Kunstvolles dem Auge dar: Wappen und Embleme der Herzöge (zum Teil als Blumenmuster gepflanzt), Statuen von Philosophen, mythologischen Gestalten und Allegorien schmückten den Garten, der, solcherart bevölkert, zu vielerlei kurzweiliger Plauderei der Höflinge Anlass gab.

Unbestrittener Höhepunkt des ‚Gesamtkunstwerks‘ aus natürlicher Landschaft bzw. gestalterischer Landschaftsbeherrschung einerseits und Bildender Kunst andererseits war jedoch zweifellos der besagte Riesen-Globus. Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf (1597 – 1659) hatte dieses Meisterwerk zeitgenössischer Handwerkskunst, Naturwissenschaft und Technik ab 1650 von seinem Hofgelehrten Adam Olearius (1599 – 1671) planen und errichten lassen (die Person und Bedeutung dieses Gottorfer Gelehrten und Wahl-Schleswigers kann hier nicht weiter ausgeführt werden; kurz gesagt: Olearius gilt in der Osteuropa-Historiografie als einer der Begründer des modernen Russlandbildes).

Um den Globus zu beherbergen, ließ der Herzog im Scheitel einer halbkreisförmigen Einfriedung am Herkulesteich ein Gehäuse im, wie es heißt, ‚persischen Stil‘ errichten, die so genannte Friedrichsburg (am ehesten als kubischer Backsteinbau mit ornamentaler Bänderung, Turm und Terrasse zu beschreiben). Nie zuvor war ein Projekt derartigen Ausmaßes gewagt worden: Mit einem Durchmesser von über drei Metern gab der Globus auf seiner Außenfläche die damals bekannte Welt kartografisch exakt wieder (u.a. Australien war noch nicht vermerkt). Im Ballinneren fanden bis zu 12 Personen auf einer umlaufenden, hölzernen Sitzbank Platz. Die Innenepidermis der Hohlkugel zeigte – figürlich aufwändig ausgeschmückt – einen vollständigen Sternenglobus, der den Lauf der Gestirne über das Firmament vorführte. Angetrieben wurde die an ein Planetarium erinnernde Apparatur durch einen Wassermühlenantrieb im Keller des Globushauses. Gut abgestimmte Schneckengetriebe und Feinübersetzungen, die dem zeitgenössischen Uhrenbau entlehnt waren, sorgten für eine Umdrehung in 24 Stunden. Wem dies, in der Kugel ausharrend, zu lange dauerte, konnte im Innern eine Handkurbel betätigen und somit selbst

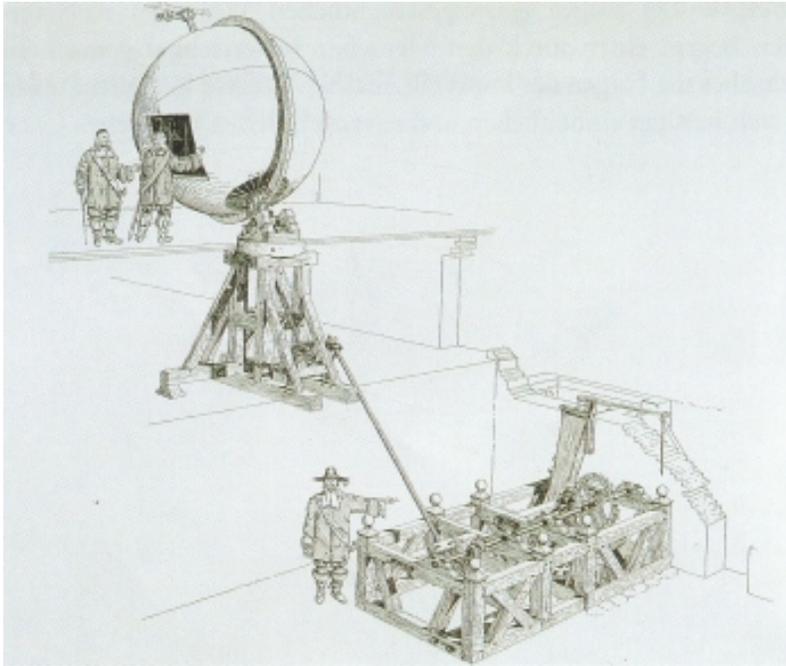


Abb. 3

*Ansicht des Globusantriebes. Rekonstruktion von Felix Lühning (aus: Gottorf im Glanz... 1997, IV)*

die ‚Welt und die Sterne bewegen‘. Es lässt sich leicht vorstellen, dass dieser Erdglobus (außen) und das neuartige, von Kerzen erhellte Sternenzelt (innen) auf Basis des ptolemäischen, d.h. geozentrischen Weltbildes von seinen Besuchern als ein wissenschaftlich-kosmologisches Anschauungsobjekt ersten Ranges und zugleich als eine Art ‚Karusell‘ bestaunt und geschätzt wurde.

## II.

Die Attraktion, die gleichsam den historischen Kulminationspunkt Gottorfer Barockkultur markierte, verschaffte den Schleswiger Herzögen unter den europäischen Gelehrten zweifellos großes Ansehen. Und es ist gerade die Berühmtheit dieser Apparatur, die das heute zu einer liebenswürdig provinziellen Beschaulichkeit herabgesunkene Städtchen Schleswig mit der Geschichte des ‚Zaren und Zimmermanns‘, also mit Peter dem Großen verknüpft: Denn nicht zuletzt das Begehren des Zaren, der sich den Globus 1713, nach der Niederlage der Gottorfer in Auseinandersetzungen mit der dänischen Krone, halb als Geschenk erbat, halb als Staatsbeute an sich brachte, belegt die damalige Wertschätzung des Globus. Der wissenschaftlich interessierte

Monarch ließ den Globus aus der Friedrichsburg herausbrechen und in die kurz zuvor gegründete Stadt St. Petersburg bringen.<sup>3</sup> Der Verlust des Globus wurde, mehr noch als die Überführung der Schatzkammer und der Bibliothek nach Kopenhagen (1749) oder der Verlust der Kunstsammlungen und sonstigen wissenschaftlichen Geräte (hierzu siehe auch weiter unten), zum Synonym für das Ende der Gottorfer Residenz. Nachdem 1768 das nunmehr leere Globushaus niedergelegt wurde, verkam auch der Garten: Im 18. und 19. Jahrhundert riss man die übrigen Gartenbauwerke ab (z.B. das große Lusthaus ‚Amalienburg‘ an der Spitze der obersten Terrasse). Schließlich wurde Schloss Gottorf, wie eingangs erwähnt, im 19. Jahrhundert erst dänische, später preußische Kaserne; die geplanten Gartenterrassen dienten als Reit- und Exerzierflächen (der heutige waldartige Bewuchs des Terrains siedelte sich im Wesentlichen erst nach 1948 an).

### III.

Doch genug der Referenz an den Nexus von Schloss Gottorf mit der osteuropäischen Geschichte und zurück zur Bildkunde, zurück zu dem im Titel genannten ‚Nicht-Porträt‘, welches das heutige Schleswig-Holsteinische Landesmuseum verwahrt.

Theatralische Präsenz, verschwenderische Pracht und nachdrückliches Pathos, ferner eine ins Trompe-l'œil, ins Illusionistische gesteigerte rhetorische und physische Sinnes- und Affektreizung – so ließen sich der Charakter und die Spanne der künstlerischen Mittel des Barockstils stichwortartig benennen. In diesem Zusammenhang nicht uninteressant ist die Begriffsgeschichte: Das Wort ‚barock‘ stammt – vereinfacht dargestellt – aus den romanischen Sprachen, hatte im Portugiesischen zunächst die spezielle Bedeutung ‚schiefrund‘, ‚unregelmäßig‘ (etwa bei Perlen), später die allgemeinere Bedeutung von ‚regelwidrig‘, ‚sonderbar‘ oder ‚dem Guten Geschmack nicht entsprechend‘. In diesem Sinne wurde es im Französischen um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf die dem klassizistischen Gustus nicht entsprechende Baukunst angewandt. Später, seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts, wurde es im Deutschen auch auf andere Kunstgattungen übertragen und das bis dahin implizierte pejorative Werturteil abgestoßen. Als Stil- und Epochenterminus ist das Wort also nicht älter als die kunsthistorische Beschäftigung mit dem Barock.

Anders als die auf Wirklichkeits- und Naturtreue, auf Abbildlichkeit,

Kommensurabilität und Regelmäßigkeit bedachte Renaissancekunst des 15. und frühen 16. Jahrhunderts (die den Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts bekanntlich wieder näher stand und, wie der kurze Blick auf die Begriffsgeschichte gezeigt hat, im Gegenzug zum Negativurteil über die ‚barocke‘ Kunst des voraus gegangenen Jahrhunderts geführt hatte), will der Barock die Sinne, besonders den Gesichtssinn verführen und emotional für sich einnehmen. Die nach Vermögen des Künstlers vorgeführten ‚regelwidrigen‘ Mittel dienen dabei, außer – natürlich – dem schwelgerischen Genuss und der Feier seines Virtuositäts, auch höheren Zwecken, etwa der sinnlichen Verinnerlichung von mitunter transzendentalen Inhalten, etwa der Religion, des Mythos aber auch der Historie, und, derart mit Bedeutung aufgeladen und verquickt, nicht selten zugleich der (Selbst-) Verherrlichung, der Apotheose absolutistisch regierender Potentaten, kurz: der repräsentativen, persuasorischen Schau. Ein weiterer Zug des Barockzeitalters ist das ungebrochene und bewusst an die Renaissance anknüpfende, von einer Wiederentdeckung der Antike geleitete Streben nach intellektueller Natur- und Welterkenntnis. Das zeittypische, bei dem Gottorfer Herzog Friedrich III. (1597 – 1659) besonders stark ausgeprägte Interesse an wissenschaftlichen Instrumenten belegt nicht nur die Errichtung der wohl staunenswertesten Apparatur des norddeutschen Barock überhaupt, des oben erwähnten riesigen Erd- und Himmelsglobus im Terrassengarten, sondern auch die reiche Ausstattung der Gottorfer Kunstkammer. Zu einem veritablen ‚Spiegel der Welt‘ von dem Hofgelehrten Adam Olearius u.a. durch unterschiedlichste Kunstwerke, Fundstücke und Preziosen von Expeditionen nach Russland und Persien erweitert, erhielt die Gottorfer Kunst- und Wunderkammer im 17. Jahrhundert einen geradezu universellen Charakter. Leidenschaftlich sammelte der Herzog optische und mathematische Geräte oder Schaustücke, welche die Gesetze der Perspektive und der optischen Brechung spielerisch und kunstvoll demonstrierten, so z.B. Anamorphe, Spiegel und Linsen.

#### IV.

Zu dieser Gattung gehören, neben z.B. mathematisch konstruierten, perspektivischen Veduten fantastischer Architekturen, auch Apparaturen wie das 1980 erworbene Vexierporträt König Christians V., das mit großer Wahrscheinlichkeit im Jahr 1685 entstanden ist (laut Er-

werbungsbericht; Datum bislang nicht dokumentarisch gesichert).<sup>4</sup> Es wird den aus Itzehoe stammenden, am Kopenhagener Hof verdingten Bendix Grodtschilling d. Ä. und d. J. zugeschrieben. Bendix d.Ä. (um 1620-1690) stand ab 1660 als Hofdrechsler in dänischen Staatsdiensten. Er errichtete u.a. 1680 die königliche Kunstammer, der – mit einiger Wahrscheinlichkeit – unser Bild entstammte. Sein Sohn, Bendix d.J. (1655-1707), wurde 1690, wohl bald nach dem Tod seines Vaters, in offizieller Stellung Hofmaler und Kunstkammervorwalter. Er schuf u.a. mehrere Porträts König Christians V. (z.B. ‚Christian V. zu Pferde‘ für Schloss Rosenborg), und – wie allgemein angenommen wird – auch das kleine Gottorfer Porträt.

Doch ist dieses Werk wirklich ein Porträt im Wortsinn, also ein das „*menschliche Individuum*“ im Bildnis „*auf den Punkt*“ bringendes Abbild (Kämpfer), also die Darstellung eines Einzelnen und künstlerisch Darstellungswürdigen? Als irritierend fällt der Umstand auf, dass Christian V., auf den das kunstvoll verschlungene Monogramm C 5 in der Rahmenbekrönung hinweist, und dessen Konterfei man daher als Thema des Werks vermuten sollte, selbst gar nicht dargestellt ist bzw. zu sein scheint.

In der Mitte der gemalten Tafel erkennt man vielmehr die Mutter Christians V., Königin Sophie Amalie (1628 – 1685), sowie, im engen Kreis um sie herum gruppiert, nicht weniger als acht der (nicht in jedem Fall zweifelsfrei zu identifizierenden) königlichen Ahnen aus dem Hause Oldenburg. Ist das Bildnis also eigentlich ein Gruppenporträt? Die Antwort ist Ja – und Nein.

V.

Die an zentraler Stelle erscheinende Mutter Christians V., Sophie Amalie, verstarb im 15. Regierungsjahr ihres Sohnes, am 20. Februar 1685. Das anonym und ohne Jahresangabe publizierte *Lebens- und Regierungstage-Register* des Königs vermerkt dazu: „*Febr(uarius). 20| Gesegnete die Königliche Frau Mutter... dieses Zeitliche | und den ||Mart(ius). 26| Geschahe in Begleitung des Königes dero selben königliche Leich-Procession nach Roeskilde*“<sup>5</sup>, also nach dem Dom zu Roskilde, der Grabkirche der dänischen Monarchen. Das Vexierbild könnte also – sollte die oben genannte Datierung stimmen – durchaus posthum, d.h. unmittelbar nach Sophie Amalies Tod entstanden sein und mithin (auch) einen Memoria stiftenden Charakter haben.



Abb. 4

*Bendix Grodtschilling d.Ä. und d.J. (um 1620 – 1690; 1655 – 1707), Vexierporträt König Christians V. von Dänemark, 1685 (?). Öl auf Holz (mit originalem, z.T. vergoldetem Rahmen), 86 x 57 cm. Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Inv.-Nr. 1980/335)*

Doch zurück zur eben gestellten Frage: Wo ist der regierende König von Dänemark und Herzog von Schleswig und Holstein, jener Christian V. (geb. Flensburg 15. April 1646, gest. Kopenhagen 25. August 1699), der als Enkel seines Vorgängers, des ‚volkstümlichen‘ (in Liedern viel besungenen) Christian IV., in der Geschichte als unglücklicher, mäßig begabter König bekannt geworden ist? Als erster König des 1660 neu eingeführten Erbkönigtums und als Schwager des verfeindeten gottorfischen Herzogs Christian Albrecht kämpfte er gegen die Schweden (1675-1679) im Bunde mit Brandenburg, aber ohne den gewünschten Erfolg. Auch die Errichtung neuer privilegierter Grafschaften, die zumeist in deutsche Hände fielen und den alten dänischen Adel schwächen sollten, zeigte nicht unmittelbar den erhofften Nutzen für die Stellung des Königs. Nach dem Sturz und der Verurteilung seines Ministers Peder Graf von Griffenfeldt, seit 1673 Reichskanzler und deutscher Reichsgraf, geriet der Oldenburger zudem verstärkt unter Druck. Ein dänisches (1683) und ein norwegisches (1687) Landesgesetz entstanden unter seiner glanzlosen Regierung, ebenso – und hier verrät sich die metrologisch, naturwissenschaftliche Neigung des Regenten – ein einheitliches, fortschrittliches Maß- und Gewichtssystem. – Wo also ist dieser König in unserem Bild?

## VI.

Es ist das Wesen eines Vexierbildes (zu lat. *vexare*, etwa: hin und her jagen, schütteln, plagen u.ä.), dass es seinen Betrachter narrt und als Such- oder Rätselbild außer dem sofort erkennbaren Sujet eine Überraschung parat hält, hier eine mit dem bloßen Auge, d.h. mit der menschlichen Optik allein nicht erkennbare, ja noch nicht einmal erahnbare Figur enthält. Erst durch den Blick in ein fest vor der Tafel montiertes Okular oder ‚Perspectiv‘ (so der betreffende Ausdruck des 17. Jahrhunderts), in dem Prismen aus einzelnen Bildsegmenten der acht im Kreis angeordneten Einzelporträts ein Bildnis Christians V. erzeugen und – da die Mitte im Grunde ein ‚blinder Fleck‘ ist – über das Abbild der das Rund beherrschenden Mutter blenden, erst also im Verfremden und Verzerren des Seins zum Schein, d.h. mit Hilfe der mechanischen Optik wird der Monarch an der Stelle seiner Mutter und zugleich nur – um das oben gebrauchte Bild wieder aufzugreifen – für den buchstäblichen Augenblick sichtbar.<sup>6</sup>

Die optische Mechanik gilt gemeinhin als Beweis für die physische



Abb. 5  
König Christian V. von Dänemark, Stich. Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Neg. II/14782)

Natur. Der menschliche Blick, der sich inmitten der flüchtigen Erscheinungen der Welt allzu leicht verstreut, sammelt sich hier an einem festen Punkt im ‚Perspectiv‘, wo er sich, solcherart gebündelt, seiner selbst bewusst wird. Er findet, wenn man so will, im Blick durch die Apparatur den Beweis für die eigene Existenz, nicht jedoch für die Existenz des subjektiv Geschauten. Dies existiert nur im prismatischen Spiegeln einer Scheinrealität, nämlich der ebenfalls im Bild ‚verewigten‘, womöglich seit Langem toten Vorfahren. Der Betrachter muss die Natur des Königs, ja vielleicht die des Erbkönigtums als solcher, muss jedenfalls die Realität der monarchischen ‚geistigen Gewalt‘, will er sie fassen, woanders suchen – jedenfalls nicht im Bild. Insofern ist das Abbild unseres Monarchen – auch – zugleich eine Absage an das Herrscherbild, trotz und – warum nicht – gerade weil der Herrscher, den es vor der Folie seiner gens, vor allem vor dem Angesicht seiner (toten) Mutter feiert, den Betrachter nur augenblicklich fixiert. – Eine Kommunikation ganz eigener Art und schon deshalb, und hier ist Kämpfer zuzustimmen (s.o.), ganz und gar untauglich für propagandistische Zwecke.

## VI.

Die kleine Apparatur aus minutiös gemalter Tafel, fein geschnitztem Rahmen und optischem Gerät stellt – wie hier vorgeschlagen werden soll – damit nicht nur ein verfeinertes, typisch höfisches Pläsier und Amusement und zugleich eine moderne wissenschaftliche, nämlich optische Demonstration dar. Sie könnte – ich formuliere bewusst knapp und pointiert – fast so etwas wie eine hintersinnige, ja nahezu melancholische Metapher ihres Zeitalters in nuce sein; und dies umso mehr, wenn ihre Entstehung im Todesjahr der Königsmutter ein Faktum sein sollte und nicht ein bloßer Zufall oder eine merkwürdige Koinzidenz, sondern eine unmittelbare Reaktion auf das Ableben der Sophie Amalie wäre. Wie unter einem Mikroskop offenbarte die Apparatur eine tiefer liegende Schicht barocker Mentalität: Durch hoheitlichen Rang, vielseitigen Intellekt, standesgemäße Gelehrtheit und verfeinerten Kunstsinn geziert, präsentierte sich der ‚(Nicht-) Porträtierte‘ als ein Wesen, das durch vielerlei Größen – hier anschaulich durch die dominante und überdauernde stirps, seine dynastischen Abkunft – bestimmt, ja buchstäblich zusammengesetzt wäre, und nolens volens das schicksalhafte Erbe dieser Größen antreten müsste – und dabei selbst nur als

ein allzu flüchtiges, vergängliches Geschöpf auf Erden aufschiene. Christian V., der Monarch, ‚lebt‘ nur in einem geschichtlich bedingten, kurzlebigen Augenblick, gewissermaßen von Wimpernschlag zu Wimpernschlag. Seine kurz bemessene persönliche Präsenz in ‚diesem Zeitlichen‘ (das Christian V. unter dem frischen Eindruck des Todes seiner Mutter unkalkulierbarer denn je erschienen sein mag) erscheint befristet auf die Wahrnehmung, hier durch den gleichermaßen flüchtigen Betrachter am Okular, also gewissermaßen en passant. Der Regierende erscheint wie in mehrfacher Hinsicht wie ein nur spielerisch und temporär Präsentierender, wie ein Agierender auf dem *theatrum mundi*. Konzentrierter und feinsinniger könnte der Anspruch von wissenschaftlicher Naturerkenntnis und höfischer Repräsentation und zugleich deren Brechung im Wissen um die Vergänglichkeit irdischen Seins und Prunks – vanitas – kaum in einem auf den ersten Blick so spielerischen, kurzweiligen Kabinettstück wie unserem Vexierbild gebündelt sein.

Der Geist eines Porträtierten kann sich mithin auch in einem ‚Nicht-Porträt‘ verstecken. Das ‚Auge in Auge‘ des Porträts, die Kommunikation zwischen dem Angeschauten und dem Betrachtenden, kann, neben persuasorischer Bildrhetorik, auch ein subtiler, tiefer und ferner Spiegel eines ganzen Zeitalters sein, den allein der ‚lesende‘ Blick zu entschlüsseln vermag. Es ist das Verdienst des ‚Bilderlesers‘ Frank Kämpfer, mit seiner *Bildkunde* diesen Spiegel für Historiker aufs Neue poliert zu haben; der Blick seiner Schüler geht nun weiter ‚zurück nach vorn‘.

### **Anmerkungen:**

<sup>1</sup> Diese Zeilen knüpfen an meine Beschäftigung mit der norddeutschen Barockkunst während meiner Tätigkeit als Museumsassistent der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen an. Seinerzeit hatte ich u.a. für einen neuen Publikumsführer die Bereiche ‚Barock‘ und ‚Globus/Garten‘ zu bearbeiten; in diesen Einträgen wird das Vexierbild kursorisch erwähnt; vgl. THOMAS PÖPPER, in: Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, hg. v. Herwig Guratzsch, München–London–New York 2001, S. 26-32 und S. 39-44, erschienen auch auf Englisch und Dänisch; zum Globus und zum Barockgarten siehe auch GOTTORF IM GLANZ DES BAROCK. KUNST UND KULTUR AM SCHLESWIGER HOF, 1544 – 1713, Kataloge der Ausstellung... hg. v. Heinz Spielmann und Jan Drees, Schleswig 1997,

Bd. IV (Autor: Felix Lühning), passim und knapp THOMAS PÖPPER: Der barocke Gottorfer Riesenglobus und seine Rekonstruktion, in: Schleswiger Nachrichten v. 18. September 2000 (Kultur) sowie THOMAS PÖPPER: Zwei Perspektiven für Schloss Gottorf. Die Wiederherstellung des Barockgartens und des Gottorfer Globus, in: Jahrbuch der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, N.F., 7, 1999/2000 (2001), S. 220.

2 Als besonderer Glücksfall darf gelten, dass die Kunst des Barock in einer zeitgenössischen, nach 1624 stukkiereten, großzügigen Raum-Suite des Nordflügels von Schloss Gottorf präsentiert werden kann, eine Raum-Suite, die, ehemals dem Appartement Herzog Friedrichs III. zugehörig, zu den best erhaltenen des Schlosses zählt. Wenn auch die Gobelins und Tapisserien, die vergoldeten und versilberten Ledertapeten und die Wandbespannungen aus safawidischer, d.h. persischer Seide (die durch die weiter unten erwähnte Expedition um 1640 nach Schleswig gelangten) heute fehlen oder nur partiell durch ähnliche Stücke ersetzt werden konnten, so bietet die Barock-Abteilung des Landesmuseums außer dem Genuss einzelner Kunstwerke auch einen kulturgeschichtlich dichten Eindruck vom ehemaligen Ausstattungsluxus des Schlosses. – Zur Kunst und Kultur am Schleswiger Hof zwischen 1544 und 1713 siehe GOTTORF IM GLANZ DES BAROCK...(wie Anm. 1) , Bde. I und III (1997), passim.

3 Zur ‚Nachgeschichte‘ des Globus in St. Petersburg (das nicht seine einzige, wohl aber letzte Station war) siehe ENGEL P. KARPEEV, Das Schicksal des Gottorfer Globus 1713-2002, in: Jahrbuch der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, N.F., 8, 2001/2002 (im Druck).

4 Das Vexierbild ist – soweit ich sehe – bislang noch nicht näher in der Forschungsliteratur behandelt worden. Siehe allein den Erwerbungsvermerk in: SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM SCHLOSS GOTTORF - BERICHTE 1980, hg. v. Gerhard Wietek, Schleswig 1981, S. 11, Kat.-Nr. 1 (bearb. v. Paul Zubek).

5 Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv, Inv.-Nr.: G 125.

6 Wir wissen aus historischen Quellen wie etwa dem „Inventarium über die Kunst- und Naturalien-Cammer des Schlosses Gottorf (erstellt) den 10.ten April A(nn)o 1743“ (Kopenhagen, Reichsarchiv, Inv.-Nr.: C86), dass ein wohl ganz ähnlich konstruiertes, heute verlorenes *instrumentum opticum*, das sich ehemals offenbar in der Kunstkammer auf Schloss Gottorf befand, Herzog Friedrich III. zeigte, oder besser nicht zeigte. Der entsprechende Eintrag lautet: „*Tableau mit Kayer;- Königs- und Fürstl: Portraits im Brust-Stück, wofür ein Rohr zu einem Perspectiv, worin aber kein Glas ist. Auf der hintern Seite ist dis Tableau mit einem Blumen-Topff von schönem Colorit bemahlet*“ (fol. 25). Nimmt man einen älteren Eintrag des Gottorfer Inventars von 1710 hinzu (Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Inv.-Nr.: Abt. 7, Nr. 202), lässt sich dieses Stück identifizie-

ren: „*Ein Bild worauff Hertzog Friedrich des ältern Königl. Chur: und Fürstl. anverwandten sich befinden in deren Mitten ein weißer Fleck, auff welchen wen man durch das gleich überstehende | Perspektiv gesehen, sich Hertzog Friedrich der ältere praesentiret, solches optische Kunst stück aber ist verdorben und das Glass an der einen seytengar weg*“ (fol. 97v-98r); hier zit. nach den Editionen in: GOTTORF IM GLANZ DES BAROCK... (wie Anm. 1), Bd. II (1997) , S. 235f. (Inventar von 1710) und S. 318 (Inventar von 1743). – Es sei angemerkt, dass, Koinzidenz der Geschichte, es dem Besucher der Kunstkammer im frühen 18. Jahrhundert, der „*solches optische Kunst stück*“ betrachten wollte, nicht viel besser ergeht als dem heutigen Museumsbesucher, der das Vexierbild König Christians V. in seiner Wirkung ausprobieren möchte: Auch hier ist seit Jahren die Optik defekt und die Glasprismen im „*Perspektiv*“ unbrauchbar geworden. Eine Restaurierung wäre dringend angezeigt.