

Absenz und Präsenz als Spiel mit Technik und Kunst

Zu einem barocken Vexierbild König Christians V. von Dänemark¹

THOMAS PÖPPER

Es soll im Folgenden gehen um die Absenz und gleichzeitige Präsenz eines Porträtierten, also um das Abbild eines eigentlich Nicht-Porträtierten. – Ein Paradox? Die Antwort, die ich in diesen Zeilen entwickeln möchte, lautet: 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, also ‚aus dem Bild schaut‘, wenn es selbst fixiert wird, also seine Präsenz nur in dem Moment entfalten kann, in dem der Betrachter es aus seinem stummen Eigenleben durch den eigenen Blick – d. h. auch für den buchstäblichen Augenblick – befreit. Das Bildnis, von dem hier die Rede ist, drängt sich also nicht auf, es versteckt sich. Um dies an

dem im Titel erwähnten Beispiel zu illustrieren, sei zunächst ein wenig ausgeholt.

I. Wie kaum eine andere Epoche (die Kaiserennutzung 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 als die Glanzzeit der Schleswiger Residenz gelten, eine Ära, in der die baulich aufwändig erweiterte Residenz der Gottorfer auf der Schlossinsel ein weit

¹ Dieser Text entstand im Rahmen eines von der Clausen-Simon-Stiftung gewährten Forschungsstipendiums an der Technischen Universität Hamburg-Harburg und erfuhr wichtige Impulse aus meinen Lehrveranstaltungen im Rahmen des European Culture-Curriculums. Ursprünglich zurückgehend auf meine Beschäftigung mit dem norddeutschen Barock während einer Museumsassistenten an den Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen und vorgesehen für die Festschrift für den Bildkundler und Historiker Frank Kämpfer, einem meiner akademischen Lehrer an der Universität Münster, musste der Text aus technischen Gründen ungedruckt bleiben (s. Klaus Topitsch/Anke Brekerbohn (Hg.): *Der Schuß aus dem Bild: Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag*. Artikel zur Bildkunde [Digitale Osteuropa-Bibliothek, Reihe Geschichte, 11] <<http://www.vifa-ost.de/w/pdf/poepper-portrait.pdf>> unter dem Titel: „Zum Porträt eines Nicht-Porträtierten. Das Vexierbild König Christians V. von Dänemark auf Schloss Gottorf“). Dass der Text hier – in leicht veränderter Form – abge-

druckt werden kann, verdanke ich Frau Professor Dr. M. Jarchow. Für die umsichtige Redaktion danke ich Frau Marlis Bussacker und Herrn Dr. Cord Eberspächer. Zum Thema s. auch Thomas Pöpper: ‚Barock‘ und ‚Globus/Garten‘, 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 Ganz des Barock und Kultur am Schleswiger Hof, 1544 – 1713, Ausstellungskatalog, hg. v. Heinz Spielmann und Jan Drees, Schleswig 1997, 4 Bde., Bd. IV (Felix Lühning), passim und knapper Thomas Pöpper: *Der barocke Gottorfer Riesenglobus und seine Rekonstruktion*, in: Schleswiger Nachrichten, 18. September 2000 sowie ders.: *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.

über ihr geopolitisches Gewicht hinausreichendes Ansehen als höfisches Zentrum im Norden Europas und als Hort von Kunst und Wissenschaft errang.²

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 mit einem barocken Garten, dem so genannten Neuwerk-Garten, zählte gleichfalls zu den ‚Curiositäten‘ des Hofes. Der langgestreckte fünfstufige Terrassenpark modernen, d. h. italienischen Zuschnitts sowie – als besondere Attraktion inmitten des untersten Parterres – ein begehrter 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 (moderne Rekonstruktionen im Maßstab 1:1 des Globushauses, des Globus und des Gartens wurden jüngst fertig gestellt). Die Aufteilung der – im Sinne perspektivischer Täuschung – in abnehmender Größe übereinander angeordneten Gartenebenen war gekennzeichnet durch eine symmetrische 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 Spiegelmonogramme gepflanzt), Statuen von Philosophen, mythologischen Gestalten und Allegorien schmückten

den Garten, der, solcherart geziert und bevölkert, sicher zu vielerlei kurzweiliger Plauderei der Höflinge und Gäste 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 (auf Person und Bedeutung dieses Gottorfer Gelehrten und Wahl-Schleswigers kann hier nicht weiter eingegangen werden; Olearius gilt in der Osteuropa-Historiografie bekanntlich 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 (Australien beispielsweise war noch nicht vermerkt). Im Kugelinernen fanden bis zu 12 Personen auf einer umlaufenden, hölzernen Sitzbank Platz. Die Innenepidermis der Hohlform zeigte – figurlich 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 von Kerzen erhellten Kugel ausharrend, zu lange dauerte, konnte im Innern eine Handkurbel betätigen und somit

² Zur Kunst und Kultur am Schleswiger Hof zwischen 1544 und 1713 siehe Gottorf im Glanz des Barock, Bde. I und III (1997), passim.



Abb. 1
 Bendix Grodtschilling d. Ä.
 und d. J. (um 1620–1690;
 1655–1707), Vexierporträt
 König Christians V. von
 Dänemark, 1685 (?).
 Öl auf Holz (mit originale
 m, z.T. vergoldetem Rahmen),
 86 x 57 cm.

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

II. Die Attraktion, die gleichsam den historischen Kulminationspunkt Gottorfer Barock-

kultur 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‘, mit Peter dem Großen, verknüpft: Denn nicht zuletzt das Begehren des Zaren, der sich den Globus 1713, nach der Niederlage der Gottorfer in Auseinanderset-

zungen 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.³ 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, 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, dann preußische Kaserne; die planierten Gartenterrassen dienten als Reit- und Exerzierflächen (der heutige waldartige Bewuchs des oberen Terrains siedelte sich im Wesentlichen erst nach 1948 an).

III. Zurück zur Bildkunde, zurück zu dem im Titel genannten ‚Nicht-Porträt‘, welches das heutige Schleswig-Holsteinische Landesmuseum auf Schloss Gottorf verwahrt. Theatralische Präsenz, verschwenderische Pracht und nachdrückliches Pathos, ferner eine ins Trompe-l'oeil, 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 allge-

meinere 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 vorangegangenen 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 Virtuositums, 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.

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).

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.⁴

Das Vexierbild (zu dem Begriff siehe auch weiter unten) 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 Kunstkammer, 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 Kunstkammerverwalter. Er schuf u. a. mehrere Porträts Kö-



nig 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

Abb. 2
König Christian V.
von Dänemark, Stich.

⁴ Das Vexierbild ist - soweit ich sehe - bislang noch nicht ausführlicher in der Forschungsliteratur behandelt worden. Siehe allein den Erwerbungsvermerk in Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Got-

torf/Berichte, 1980, hg. v. Gerhard Wietek, Schleswig 1981, S. 11, Kat.-Nr. 1 (Paul Zubek). Vgl. auch die in Anm. 1 zitierte Literatur.

Individuum im Bildnis ‚auf den Punkt‘ bringendes Abbild, 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, einmal mehr, 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 Königli-
che Frau Mutter... dieses Zeitliche| und
den|| Mart(ius). 26| Geschahe in Begleitung
des Königes deroselben königliche Leich-Pro-
cession nach Roeskilde“⁵, 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 So-
phie Amalies Tod entstanden sein und mithin
(auch) einen Memoria stiftenden Charakter
haben.

Doch zurück zur eben gestellten Frage:
Wo ist der regierende König von Dänemark
und Herzog von Schleswig und Holstein, je-
ner Christian V. (geb. Flensburg 15. April 1646,
gest. Kopenhagen 25. August 1699), der als En-
kel 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 verfeinde-
ten 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 däni-
schen Adel schwächen sollten, zeigte nicht un-
mittelbar den erhofften Nutzen für die Stel-
lung des Königs.

Nach dem Sturz und der Verurteilung sei-
nes Ministers Peder Graf von Griffenfeldt, seit
1673 Reichskanzler und deutscher Reichsgraf,
geriet der Oldenburger zudem verstärkt unter
Druck. Ein dänisches (1683) und ein norwegi-
sches (1687) Landesgesetz entstanden unter
seiner glanzlosen Regierung, ebenso – und
hier verrät sich die metrologisch, naturwissen-
schaftliche Neigung des Regenten – ein ein-
heitliches, fortschrittliches Maß- und Ge-
wichtssystem. – 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 erkenn-
bare, ja noch nicht einmal erahnbare Figur
enthält. Erst durch den Blick durch ein fest vor
der Tafel montiertes Okular oder ‚Perspectiv‘
(so der betreffende Ausdruck des 17. Jahrhun-
derts), in dem Prismen aus einzelnen Bildseg-
menten der acht im Kreis angeordneten Ein-
zelporträts ein Bildnis Christians V. erzeugen
und – da die Mitte im Grunde ein ‚blinder
Fleck‘ ist – über das Abbild der das Rund be-
herrschenden 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

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

Bild wieder aufzugreifen – für den buchstäblichen Augenblick sichtbar.⁶

Die optische Mechanik gilt gemeinhin als Beweis für die physische 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 solche, 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 ganz und gar

untauglich für propagandistische bzw. repräsentative Zwecke.

VII. Zurück zum Thema Technik und Kunst. Die kleine Apparatur aus minutiös gemalter Tafel, fein geschnitztem Rahmen und technischem, optischem Gerät stellt – wie hier vorgeschlagen werden soll – nicht nur ein verfeinertes, typisch höfisches Pläsier und Amusement und zugleich eine moderne wissenschaftliche, ja ingenieurmäßige 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 Königmutter ein Faktum sein sollte und nicht ein bloßer Zufall oder eine merkwürdige Koinzidenz, sondern vielleicht sogar unmittelbare Reaktion auf das Ableben der Sophie Amalie. Wie unter einem Mikroskop offenbarte die Apparatur dann eine tiefer liegende Schicht barocker Mentalität: Durch hoheitlichen Rang, vielseitigen Intellekt, standesgemäße Gelehrtheit und verfeinerten Kunstsinns geziert, präsentierte sich der (Nicht-)Porträtierte als ein Wesen, das durch vielerlei Größen – hier anschaulich durch die dominante und überdauernde stirps, seine dynastische Abkunft – bestimmt, ja buchstäblich zu-

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 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 hinten 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. Abt. 7, Nr. 202), lässt sich dieses Stück identifizieren: „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 seyten gar weg“ (fol. 97 v – 98 r); hier zit. nach den Editionen in Gottorf im Glanz des Barock, Bd. II (1997), S. 235 f. (Inventar von 1710) und S. 318 (Inventar von 1743). Es sei angemerkt, dass, Koinzidenz und Ironie 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 „Perspectiv“ unbrauchbar geworden. Eine Restaurierung wäre dringend angezeigt.

sammengesetzt 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 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 Naturer-

kenntnis 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 technischen Vexierbild gebündelt sein.

Der Geist eines Porträtierten kann sich mit hin 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.

Diesen Spiegel immer wieder aufs neue zu polieren, ist eine Aufgabe und ein Ziel des ‚Humanities‘-Studienganges an der Technischen Universität.