

HERZOGIN ANNA VON MECKLENBURG–KURLAND (1533–1602) — AMBITIONIERTE KUNSTVERMITTLERIN AM KURLÄNDISCHEN HOFES DES AUSGEHENDEN 16. JAHRHUNDERTS?

Julia Trinkert

Schlüsselwörter: *Repräsentation von Herrschaft, Kunstaufträge, Mecklenburger Höfe, Mitauer Hof, Herzogin Anna, Gotthard Kettler, Peter Boeckel*

Das 1561 gegründete Herzogtum Kurland gewann durch die Heirat Gotthard Kettlers mit Anna von Mecklenburg-Schwerin (1533–1602) im Jahre 1566 nicht nur ein repräsentatives Gesicht. Der eheliche Bund mit der Tochter des mecklenburg-schwerinschen Herzogs Albrecht VII. und somit einer Vertreterin mächtiger mitteleuropäischer Herrscherfamilien bedeutete eine machtpolitische und — in Bezug auf die neue Dynastie Kettlers — eine zusätzliche legitimatorische Sicherung. Außerdem brachte die Lebensgefährtin des Herzogs, die in ihrer Jugend an Schweriner und Güstrower Höfen entscheidende Impulse gewonnen hatte, ein fundiertes Verständnis von Kunst und Kulturprozessen mit sich nach Kurland. Ihr Engagement im Bereich der Kunstförderung verwandelte den entlegenen Mitauer Hof zu einem sichtbaren Zentrum künstlerischen Schaffens in der Ostseeregion. Durch vielfältige westeuropäische Kontakte und eine rege Vermittlungstätigkeit hinterließ Herzogin Anna sichtbare Spuren in der kurländischen Kunstlandschaft. Vom künstlerischen Aufschwung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeugt u.a. ein im vorliegenden Aufsatz behandeltes Doppelbildnis des Herzogpaares, das an die Werke Peter Boeckels erinnert. Das Gemälde liefert ein vielfach illustratives Zeugnis sowohl von den Einflüssen nordeuropäischer Renaissance in Kurland, als auch von den Bestrebungen des neuen Herzogtums.

Anna von Mecklenburg-Schwerin wurde 1533 als Tochter von Herzog Albrecht VII. (1488–1547) und Anna von Brandenburg (1507–1567) geboren und am 25. November getauft. Sie hatte neun Geschwister, von denen nur Johann Albrecht I. (1525–1576),

Ulrich III. (1527–1603), Georg (1528–1552), Christoph (1537–1592) und Karl I. (1540–1610) das Erwachsenenalter erlebten.¹ Zusammen mit ihrem Bruder Georg wurde sie von 1537–1546 in Minden erzogen.² Nach dem Tod ihres Vaters 1547 lebte

sie am Hofe ihres Bruders Johann Albrecht in Schwerin.³ Zu dieser Zeit befand sich hier der repräsentative Herrschaftsmittelpunkt Mecklenburgs mit einer angemessenen Residenz und einem Hofstaat, den Johann Albrecht konsequent ausbaute und vergrößerte.⁴ Seinem Bestreben ist maßgeblich die Einführung der Reformation in Mecklenburg zu verdanken, die sich erst 1549 offiziell durchsetzte. In der Folge veränderten sich die künstlerischen Aufträge, schließlich stagnierten sie. Vorhandene Kirchenbauten wurden weiter genutzt, auch die Ausstattung blieb erhalten. Die überwiegend aus dem Ausland stammenden Künstler und Baumeister fanden ihre Auftraggeber nur an den herzoglichen Höfen in Güstrow und Schwerin. Seit den 1560er Jahren entstanden daher nur wenige Neubauten, die Stadtkirche von Lübz wurde nach einem Brand wiederaufgebaut und die Herzogsresidenzen erhielten neue Kapellenbauten.⁵

Als junge Erwachsene erlebte Anna den Aufbau einer zweiten Residenz in Mecklenburg mit. Zwar hielt sie sich an einem bereits etablierten Hof in Schwerin auf, doch begannen nach ihrer Rückkehr aus Minden die Arbeiten am Hofe ihres Bruders Ulrich in Güstrow. Um seiner Mitregentschaft in Mecklenburg Ausdruck zu verleihen, trieb Ulrich den Aufbau einer standesgemäßen Herrscherresidenz in Güstrow seit 1556 voran. Er förderte ein reges künstlerisches Wirken und beschäftigte zahlreiche namhafte Künstler und Baumeister. Als Grundlage dieser Entwicklungen sind die engen dynastischen Verbindungen mit den Fürstenhäusern Nord- und Mitteleuropas zu verstehen, die einen fruchtbaren Austausch von Künstlern und künstlerischen Strömungen ermöglichten. So entstand und verbreitete sich die niederländische Renaissance als gemeinsame Formensprache an den Höfen in Königsberg, Kopenhagen, Gottorf, Schwerin und Güstrow.⁶ Die genannten Höfe und ihre Verbündeten entwickelten eine gemeinsame Auffassung von Sepulkralkunst und Ornamentvielfalt. Der Güstrower

Hof bildete in diesem Zusammenhang einen Ausgangspunkt nach Skandinavien, über den die Künstler in den Norden gelangten.⁷ Die mecklenburgischen Höfe genossen auch in künstlerischer Hinsicht hohes Ansehen von Fürsten im In- und Ausland. Dem Hof Herzog Ulrichs muss dabei eine größere Ausstrahlung zugemessen werden, denn er überlebte seinen Bruder Johann Albrecht I. um beinahe drei Jahrzehnte und wurde so zum bedeutendsten Renaissancefürsten in Mecklenburg.⁸

Das Wirken einer kunstinteressierten Herzogin demonstrierte Elisabeth von Dänemark (um 1523/24–1586), die Ulrich 1556 heiratete. Im Vordergrund dieser Eheschließung standen zwar diplomatisch-dynastische Gründe, doch bereicherte die Dänin das kulturelle Leben am Güstrower Hofe. Sie wirkte entsprechend ihres protestantischen Glaubens und ihrer Aufgaben und verschrieb sich der Bildung sowie der Armenfürsorge. Ein Jahr vor Annas Heirat stiftete sie ein Armenhaus in Bützow, Abendmahlsgeräte für mehrere Kirchgemeinden und ließ die Wälder aufforsten.⁹ Ihr nachhaltigstes Vermächtnis war jedoch die Erhaltung oder Neunutzung von Kirchen und Klöstern. Dazu gab sie zahlreiche Kunstwerke in Auftrag.¹⁰ Die zehn Jahre ältere Elisabeth war Anna ein Vorbild und inspirierte sie später sicherlich in ihrem eigenen Handeln. In diesem Kontext bildete sich ihr eigenes Kunstverständnis.

Johann Albrecht I. arrangierte zusammen mit seinem Schwager Albrecht von Preußen und König Sigismund II. August von Polen schließlich Annas späte Eheschließung mit dem ersten kurländischen Herzog Gotthard Kettler. Nachdem sie sich erstmals 1564 in Königsberg begegnet waren, heiratete sie ihn mit beinahe 32 Jahren im Frühjahr 1566 ebendort.¹¹ Es begleiteten sie Herzog Franz d. J. von Sachsen, ihre Schwägerin Anna Sophia von Preußen (1527–1591) sowie deren zweiter Sohn Johann VII. von Mecklenburg-Schwerin (1558–1592). Johann Albrecht

reiste verspätet nach und geleitete seine Schwester bis zur Memel.¹²

Durch den Zusammenbruch des Deutschen Ordens hatte Kurland eine politische Sonderstellung erhalten, die Gotthard Kettler zu nutzen wusste.¹³ Gezielt wirkte er am Aufbau eines idealen Herzogtums. So beauftragte er im Jahr 1565 den Hofprediger Stephan Bülow mit der ersten Kirchenvisitation seiner Regentschaft in Kurland, um den Zustand des Kirchenwesens zu überblicken. Als Resultat zeigte sich, dass im Land nur etwa 60 kleinere Kirchen und Kapellen gezählt wurden.¹⁴ Der Herzog sah sich daher zur Verbesserung der Lage verpflichtet und ließ auf dem Landtag vom 28. Februar 1567 einen Rezess verabschieden, in dem die Ritterschaft dem Neubau von 70 Gemeindekirchen zustimmte.¹⁵ Darüber hinaus veranlasste er die Ausarbeitung einer „Kirchenreformation“ und einer „Kirchenordnung“, die 1570 von Landessuperintendenten Einhorn geliefert wurden.¹⁶ In Caput II der kurländischen Kirchenreformation beschließt Gotthard

„[...] das nicht eine geringe anzahl der neuen kirchen an den örtern, da es die hohe notturft erfordern wil, nebenst den andern alten hauptkirchen sollen fundirt, gestiftet aufgerichtet und erbauet, [...] werden. [...] Derhalben die kirchen genzlich renovirt, die alten altare, alle abgöttischen bilde und was des mehr sein wird, abgetan und, wie es sich gebueret, weg gereumet werden, denn es seind gotts tempel und sollen bleiben gebedeheuser, [...] darinne gott keinen misbrauch leiden kan, [...]“¹⁷

Eine rege Bautätigkeit setzte ein, die von den Adelsfamilien und dem Herzog finanziert wurde.

Gotthards Vermählung mit der Schwester der mecklenburgischen Herzogsbrüder Johann Albrecht I. und Ulrich III. verbesserte einerseits seine ökonomische Lage und verband ihn andererseits enger mit den Fürstenhöfen im westlichen Ostseeraum. Beides un-

terstützte die Etablierung seiner Herrschaft. Anna gebar sieben Kinder, von denen vier das Erwachsenenalter erreichten. Ihre Söhne Friedrich (1569–1642) und Wilhelm (1574–1640) traten später die Nachfolge ihres Vaters an, während ihre Tochter Anna den litauischen Fürsten Albrecht Radziwiłł und ihre Tochter Elisabeth Herzog Adam Wenzel von Teschen heirateten.

Anna von Mecklenburg-Güstrow galt als begabt und gebildet. Sie zeigte ein lebhaftes Interesse an moderner Kunst und förderte die Kultur am Hofe, so wie sie es aus ihrer Heimat gewohnt war.¹⁸ Nach der Heirat im Jahr 1566 residierte das Herzogspaar in Riga. Mitau war zu dieser Zeit noch als Witwensitz der Herzogin vorgesehen.¹⁹ Nach der Modernisierung des Schlosses, übersiedelte die Familie 1578 dorthin. Seit mindestens 1579 wurde die Stadt auch offiziell Residenz des kurländischen Herzogs und so zum ersten Fürstenhof im Baltikum.²⁰ Aufgrund eines handschriftlichen Konzeptes für eine Hofordnung aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts sind wir über die Größe des kurländischen Hofes sowie seine Organisation unterrichtet. Dieses Konzept nennt 163 Personen, 141 Pferde und 12 Kaleschen, was für einen kleinen Fürstenhof hinsichtlich des europäischen Durchschnitts spricht. Im engeren Sinne bestand der kurländische Hof aus der Herzogsfamilie, den Inhabern der Hofämter sowie persönlicher Bediensteter der herzoglichen Familie. Diese lebten alle auf dem Schloss. Hinzu kamen noch Adlige, Hoflieferanten und auch in der Stadt wohnende Handwerker, die dort verkehrten.²¹ Die Übersiedlung der Familie nach Mitau führte zu einer blühenden Auftragslage für das gesamte Handwerk. Die Bevölkerung wuchs, neue Verwaltungsgebäude und Wohnhäuser mussten errichtet werden.²² Nicht alle Bedarfsgüter konnten am Hof oder auf den zugehörigen Ländereien produziert werden. Durch Erwerbungen in Mitau wurden Handel und Handwerk gefördert. Die Beschäfti-

gung städtischer Handwerker verknüpfte die Zünfte eng mit dem Hof, besonders häufig wurden die Goldschmiede, Posamentmacher, Bernsteinreher, Bildhauer und Kunstdreher mit Aufträgen bedacht.²³ Auch verkehrten dort Maurer und Zimmerleute, wie aus dem Konzept hinsichtlich der Tischordnungen hervorgeht.²⁴ Ein namentlich bekannter und künstlerisch reger Hoftischler und -schnitzer war Tobias Heintze, der 1617 ein Pult für die Trinitatiskirche in Mitau fertigte.²⁵

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gab es gleichwohl kaum einheimische künstlerische Neuerungen. Die an den Fürstenhöfen im Ostseeraum übliche Orientierung an zeitgenössischen Beispielen aus Italien oder Frankreich fehlte in Kurland.²⁶ Durch die Heirat mit der mecklenburgischen Herzogstochter Anna hielten am Hofe erstmals „welsche“ Formen aus dem Westen Einzug, wie fremdländische Einflüsse aus Italien und Niederlanden damals bezeichnet wurden. Im Zusammenhang mit den Bauarbeiten an der Mitauer Residenz schrieb Hofmarschall Georg Preuss 1571 an den Herzog:

*„Einn welscher giebell ist fast fertigk und wiert E.F.g. [Ihrer fürstlichen Hoheit] wohlgefallen, es wirt Auch gnediger F. und H. [Fürst und Herr] auf mein wort kommen, daß die welsche giebell daß gantze Hauß zieren werden.“*²⁷

Zuvor gab es etwa auch keine fähigen Porträtmaler, Albrecht von Preußen schickte noch 1565 einen Hofmaler an Herzog Gotthard, als sich dieser porträtieren lassen wollte.²⁸ Der kurländische Hof entwickelte sich erst mit Ankunft Annas als ernstzunehmendes künstlerisches Zentrum, das in Konkurrenz mit Riga trat.²⁹ Die politische und wirtschaftliche Unabhängigkeit des Herzogtums war so gefestigt, dass eine aktive und vielfältige Kunstproduktion beginnen konnte, stärker als bisher angenommen wurde.³⁰ Gleichwohl gab es nur eine bescheidene Festkultur am kurländischen Hofe, die für ihre Zeit unüblich war. Alle Hochzeiten wurden außerhalb

vollzogen.³¹ Gotthard ließ 1582 auch eine neue Kapelle dicht neben dem Schloss in Mitau errichten, um das Gewölbe als fürstliche Grablege nutzen zu können.³² Bereits ein Jahr später fand die Einweihung statt.³³

Als klassisches Betätigungsfeld der verheirateten Fürstin galt die Sorge um das Hofpersonal. Um Adlige von einem Leben an ihrem Hof zu überzeugen, war eine rege Korrespondenz notwendig, die sie persönlich verantwortete. Dabei zeigte sich, dass ein Posten im entfernten Kurland wohl weniger begehrt war und die meisten Adligen den polnischen oder brandenburgischen Hof bevorzugten.³⁴ Anna korrespondierte zeitlebens in diplomatischen und familiären Angelegenheiten mit ihren mecklenburgischen Verwandten. So hielt sie engen Kontakt zu ihrer Schwägerin Elisabeth und zu ihren Brüdern.³⁵ Auch weilte sie oft in ihrer Heimat, noch 1598 trat sie eine Reise nach Güstrow an.³⁶ Mit dem Ende der repräsentativen Hofhaltung in Schwerin durch den Tod Johann Albrechts 1576 ist davon auszugehen, dass Anna sich bei ihren Reisen nach Mecklenburg überwiegend vom Geschehen am Güstrower Hof inspirieren ließ.

Nach dem Tod Gotthards im Jahr 1587 wurde das Herzogtum von seinen Söhnen regiert, die von einem sächsischen Hofmeister erzogen worden waren.³⁷ Salomon Henning verfasste 1589 eine Chronik, für die der Rostocker Theologe David Chytraeus eine Lobrede auf Gotthard als Ermahnung an seine Nachfolger verfasste.³⁸ Die Volljährigkeit Wilhelms 1596 führte zur Teilung der Herrschaft bei einer gleichzeitigen gemeinschaftlichen Regentschaft der Brüder. Friedrich erhielt Semgallen mit der Residenz in Mitau und Wilhelm wurde Kurland mit dem Sitz in Goldingen zugesprochen.³⁹ Sie verfügten fortan über eine eigene Hofhaltung, Verwaltung, ein Hofgericht und eine Residenz. Nach dem Landtag in Bauske 1590 hielten sich beide bis 1600 überwiegend im europäischen Ausland auf. Die Regierungsgeschäfte oblagen

in dieser Zeit den von Gotthard eingesetzten Räten.⁴⁰ Unterdessen führte Anna zahlreiche begonnene Kirchenneubauten weiter, darunter auch die Kirchen in Bauske (Bauska), Grenzhof (Mežmuiža), Sahten (Sāti) und in Mitau (Jelgava).⁴¹ Bis heute hat sich aus dieser Zeit keine Kirche samt ihres ersten bauzeitlichen Inventars erhalten, so dass man eine zu erwartende Stiftertätigkeit Annas nicht eindeutig anhand überkommener Werke nachweisen kann.

Kurland hatte sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zu einem blühenden Kunstzentrum im Baltikum entwickelte. Anna starb am 4. Juli 1602 in Mitau und wurde in der dortigen Schlosskapelle beigesetzt.⁴² Ihr Kunstinteresse gab sie an ihre Schwiegertochter Elisabeth Magdalene von Pommern weiter, die Friedrich geheiratet hatte.⁴³ Das junge Herzogspaar stiftete einen neuen Altaraufsatz für die Trinitatiskirche, der jedoch 1621 bei der Eroberung Mitaus durch die Schweden verschwand. 1641 gab Elisabeth erneut einen Altar in Auftrag, der bis zur Zerstörung der Kirche erhalten blieb.⁴⁴

Es soll im Folgenden untersucht werden, ob sich innerhalb lettischer Werke der nord-europäischen Renaissance Aspekte finden,

die sich auf die Bedeutung Annas als Kunstvermittlerin zwischen den Herzogtümern im ausgehenden 16. Jahrhundert zurückführen lassen. Dazu wird ein 1584 datiertes und bisher wenig bekanntes Doppelbildnis des Herzogspaares herangezogen.

Doppelbildnis

Im Privatbesitz hat sich ein frühes Doppelbildnis des ersten kurländischen Herzogspaares von 1584 erhalten, das sich in historischer Hinsicht als sehr interessant erweist (Abb. 1). Das monumentale Ölgemälde in Querformat zeigt die Eheleute als weit auseinandergerückte Dreiviertelfiguren. Auffällig erscheint ihre parallele Anordnung, ihre Oberkörper sind nach rechts gewandt, beide blicken den Betrachter an. Sie stehen in einem Raum vor einer Vorhangdraperie aus dunkelgrünem Stoff. Zwischen ihnen sitzt ein Hund auf einem mit rotem Samtstoff behängenen Stuhl, neben jeder Figur steht ein Tisch mit einer Fruchtschale. Oberhalb befindet sich jeweils eine Bezeichnung, die Namen, Titel und Datum des Herzogspaares nennt.⁴⁵ Die Leinwand besitzt nicht mehr ihren ursprünglichen Rahmen, möglicherweise ist sie oben beschnitten.



Abb. 1. Doppelbildnis Gotthard Kettler und Anna von Mecklenburg. Privatbesitz, unbekannter Künstler (1584). Trinkert Foto 2011

Während Gotthard ein gegürtetes, wattiertes Wams, eine dunkle, pelzbesetzte Schaubie sowie die üblichen Krausen an Handgelenken und Hals trägt und auf Schmuck verzichtet, ist Herzogin Anna mit prunkvollem Kostüm in der Tradition und Strenge der spanischen Hoftracht gezeigt, wie sie auch an den mecklenburgischen Höfen üblich war. Ihr mit Goldfäden durchwirktes Brokatkleid mit ornamental-figürlicher Stickerei wird mit einem gleichfarbigen engen Leibchen bedeckt. Darüber trägt sie ein schwarzes, vorne geöffnetes Obergewand mit kurzen Puffärmeln, besetzt mit Goldstickerei und Goldapplikationen. Ihre langen, enganliegenden Ärmel werden von doppelt gekräuselten Manschetten abgeschlossen, ein ebenfalls gekräuselter hochstehender Kragen verdeckt ihren Hals. Über ihrem aufgesteckten Haar trägt sie eine hellblaue Haube, die von mit Perlen und Edelsteinen besetzten, goldenen Bändern verziert ist. Der Schmuck wird aus übereinanderliegenden massiven Ketten gebildet. In der Mitte prangt ein großes Kreuz, das mit rautenförmigen Edelsteinen besetzt und mit tropfenförmigen Perlen behangen ist, außerdem trägt sie ein eng anliegendes Collier mit zwei prunkvollen Anhängern. Ihre Finger zieren mehrere Ringe.

Das Paar steht durch die ungewöhnliche Anordnung beziehungslos und isoliert nebeneinander. Dies ist auf eine Kompilierung von Einzelbildnissen zurückzuführen. Formal entsprechen die Ehepartner der Darstellungsweise von unabhängigen Einzelbildnissen. Als Vorlage dienten daher keine Pendantbildnisse, sie sind weder in Haltung, Gestus oder Blickrichtung aufeinander bezogen. Dieses Verfahren ist bei Ehepaardarstellungen nicht selten, im Bereich der Aristokratie war es bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts nach der Auffassung Bertold Hinz' sogar die Regel.⁴⁶ Durch den Typus des Hüftfigurenbildnisses wird der Bildausschnitt der Porträtierten zugunsten der kostbaren Kleidung und des Schmuckes verschoben. Die Gesichter

werden im Verhältnis zum Gesamtformat reduziert, eine inhaltliche Bedeutungsebene durch die Einbeziehung der Arm- und Handhaltung kommt hinzu. Beide Ehepartner werden weitreichend inszeniert. Sie werden in einer zeremoniellen Erstarrung gezeigt, es handelt sich deutlich um einen repräsentativen Porträttyp.⁴⁷ Das Auftreten und die Repräsentation nach außen sind in dieser Form der isolierten Darstellung in der nordischen Spätrenaissance häufiger anzutreffen, gleichwohl wenden sich die Eheleute dabei einander zu. Die gemeinsame Darstellung mit seiner Gemahlin zeigt einen staatstragenden Charakter des Herzogs, der die Wertschätzung seiner selbst und seiner Herrschaft durch eine standesgemäße Heirat vorangetrieben hatte. Die taktisch-dynastische Wahl einer gebildeten Tochter aus dem traditionsreichen mecklenburgischen Hause verband ihn mit den wichtigsten Fürstenhäusern des Ostseeraumes und wirkte sich auf die noch junge Hofhaltung aus. Entsprechend wird die Herzogin präsentiert. Da nicht nur die lebendigen Figuren des Herzogs und seiner Gemahlin gezeigt werden sollen, sondern auch ihre Herrschaft fokussiert wird, sollte das Bildnis auch symbolisch wirken. Auf dieser Ebene betont der Maler die starre Mimik und kalkulierte Pose der idealisiert Dargestellten. Unabdingbar für ein Repräsentationsporträt waren auch eventuelle Korrekturen physischer Mängel.⁴⁸ Der individuelle Gehalt einer Ehe tritt in dieser Darstellung hinter den offiziellen Charakter des Ehestandes zurück, der erst die Grundlage für die Legitimität des Nachwuchses war und die Sippenbildung und -erhaltung für die Etablierung eines traditionsreichen Herzogtums ermöglichte.⁴⁹ In der Darstellung des Herzogspaares stehen also nicht die Individuen im Vordergrund, sondern deren gesellschaftlicher Stand und Status.

Seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts galt das stehende Ganzfigurenporträt als universales und weitverbreitetes Repräsentationsporträt. Formal stand die Monumentalität in

der Komposition und Größe im Vordergrund, daher eignete es sich weniger für Brustbildnisse oder Halbfiguren.⁵⁰ Das Doppelbildnis Annas und Gotthards stellt eine Zwischenform dar. Die Monumentalität in diesem Beispiel ist schon wegen seiner Größe gegeben, die ungewöhnliche parallele Anordnung des Paares unterstützt diesen Aspekt. Statt eines neutralen Hintergrundes wählte der Maler diverse Draperien und Staffagen. So werden die Porträtierten in einem inszenierten Kontext dargestellt, der sich von ihrer natürlichen Umgebung unterschieden haben mag. Ihre luxuriöse Kleidung betont ihre vornehme Haltung und distanziert sie vom Betrachter.

Die Frage nach der ursprünglichen Aufhängung könnte auch den Funktionszusammenhang dieses Doppelbildnisses besser erläutern. Die dominierende Isolation des Herzogspaares wird durch die kompositorische Andeutung des Raumes mit seinen Diagonalen relativiert, die mit Fruchtschalen versehenen Tische zu beiden Seiten sowie der in der Mitte sitzende Hund verbinden die beiden Ehepartner zumindest inhaltlich. Aufgrund seines großen Formates war es wohl nicht zum Transport bestimmt. Die künstlerische Qualität ist hauptsächlich in den Gesichtern, der differenziert gemalten Kleidung und der Darstellung des Hundes zu finden, der Hintergrund ist wesentlich nachlässiger gestaltet. Die ungewöhnliche Anordnung des Ehepaares betont diese Brüche zusätzlich. Dies könnte ein Hinweis auf seinen Entstehungszusammenhang geben. Ursprünglich mag ein solches Gemälde zu einer Ahnengalerie im Schloss Mitau gehört haben, wie es für die 200 Tafelgemälde des Güstrower Schlosses aus dem Jahre 1628 überliefert ist.⁵¹ Eventuell war es zusammen mit weiteren Porträts über Wandpaneelen zu einem Fries aufgehängt, was eine Erklärung für das seltene Format sein könnte. Aus der zeitgenössischen Bauplastik ist etwa die Gestaltung der Portalfassade des schlesischen Schlosses zu Brieg/Brzeg bekannt, an der neben den Vollskulptu-

ren des Herzogs Georg II. von Liegnitz-Brieg-Wohlau (1523–1586) und seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg (1527–1595) eine friesartige Ahnengalerie Halbfiguren der polnischen und schlesischen Piasten angebracht waren.⁵² So wie Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel (1567–1592) für seine 1590 erbaute Wilhelmsburg in Schmalkalden eine Serie von 10 großen Doppelbildnissen der hessischen Landgrafenpaare malen ließ und dabei auch seine Schwester Christina von Holstein mit Bildnissen für ihr Schloss in Kiel bedachte, ist eine ähnliche Funktion auch für das Doppelbildnis vorstellbar.⁵³ Ahnengalerien befanden sich häufig in Festsälen und wurden so von der eigenen Verwandtschaft und der Hofgesellschaft, aber auch von der Ritterschaft und Vertretern der Landstände gesehen. Vorstellbar ist, dass ein für den Schweriner oder Güstrower Hof tätiger Maler wie Peter Boeckels Einzelbildnisse des Herzogspaares anlässlich ihrer Hochzeit fertigte. Diese wurden dann später zu einem Doppelbildnis kompiliert und mit einem räumlich ausgestaffierten Hintergrund versehen. Denkbar wäre auch, dass ein unbekannter Maler in Kurland in Kenntnis der Porträts an den mecklenburgischen Höfen das Gemälde mit seiner ungewöhnlichen Konzeption malte. Durch die qualitativ großen Unterschiede in der Malweise der Figuren und des Hintergrundes stellt sich nun die Frage, ob das hier untersuchte Gemälde tatsächlich aus Mitau stammt oder möglicherweise eine zeitgenössische Replik für nahe Verwandte war. Anhand der Datierung von 1584 müsste Gotthard in einem hohen Lebensalter von 67 Jahren, Anna von 51 gezeigt sein. Das ist wenig wahrscheinlich, beide wirken wesentlich jünger. Aufgrund der prunkvollen Kleidung Annas und ihres reichen Schmuckes ist eher davon auszugehen, dass die originale Darstellung in die Zeit ihrer Hochzeit datiert, also um 1566. Sie wird in ihrem Hochzeitskleid dargestellt, auch die zentrale Positionierung des höfischen Rassehundes, der in der

Bildtradition für die eheliche Treue steht, verweist auf diesen Entstehungszusammenhang. Es könnte sich daher um eine zeitgenössische Kopie eines im Schloss von Mitau vormals befindlichen Gemäldes gehandelt haben, dass die eheliche Verbindung Gotthards mit der mecklenburgischen Fürstentochter Anna dokumentierte. Damit handelt es sich um die früheste bekannte Darstellung des Herzogspaares. Bereits Léonid Arbusow ging von der Existenz eines solchen Bildnisses aus, konnte jedoch keines ausfindig machen.⁵⁴ Das Gemälde selbst wird seit jeher zu einer Familiensammlung gehört haben, wie sie in der Spätrenaissance verbreitet angelegt wurden. Solche Porträtsammlungen von fürstlichen Familienangehörigen oder Herrschaftsdynastien waren in dieser Zeit zur Mode geworden, auch im Rittersaal auf Schloss Gottorf hingen Bildnisse der sächsischen Landesfürsten.⁵⁵ Als Geschenk wurden dabei meist kleinformatige Gemälde zwischen den Höfen ausgetauscht und wuchsen schließlich zu Genealogien an, die die Abstammung und die Verknüpfung der Geschlechter zeigten. Auch im Schloss zu Brieg/Brzeg ließ Herzog Georg II. 1583 einen gemalten Stammbaum seiner Kinder an der Wand eines Innenraums gestalten.⁵⁶

Da dieses Gemälde ein sehr großes Format aufweist, ist auch vorstellbar, dass es an seinem heutigen Standort nach Skizzen vor dem Original in Mitau gefertigt wurde. Dieses Vorgehen ist für die Gemäldesammlung des Landgrafen Wilhelms IV. von Hessen-Kassel dokumentiert. Er beauftragte seine Maler und deren Gesellen, verschiedene Höfe zu bereisen und dort Kopien für ihn anzufertigen. Dabei gab er auch an, dass dabei die Gesichter die Hauptsache seien und es nur auf die Form und Farbe der Kleider ankäme, die später vervollständigt werden könnten, da er die Bilder auf andere Tafeln malen ließ.⁵⁷ Das Adelsgeschlecht der Kettler war seit dem Mittelalter auch in Westfalen begütert. Im Zuge einer erstarkten rechtlichen Position und der

Errichtung eines repräsentativen Wohnsitzes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist davon auszugehen, dass der Hausherr seinen Stand durch eine bedeutende Ahnengalerie präsentieren wollte. Als bedeutendstes Mitglied zählte dabei Gotthard Kettler mit seiner Gemahlin, der schließlich der erste Fürst der Familie war.

Es existieren heute noch drei Kopien von Gemälden mit der Darstellung des Herzogspaares, die auf das verlorene Epitaph aus der Mitauer Trinitatiskirche zurückgehen (Abb. 2). Arbusow vermutete aufgrund des gezeigten Lebensalters des Herzogspaares und der prunkvollen Kleidung eine frühere Vorlage, die bald nach ihrer Hochzeit angefertigt worden sein müsse.⁵⁸ In Anbetracht des hier vorgestellten Gemäldes kann jedoch davon



Abb. 2. Epitaph Kettler in der St. Trinitatiskirche zu Mitau, 1944 verbrannt. Herder-Institut Marburg, Bildarchiv

ausgegangen werden, dass die in Lettland befindlichen Darstellungen zu einem späteren Zeitpunkt während der Ehe entstanden. Eine Kopie des Epitaphs aus dem 17. Jahrhundert gehört heute dem Schlossmuseum von Ruhenthal/Rundāle und wird im Schloss Bauske/Bauska ausgestellt, eine weitere, 1762 von Ferdinand Wilhelm Sydow gemalte Version befindet sich im Museum zu Mitau/Jelgava.⁵⁹ Diese wurden wahrscheinlich durch die erwähnte rege Sammeltätigkeit von Herrscherbildnissen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts angefertigt, als bei in kurzer Zeit entstehenden Galerien auch Kopien verwendet wurden.⁶⁰

Vergleiche

Das Doppelbildnis des Herzogspaares lässt sich in die zeitgenössische europäische Hoftradition einordnen, in der das Herrschaftsporträt die Zugehörigkeit zur zivilisierten Welt, politische Ambitionen sowie dynastische Kontinuität demonstriert.⁶¹ Es ist als Ausdruck des herrschenden Prinzips des manieristischen Ehepaarbildnisses zu verstehen, wenngleich es einige formale Unstimmigkeiten aufweist. Durch die Vermittlung deutscher und niederländischer Künstler bis an die nordeuropäischen Höfe konnte sich der neue Porträttypus wirkungsvoll verbreiten.⁶² Am Güstrower Hofe Ulrichs war er besonders beliebt, der mecklenburgische Herzog ließ sich, seine Gemahlinnen, seine Tochter und die dänischen Enkelkinder von den bedeutendsten Malern der Region porträtieren.⁶³ Der aus Antwerpen stammende Peter Boeckel arbeitete sowohl für Ulrich als auch für Johann Albrecht, seine Werke blieben allerdings unsigniert.⁶⁴ Seit 1561 ist er am Schweriner Hof nachzuweisen, es ist anzunehmen, dass er dem verstorbenen Maler Erhart Altdorfer als Hofmaler nachfolgte.⁶⁵ Seit Anfang der 1570er Jahre lebte er in Wismar und übernahm Aufträge beider herzoglichen Brüder. Zu seinen wichtigsten Aufgaben zählte in den 1580er und 1590er Jahren die

Porträtmalerei, dabei fertigte er mehrfach Bildnisse, die wohl für die beliebten Sammlungen von Verwandten- und Herrscherbildnissen verschenkt wurden. Anna kannte ihn und seine Werke persönlich aus ihrer Zeit in Schwerin, 1562 malte er auch sie in Wasserfarben.⁶⁶ Möglicherweise fertigte er ein weiteres Porträt von ihr, das Gotthard vor ihrer Heirat erhalten sollte. Die Hofmeisterin Annas, Margarethe Klenow, sandte ihm nach seiner Abreise aus Königsberg im März 1564 ein Medaillenporträt seiner Verlobten mit dem Zusatz „[...] E. f. g. lassen es sich lieb sein, bis sie das lebendige Bild bekommen“.⁶⁷

In Mecklenburg haben sich heute drei Gemälde höfischer Provenienz erhalten, die in den Zusammenhang des kurländischen Doppelbildnisses gestellt werden können. Um 1574 entstand das kleine Porträt der



Abb. 3. Anna Sophie von Preußen. Staatliches Museum Schwerin, Landesarchiv Schwerin. Öl auf Holz. 24 x 20 cm. Peter Boeckel (um 1574). (Bildzitat) Ausst.-Kat. Prestige und Kunst. 2006. S.93, Kat.-Nr. A 3.9b



Abb. 5. Anna Sophie von Preußen und Johann Albrecht I. Staatliches Museum Schwerin. Kunstsammlung Schloss Güstrow, Inv. Nr. G 714. Öl auf Holz, parkettiert. 102 x 141,5 cm. Peter Boeckel (nach 1576). Trinkert. Foto 2011

Abb. 4. Anna Sophie von Preußen. Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlung, Inv. Nr. G 900. Öl auf Leinwand. 210 x 125 cm. Peter Boeckel (1574). (Bildzitat). Kat. Kunst der Renaissance. 1990. S. 91, Abb. 36, Kat.-Nr. 32b

Gemahlin Johann Albrechts I., Anna Sophie von Preußen, das Boeckel zugeschrieben wird (Abb. 3). Er schuf in dieser Zeit überwiegend dekorative Arbeiten für die herzoglichen Brüder und Konterfeis.⁶⁸ Das skizzenartige Porträt könnte den beiden Ganzfigurenporträts des Paares aus der Stadtkirche in Lübz vorangegangen sein. Anna Sophie wird als Hüftfigur dargestellt, sie trägt ein prächtiges Kleid. Ihre Arme sind vor dem Oberkörper verschränkt, in der rechten Hand hält sie einen Handschuh.

Das Bildnis der Anna Sophie von Preußen aus der Lübzener Stadtkirche zeigt die Herzogin in jener prunkvollen spanischen Tracht, deren Details nun feiner ausgearbeitet sind (Abb. 4). In der rechten Hand hält sie ein Tuch, während sie mit der Linken die goldene Gür-

telkette eines Riechdöschens umfasst. Das Porträt wurde ebenfalls von Peter Boeckel für den unter Johann Albrecht vollendeten Neubau der Stadtkirche 1574 geschaffen.⁶⁹ Seine gedämpfte Farbigkeit erscheint kostbar, die malerische Ausführung ist detailreich und qualitativ.

Das dritte Gemälde stellt eine Kompilierung dieser beiden Ganzfigurenporträts dar, jedoch in halber Figur vor neutralem Hintergrund (Abb. 5). Es ist beinahe identisch mit der Lübzener Darstellung Johann Albrechts und Anna Sophies, doch tritt die Persönlichkeit beider zugunsten ihres Status' in der Darstellungsweise zurück. Durch den Bildausschnitt der Halbfigur liegt der Fokus auf dem Schmuck und dem prunkvollen Kostüm der Herzogin. Die Zusammenstellung beider

Einzelporträts fördert die Isolation der Ehepartner. Es ist anzunehmen, dass die Tafel erst nach dem Tode Johann Albrechts gemalt wurde, sie wird in den Vormundschaftsakten von 1576 nicht erwähnt. 1592 befand sich das Gemälde im großen Speisesaal des Schweriner Schlosses, der für Anna Sophia umgebaut worden war.⁷⁰ Kompositorisch zeigt dieses Gemälde die größten Ähnlichkeiten zu dem Porträt des kurländischen Herzogspaares. Die ungewöhnliche Darstellung als Halbfigur, die Haltung der Herzogin sowie ihr Kostüm verweisen auf einen künstlerischen Zusammenhang, der in der familiären Verbindung Annas mit den mecklenburgischen Höfen zu suchen ist. Am Ende des 16. Jahrhunderts war es durchaus üblich, Einzelporträts kompilatorisch anzulegen.

Schlussbetrachtung

Gotthard Kettler musste als erster Herzog Kurlands und Semgallens seine Herrschaft gegen scharfe Kritik von politischen Gegnern sowie gegen Anfeindungen aus dem katholischen Lager behaupten. Seine Position und seine politische Legitimation wurden infrage gestellt, versuchte er doch, den Wandel vom katholischen Ordensmeister zum evangelischen Fürsten zu verkörpern.⁷¹ Es galt, auf verschiedenen Ebenen seinen Anspruch durchzusetzen. Schriftliche Rechtfertigung konnte Gotthard durch Chroniken seines Vertrauten Salomon Hennings erlangen. Dieser vermittelte den Kontakt zum Organisator des evangelischen Kirchenwesens in Mecklenburg, David Chytraeus, der seinerseits engste Verbindungen zu den dortigen Herzogshöfen unterhielt. So konstituierten beide Gelehrten ein religiös-konfessionell fundiertes Fürstendeal, das Gotthard auf der Höhe der Zeit präsentierte.⁷² Weithin sichtbare Rechtfertigung seiner Herrschaft erlangte Gotthard durch sein Residenzschloss in Mitau. Die rege Bautätigkeit daran, die nach der Hochzeit Gotthards mit Anna einsetzte und sich über die 1560/70er Jahre erstreckte, stellte auch

hier auf das Legitimationsbedürfnis ab. Eine repräsentative Residenz bedingte den Fortbestand des Herzogtums. Die 1583 fertiggestellte Familiengruft unter der Schlosskapelle sicherte den Fortbestand und die zukünftige Bedeutung der Dynastie.⁷³ Die standesgemäße Eheschließung mit der Fürstentochter Anna aus angesehenem mecklenburgischem Hause stärkte Kettlers Position in weitreichendem Maße. Anna war gebildet und stammte aus einer kunstfördernden und kulturinteressierten Familie, sie hatte den Aufbau eines Renaissancefürstenhofes durch ihren Bruder Ulrich in Güstrow miterlebt und hielt auch nach ihrer Hochzeit engen Kontakt zu ihrer Heimat. Es ist davon auszugehen, dass sie neben der Übernahme verantwortungsvoller diplomatischer Aufgaben auch einen Austausch mit ihren nur wenig älteren Schwägerinnen Elisabeth von Dänemark, Anna von Pommern und Anna Sophie von Brandenburg unterhielt, um sich an deren Ausübung ihrer Ämter zu orientieren. Alle Fürstinnen, vor allem jedoch Elisabeth, widmeten sich künstlerischen Aufgaben und Stiftungen.

Das Doppelbildnis des Herzogspaares zeigt Anna in der spanischen Hoftracht, die zur Zeit ihrer Heirat Mode an den mecklenburgischen Höfen war. Sie trägt auf dem Porträt prunkvollen Schmuck, der ebenfalls ähnlich bei ihren weiblichen Verwandten erscheint. Abgesehen von den formalen Brüchen in der Konzeption des Doppelporträts steht es in der Tradition mecklenburgischer Werke, wie sie von Hofmalern wie Peter Boeckel in den 1570/80er Jahren geschaffen wurden. Es kann als Versuch gedeutet werden, die Würde und Macht des Herzogspaares auf ähnliche Weise zu repräsentieren und ihre gesellschaftliche Stellung an der Spitze des Landes zu manifestieren. Die niedere Geburt der Kettler-Dynastie wirkte sich offensichtlich auf das Selbstverständnis des Herzogs aus. Eine würdige Ahnengalerie, wie sie seinerzeit unabdingbar im Machtgefüge war, fehlte. Aufgrund des geringen Vermögens und der Spar-

samkeit des Hofes, waren die Möglichkeiten zu dynastischen Verbindungen begrenzt, die europäischen Höfe außerhalb des Ostseeraums desinteressiert.⁷⁴ Solche Bildnisse wurden für die Zukunft geschaffen, damit die Nachkommen der Porträtierten ein Zeugnis der dynastischen Allianzen sammeln konnten.⁷⁵ Es ist davon auszugehen, dass Annas Kunstinteresse die Beschäftigung von Malern nach Vorbild des Schweriner und Güstrower Hofes mit sich brachte, die in ihrem Auftrag ähnlich gearbeitete Werke lieferten. Eine Modernisierung des Kunstverständnisses und zeitgemäße Erwartungen an ein Fürstenporträt sind in diesem Bildnis nachzuvollziehen.

Die Orientierung an zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen fand in Kurland schließlich nicht so strukturiert wie an anderen westlichen Fürstenhöfen statt. Die dekorativen und stilistisch-kompositorischen Einflüsse auf das lokale Kunstschaffen wurden dabei nicht in einheitlichen Zusammenhängen angewendet. Einzelne Beispiele, die als Vorbilder dienten, lassen sich nicht sehr präzise hervorheben, wie Ojars Spārītis bereits zutreffend bemerkte.⁷⁶ Es kann aber eine stilistische und thematische Nähe zu sakralen und profanen Werken in Mecklenburg festgestellt werden, die sicherlich durch die Verbindung Gotthards mit Anna bestärkt wurden. Auch nach ihrem Tod riss die Verbindung zu Mecklenburg nicht ab. Ihr Sohn, Herzog Wilhelm, nahm später an einigen Festlichkeiten in Mecklenburg teil und festigte so die diplomatischen und familiären Bande.⁷⁷

Abschließend beruht eine Rekonstruktion eines Einflusses auf die kulturellen und künstlerischen Entwicklungen am kurländischen Hof durch Herzogin Anna auf verschiedenen hypothetischen Faktoren, die durch historisch-archivalische Untersuchungen noch zusätzlich bestätigt werden könnten. Über die meist anonymen Künstler und ihre Arbeiten ist wenig bekannt. Datierungen können daher nur indirekt vorgenommen werden.⁷⁸ Schwierigkeiten aus kunsthistorischer Perspektive

ergeben sich in erster Linie aus der Tatsache, dass die Kunstwerke dieser Zeit überwiegend verloren oder unzugänglich sind. Sie wurden bestenfalls noch fotografisch dokumentiert.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Friedrich Wigger: Stammtafeln des Großherzoglichen Hauses von Mecklenburg. In: Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde 50 (1885), S. 111–326, hier S. 287–291.
- ² Vgl. Landeshauptarchiv Schwerin, LHAS (1537–1546): Prinzenerziehung. 2.12–1/3 Prinzenerziehung, Nr. 1–18, 1537–1546.
- ³ Vgl. M. Hedericus: Lobrede von der Stadt Schwerin, Darin die jungen Hertzogen von Mecklenburg ihre Hoffhaltungen haben Erstlich vor 44 Jahren einem Studenten von Schwerin bürtig von Davide Chyfraeo fürgeschrieben und nun verteutsch durch B. H. Anno 1598. In: M. Hedericus (Hrsg.): Schwerinische Chronica. [1658], S. 43.
- ⁴ Vgl. Andreas Pečar: Das symbolische Kapital der Ahnen, Genealogische Inszenierungen Herzog Ulrichs von Mecklenburg in Güstrow. In: Schloss Güstrow — Prestige und Kunst, 1556–1636. Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten Schloss Güstrow, hrsg. von Kornelia von Berswordt-Wallrabe. Schwerin 2006, S. 38–44, hier S. 39.
- ⁵ Vgl. Horst Ende: Die Stadtkirchen in Mecklenburg. Berlin 1984, S. 21.
- ⁶ Vgl. Carsten Neumann: Die Renaissancekunst am Hofe Ulrichs zu Mecklenburg. Kiel 2009, S. 31.
- ⁷ Vgl. Neumann: Renaissancekunst (wie Anm. 6), S. 33.
- ⁸ Vgl. Carsten Neumann: Herzog Ulrich als Förderer der Künste und Wissenschaften. Gelehrte und Künstler am Güstrower Hof. In: Schloss Güstrow (wie Anm. 4), S. 30–38, hier S. 37.
- ⁹ Vgl. Neumann: Renaissancekunst (wie Anm. 6), S. 26.
- ¹⁰ Ihrem ersten Gemahl Magnus III. errichtete sie ein Epitaph in Klosterkirche zu Doberan und sicherte zusammen mit Herzog Ulrich den Erhalt der Kirche. An der Finanzierung der monumentalen Grabanlage des Herzogs im Dom zu Güstrow war sie maßgeblich beteiligt, ebenso an der Ausgestaltung der Klosterkirche zu Rühn, die sie 1575 von Ulrich zum Geschenk erhalten hatte. Sie ließ auch eine neue Klosterordnung verfassen, vgl. Neumann: Renaissancekunst (wie Anm. 6), S. 27.

- ¹¹ Vgl. Hedericus: Lobrede (wie Anm. 3), S. 43; Arbusow, Léonid: Die Bildnisse der Herzoge und Herzoginnen von Kurland aus dem Kettlerschen Hause. In: Jahrbuch für Genealogie, Heraldik und Sphragistik (1894), S. 158–163, hier S. 159.
- ¹² Vgl. Hedericus: Lobrede (wie Anm. 3), S. 44.
- ¹³ Vgl. Sten Karling: Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Dorpat 1943, S. 89.
- ¹⁴ Vgl. Theodor Kallmeyer, Gustav Otto: Die evangelischen Kirchen und Prediger Kurlands. Riga ²1910, S. 4; Ojārs Spāritis: Karten der Kirchspielskirchen und Kapellen im Herzogtum Kurland und Semgallen vor und nach 1566/67. In: Matthias Asche, Werner Buchholz, Anton Schindling, Magnus von Hirschheydt (Hrsg.): Die baltischen Lande im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung — Livland, Estland, Ösel, Ingermanland, Kurland und Lettgallen. Stadt und Konfession 1500-1721. Münster 2010, S. 168–175, hier S. 166.
- ¹⁵ Vgl. Emil Sehling: Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1913, S. 45; Spāritis: Karten (wie Anm. 14), S. 166.
- ¹⁶ Die „Kirchenreformation“ stellte eine Richtlinie zur Durchführung zukünftiger Visitationen dar und basierte auf den Vorarbeiten des Kanzlers von Brunnow, während die „Kirchenordnung“ sich auf die Kirchenordnung Rigas stützte. Beide wurden zwei Jahre später in Rostock bei Johannes Stöckelmann und Andreas Gutterwitz gedruckt, dabei erschien neben dem Wappen des Herzogs auch das der Herzogin Anna, vgl. Sehling: Kirchenordnungen (wie Anm. 15), S. 46.
- ¹⁷ Vgl. Sehling: Kirchenordnungen (wie Anm. 15), S. 53.
- ¹⁸ Vgl. Karling: Holzschnitzerei (wie Anm. 13), S. 89.
- ¹⁹ Vgl. Almut Bues: Die Residenz der kurländischen Herzöge in Mitau im 16. und 17. Jahrhundert. In: Ventspils Muzeja Raksti, hrsg. von Ventspils muzejs. Rīga 2001, S. 301–319, hier S. 301.
- ²⁰ Vgl. Heinz von zur Mühlen (Hrsg.): Baltisches historisches Ortslexikon, Teil 2, Lettland (Südlivland und Kurland). Köln/Wien 1990, S. 395; Bues: Residenz (wie Anm. 19), S. 302.
- ²¹ Vgl. ebd., S. 308.
- ²² Vgl. Elita Grosmane: Johana Heinces un Tobiasa Heinca jautājums: izcelsme un darbība Latvijā 17. gadsimta pirmajā pusē. In: Elita Grosmane (Hrsg.): Senā Jelgava. Rīga 2010, S. 149–178, hier S. 151.
- ²³ Vgl. Bues: Residenz (wie Anm. 19), S. 311.
- ²⁴ Vgl. J. von Recke: Historische Nachrichten von dem Schlosse zu Mitau, Vorgelesen in der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst am 5. November 1830. In: Monumenta Livoniae antiquae — Sammlung von Chroniken, Berichten, Urkunden und andern schriftlichen Denkmalen und Aufsätzen welche zur Erläuterung der Geschichte Liv-, Ehst- und Kurland's dienen (Neudr. der Ausg. 1835–1847). Osnabrück 1968, Bogen 64–67, pag. 1–32, S. 17–18.
- ²⁵ Er stammte aus einer Tischlerfamilie, sein Vater Johann kam ursprünglich aus Stade und verbrachte seine Gesellenzeit möglicherweise in der Werkstatt des Tönnies Evers in Lübeck, vgl. Karling: Holzschnitzerei (wie Anm. 13), S. 98.
- ²⁶ Vgl. Ojārs Spāritis: Untersuchungen zur Formensprache der Renaissance in der Architektur und bildenden Kunst Lettlands. In: Petra Krutisch (Hrsg.): Beiträge zur Renaissance zwischen 1520 und 1570. Marburg 1991, S. 273–294, hier S. 277.
- ²⁷ Vgl. Ojārs Spāritis: Kirchliche Kunst und Architektur in den lettischsprachigen Regionen der baltischen Lande im Zeitalter von Reformation und Konfessionalisierung. In: Asche u.a. (Hrsg.): Die baltischen Lande (wie Anm. 14), S. 103–130, hier S. 122, zitiert nach Historisches Staatsarchiv Lettlands, Bestand 554. Verz. 3. Akte 118. 1. Bl. 17.
- ²⁸ Arbusow geht davon aus, dass es sich um Jacob Bink oder Heinrich Königswieser gehandelt haben müsse, vgl. Arbusow: Bildnisse (wie Anm. 11), S. 159, Anm. 6.
- ²⁹ Vgl. Karling: Holzschnitzerei (wie Anm. 13), S. 8.
- ³⁰ Vgl. Grosmane: Johana Heinces (wie Anm. 22), S. 151.
- ³¹ Vgl. Bues: Residenz (wie Anm. 19), S. 313.
- ³² Vgl. Kallmeyer: Kirchen und Prediger (wie Anm. 14), S. 55.
- ³³ Vgl. Recke: Nachrichten (wie Anm. 24), S. 3. Diese wurde jedoch im Zuge der Schlosssprengung durch Herzog Ernst Johann Biron 1738 zerstört, so dass sich heute nur die Gewölbe erhalten haben.
- ³⁴ Vgl. Bues: Residenz (wie Anm. 19), S. 309.
- ³⁵ Vgl. Landeshauptarchiv Schwerin: Herzogin Elisabeth von Dänemark (o.J.). Briefe 2.12-1/23 Korrespondenz der Herzöge mit Räten und anderen Amtspersonen, Nr. 3243, o.J.; Herzogin

- Anna von Kurland (1598). Briefe 2.12–1/23 Korrespondenz der Herzöge mit Räten und anderen Amtspersonen, Nr. 1119, 1598; Korrespondenzen 2.12–1/22, Korrespondenz der herzoglichen Familie untereinander, Nr. 33, Nr. 43-53; Korrespondenzen 2.11–2/1, Auswärtige Beziehungen Nr. 482, 982, 985-989, 993, 1004–1006, 1044, 1165.
- ³⁶ Vgl. Landeshauptarchiv Schwerin, LHAS (1598): Futterzettel für die Reise Herzogin Annas nach Güstrow. Korrespondenz 2.11–2/1 Auswärtige Beziehungen Nr. 993, 1598.
- ³⁷ Zwischen 1577 und 1589 übernahm Magister Johann II. Rivius (1528–1596) das Amt des Hofmeisters der Herzogssöhne Friedrich und Wilhelm. Er stammte aus Sachsen und erwarb an der Akademie in Leipzig und in Litauen Ansehen als Lehrer. Nach einem Injurienprozess gegen Anna im Jahr 1590 musste er den Hof verlassen und wirkte danach bis zu seinem Tod als Rektor der Stadt- und Domschule in Riga, vgl. Kallmeyer: Kirchen und Prediger (wie Anm. 14), S. 614.
- ³⁸ Vgl. Sebastian Plüer: Gotthard Kettler, letzter Ordensmeister in Livland und erster Herzog von Kurland — eine umstrittene Persönlichkeit in der Geschichtsschreibung. In: Erwin Oberländer, Ilvars Misāns (Hrsg.): Das Herzogtum Kurland 1561-1795 — Verfassung, Wirtschaft, Gesellschaft. Lüneburg 1993-2001, S. 11–55, hier S. 19.
- ³⁹ Vgl. Bues: Residenz (wie Anm. 19), S. 302.
- ⁴⁰ Vgl. Martin Hübner: Die Verfassung im Herzogtum Kurland bis 1617. In: Oberländer, Misāns (Hrsg.): Herzogtum Kurland (wie Anm. 38), S. 29–57, hier S. 45.
- ⁴¹ Die Kirche in Bauske/Bauska für die lettische Gemeinde, über die der Herzog das Patronat hatte, wurde nach 1573 neu errichtet, dort befand sich bereits vorher die deutsche Gemeinde der Gertrudenkirche, vgl. Kallmeyer: Kirchen und Prediger (wie Anm. 14), S. 9, Anm. 15. Letztere ließ Gotthard 1584 abbrechen. 1591–94 wurde ein Neubau, die Kirche zum hl. Geist, aus Stein gebaut, vgl. ebd., S. 87; Zur Mühlen (Hrsg.): Ortslexikon (wie Anm. 20), S. 59. Die Kirche der lettischen Gemeinde, die Dreifaltigkeitskirche, war bereits 1733 samt ihrer Ausstattung niedergebrannt, vgl. Kallmeyer: Kirchen und Prediger (wie Anm. 14), S. 43. Auch in Grenzhof/Mežmuiža besaß der Herzog Patronatsrechte, seit 1588 gehörte es zum Leibgedinge der Herzoginwitwe, vgl. Zur Mühlen (Hrsg.): Ortslexikon (wie Anm. 20), S. 197. Laut des Rezesses ließ Herzogin Anna sie zwischen 1567 und 1591 errichten, gleichwohl muss sie im letztgenannten Jahr bereits am Ständer- und Dachwerk baufällig gewesen sein. 1632 stürzte sie ein und wurde schließlich 1648 von Herzogin Elisabeth Magdalene in Stein ausgeführt, bis sie im Jahr 1700 neu ausgestattet wurde, vgl. Kallmeyer: Kirchen und Prediger (wie Anm. 14), S. 111. So lässt sich auch hier kein Kunstwerk aus Annas Zeit mehr nachweisen. In der Präpositur Kandau gründete Herzoginwitwe Anna in ihren letzten Lebensjahren in Sahten/Sāti eine Kirche, die zwischen 1591 und 1609 errichtet wurde, dort lagen auch herzogliche Güter, vgl. ebd., S. 23, 168. Nachdem sie in der Mitte des 17. Jahrhunderts einsturzgefährdet war, wurde ein hölzerner Neubau etwa eine Meile vom ursprünglichen Standort errichtet und ein Jahrhundert später durch ein steinerne Kirche ersetzt.
- ⁴² Vgl. Wigger: Stammtafeln (wie Anm. 1), S. 289.
- ⁴³ Vgl. Karling: Holzschnitzerei (wie Anm. 13), S. 90.
- ⁴⁴ Vgl. Boriss R. Vipera: Baroque art in Latvia. Riga 1939, S. 78.; Karling: Holzschnitzerei (wie Anm. 13), S. 90.
- ⁴⁵ Die Inschrift neben Gotthard lautet: „GOTTHARDVS. D.G. IN / LIVONIA CVRLANDIAE / ET SEMICALIAE DVX. / ANNO DNI. M. D. / LXXXiiii“. Neben seiner Gattin steht geschrieben: „ANNA D.G. PRINCEPS / MEGAPOLENSIS IN LIVONIA / CVRLANDIAE ET SEMI / CALIAE DUCISSA A°DNI./ M. D. L. XXXIII.“
- ⁴⁶ Vgl. Bertold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 139-218, hier S. 151.
- ⁴⁷ Vgl. Pia Ehasalu: Die Rezeption des traditionellen Kanons in der schwedenzeitlichen Porträtmalerei von Tallinn. In: The problem of classical ideal in the art and architecture of the countries around the Baltic Sea (Konferenz der Estnischen Kunstakademie vom 9.-10. November 2001), hrsg. von Krista Kodres, Piret Lindpere, Eva Närkepea. Tallinn 2003, S. 174–189, hier S. 174.
- ⁴⁸ Vgl. Ehasalu: Rezeption (wie Anm. 47), S. 176.
- ⁴⁹ Vgl. Hinz: Studien (wie Anm. 46), S. 177.
- ⁵⁰ Vgl. Ehasalu: Rezeption (wie Anm. 47), S. 176.
- ⁵¹ Vgl. Regina Erbenraut: A 3 Bewegliche Ausstattung. In: Schloss Güstrow (wie Anm. 4), S. 86-88, hier S. 87.

- ⁵² Vgl. Dietmar Popp: Das Skulpturenprogramm des Schloßportals in Brieg/Schlesien (um 1550–1556). Zur Selbstdarstellung eines Fürsten im Spannungsfeld der territorial-politischen Interessen der Großmächte Mitteleuropas. In: Andreas Beyer (Hrsg.): *Bildnis, Fürst und Territorium*. München 2000, S. 110–125, hier S. 114, 118.
- ⁵³ Vgl. Hildamarie Schwindrazheim: Eine Porträtsammlung Wilhelms IV. von Hessen und der „Göldene Saal,“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 10 (1937), S. 267; Deert Lafrenz: *Das Kieler Schloss, Der Fürstensitz Herzog Adolfs von Gottorf in Kiel*. Hamburg 1987, S. 30. Herzogin Christine hatte sich im obersten Geschoss des südlichen Hauses ein sogenanntes „Stammgemach“ mit jenen großformatigen Leinwandbildnissen eingerichtet.
- ⁵⁴ Vgl. Arbusow: *Bildnisse* (wie Anm. 11), S. 159.
- ⁵⁵ Vgl. Neumann: *Renaissancekunst* (wie Anm. 6), S. 229.
- ⁵⁶ Vgl. Popp: *Skulpturenprogramm* (wie Anm. 52), S. 118.
- ⁵⁷ Vgl. Schwindrazheim: *Porträtsammlung* (wie Anm. 53), S. 271.
- ⁵⁸ Vgl. Arbusow: *Bildnisse* (wie Anm. 11), S. 159.
- ⁵⁹ Das Gemälde aus dem Schlossmuseum Rundāle stammte aus dem ehemaligen Kurländischen Museum zu Mitau und gelangte bereits anlässlich der Gründung 1818 ins Museum. Das heute in Mitau befindliche Bildnis befand sich bis 1929 auf dem Gut Scheden in Kurland. Außerdem gab es noch zwei weitere Darstellungen des Herzogpaars. Das zur Sammlung von der Ropp auf Pormsahten gehörende Gemälde gelangte 1980 mit anderen Porträts der Herzöge in die Sammlung der Carl-Schirren-Gesellschaft in Lüneburg, während der Verbleib des Bildnisses der Sammlung von Bistram ungeklärt bleibt. Freundliche Mitteilung von Imants Lancmanis und vgl. Arbusow: *Bildnisse* (wie Anm. 11), S. 159.
- ⁶⁰ Vgl. Schwindrazheim: *Porträtsammlung* (wie Anm. 53), S. 270.
- ⁶¹ Vgl. Ehasalu: *Rezeption* (wie Anm. 47), S. 183.
- ⁶² Vgl. ebd., S. 175.
- ⁶³ Vgl. Neumann: *Renaissancekunst* (wie Anm. 6), S. 72.
- ⁶⁴ Vgl. ebd., S. 73.
- ⁶⁵ Vgl. ebd., S. 74.
- ⁶⁶ Vgl. ebd., S. 77; *Ausst.-Kat. Prestige und Kunst* 2006, S. 93, Kat. Nr. A 3.9. Für das „Brustbild in wasser-erbe nach frülein Anna, m.g.f.u.h. swester“ erhielt Boeckel von Herzog Ulrich 10 Taler, zitiert nach: Friedrich Sarre: *Beiträge zur Mecklenburgischen Kunstgeschichte* (1890), S. 65 und Kristina Hegner: *Abschrift einer Rechnung Peter Boeckels von 1562*. Landeshauptarchiv Schwerin LHAS, 2.2201, Renterei (1562) Güstrow. Schwerin 2002.
- ⁶⁷ Zitiert nach Arbusow: *Bildnisse* (wie Anm. 11), S. 159.
- ⁶⁸ Staatliches Museum Schwerin, Landesarchiv Schwerin. Öl auf Holz. 24 x 20 cm. Peter Boeckel. Um 1574. Vgl. *Ausst.-Kat. Prestige und Kunst* (wie Anm. 66), S. 92–93, Kat. Nr. A 3.9.
- ⁶⁹ Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlung, Inv. Nr. G 900. Öl auf Leinwand. 210 x 125 cm. Peter Boeckel. 1574. Obere Bezeichnung: VON GOTS GNADEN ANNA SOPHIA GEBORNE MARG/GRAVIN ZV BRANDENBVRGK, IN PREUSSEN. ETC HERTZOGIN / ZV MECKELLENBVRGK, ETC WITTWE, ANNO 1574. Vgl. *Kunst der Renaissance*, Staatliches Museum Schwerin. Schwerin 1990, S. 29–30, Kat. Nr. 32b.
- ⁷⁰ Staatliches Museum Schwerin. Kunstsammlung Schloss Güstrow, Inv. Nr. G 714. Öl auf Holz, parkettiert. 102 x 141,5 cm. Peter Boeckel. Nach 1576. Vgl. *Kunst der Renaissance* (wie Anm. 69), S. 30–31, Kat. Nr. 33; *Ausst.-Kat. Prestige und Kunst* (wie Anm. 66), S. 1360137, Kat. Nr. 1.3.
- ⁷¹ Vgl. Plüer: *Kettler* (wie Anm. 38), S. 18.
- ⁷² Vgl. ebd.
- ⁷³ Vgl. Bues: *Residenz* (wie Anm. 19), S. 304.
- ⁷⁴ Vgl. ebd., S. 313.
- ⁷⁵ Vgl. Hinz: *Studien* (wie Anm. 46), S. 148. Das Bedürfnis nach Legitimation der Herrschaft der kurländischen Herzöge sollte auch in den folgenden Generationen thematisiert werden und zur Kernfrage der höfischen Repräsentation avancieren. Herzog Jakob ließ sich aufgrund der fehlenden würdigen Ahnenschaft schließlich einen fiktiven Stammbaum erstellen, der seiner Macht mehr Ausdruck verleihen sollte. Auf seinen zahlreichen Auslandsreisen trat er prächtig auf, er präsentierte sich unabhängig und ließ seinen wenigen Gästen am kurländischen Hof eine ungewohnt aufmerksame Behandlung erfahren, vgl. Bues: *Residenz* (wie Anm. 19), S. 313. Die einzige bekannte, gemalte Genealogie wurde 1771 von einem unbekanntem Maler gefertigt, vgl. Arbusow: *Bildnisse* (wie Anm. 11), S. 158.

⁷⁶ Vgl. Späritis: Untersuchungen (wie Anm. 26), S. 277.

⁷⁷ An der Vermählung seines Großcousins Herzog Johann Albrecht II. mit dessen dritter Gemahlin am Güstrower Hof 1626 stand er auf der Gästeliste, ebenso sieben Jahre später bei den

Beisetzungen von Herzog Adolf Friedrichs Gemahlin und Tochter am Schweriner Hof, vgl. Hedericus: Lobrede (wie Anm. 3), S. 130, 144.

⁷⁸ Vgl. Späritis: Untersuchungen (wie Anm. 26), S. 293.

MĒKLENBURGAS–KURZEMES HERCOGIENE ANNA (1533–1602) — GODKĀRĪGA MĀKSLAS VIDUTĀJA KURZEMES GALMĀ 16. GADSIMTA BEIGĀS?

Jūlija Trinkerte

Kopsavilkums

Atslēgas vārdi: *valdnieku reprezentācija, mākslas pasūtījumi, Mēklenburgas galmi, Jelgavas galms, hercogiene Anna, Gothards Ketlers, Pēters Bekels (Boeckel)*

Pirmā Kurzemes–Zemgales hercoga Gotharda Ketlera sieva Anna (1533–1602) agrīnus impulsus mākslinieciskās gaumes attīstībā guvusi jau sava tēva Mēklenburgas–Šverīnes hercoga Albrehta VII galmā. Uzturoties brāļa, „renesanses firsta” Ulriha galmā Gistrovā, Anna nostiprinājusi izpratni par mākslu veicinošo procesu — galma pasūtījumu, mecenātiskās darbības, baznīcu dibināšanas — nozīmīgumu. Pēc Annas kāzām ar Gothardu Ketleru 1566. g. šī izpratne nesa ievērojamus augļus arī nesen izveidotajai Kurzemes–Zemgales hercogistei. Annai pieder lieli nopelni mākslas aprites iedzīvināšanā, turpinot Ketlera iniciētās Baznīcas reformas un ap 70 jaunu dievnamu celtniecības programmu 16. gs. 60.–70. g. Tomēr par lielāko ieguvumu uzskatāma Jelgavas galma izvirzīšanās par ievērojamu mākslas jaunrades centru, pateicoties tieši hercogienes Annas aktivitātēm. Viņas daudzpusīgie sakari ar Mēklenburgas un Eiropas valdnieku galmiem veicināja Rietumeiropas, sevišķi itāļu un nīderlandiešu stila ieplūšanu Kurzemē.

Rakstā analizēta iespējamā Ziemeļeiropas renesanses ietekme Kurzemes mākslasdarbos, pievēršoties līdz šim mazpazīstamam hercogpāra attēlojumam. Lielformāta eļļas dubultglezna, kas datēta ar 1584. g., inscenē hercogistes valdniekpāri kā 16. gs. pēdējā ceturkšņa mākslas normām atbilstošu reprezentatīvo prototipu. Skaidri nosakāma šīs monumentālās gleznas funkcionalitāte. Gan idealizētais pāra attēlojums, gan sastingusi, hercogpāra augsto sabiedrisko statusu iemiesojošā kompozīcija, gan bagātīgais apģērba rotājums — viss atklāj jaunās dinastijas leģitīmācijas centienus un Kurzemes pretenzijas uz Eiropas galma skatuves. Turklāt šī dubultglezna sniedz kultūrvēsturisku liecību par hercogienes Annas kā mākslas vidutājas lomu, liekot attēlot ģimeni pēc 16. gs. 70./80. g. tipiskā nīderlandiešu un ziemeļvācu mākslinieku parauga, īpaši orientējoties uz Mēklenburgas galma portretista Pētera Bekela (*Boeckel*) reprezentatīvo daiļradi.