

Karen Asmussen-Stratmann

Die Amalienburg im Gottorfer Neuwerkgarten

Lusthaus der Herzogin?



Abb. 1: Luftbild von Schloss Gottorf mit dem wiederhergestellten Neuwerkgarten. © Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen.

Nördlich des Gottorfer Schlosses in Schleswig ist seit 2007 der zum Teil restituierte Neuwerkgarten wieder sichtbar (Abb. 1).¹ Ab 1637 hatten die Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf ihn anlegen lassen. Die erste Phase erfolgte ab 1637 unter Herzog Friedrich III. (1597–1659). Nach seinem Tod 1659 führte sein Sohn und Nachfolger Herzog Christian Albrecht (1641–1694)

¹ Hierzu zuletzt grundlegend Karen Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk von Gottorf. Rekonstruktion, Geschichte und Bedeutung eines norddeutschen Terrassengartens des 17. Jahrhunderts (Sonderveröffentlichung der Gesellschaft für Schleswiger Stadtgeschichte), Petersberg 2022.

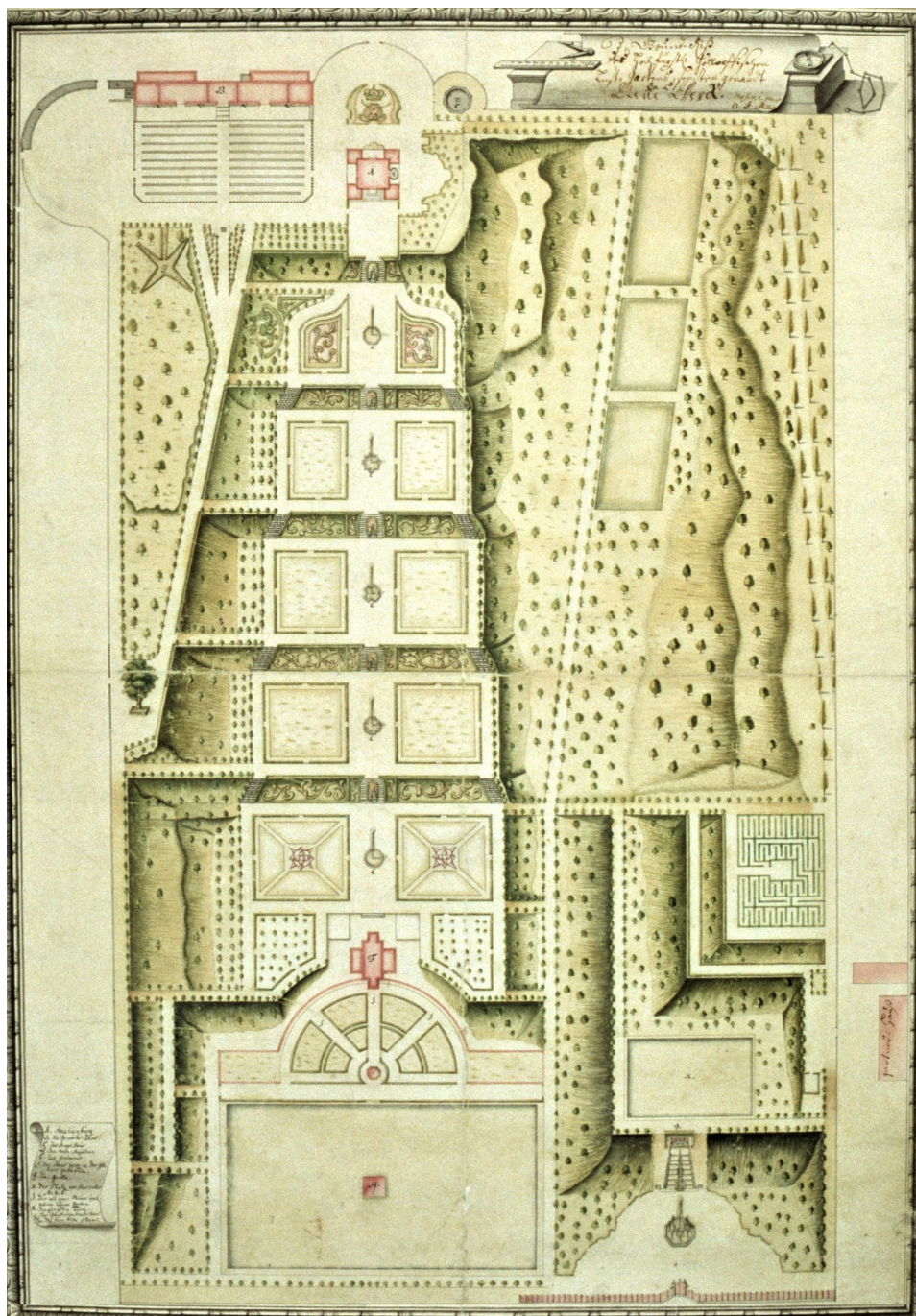


Abb. 2: Grundriss des Neuen Werkes, lavierte Federzeichnung von Otto Johann Müller, nach 1734. © Rigsarkivet Kopenhagen, 1. Afd. Kort- og Tegningsamlinger, Krigsmin. Afl. Mappe 22, Nr. 7; Reproduktion: Karen Asmussen-Stratmann.

die Arbeiten an der Terrassenanlage fort und ergänzte die Anlage durch weitere außergewöhnliche Ideen. Bei seinem Tod war der Garten nahezu vollendet.

Überregionale Bedeutung erlangte das *Neue Werk* (Abb. 2), so der zeitgenössische Name des Gartens, einerseits durch seine monumentale Terrassierung nach dem Vorbild italienischer Gärten, andererseits durch seine ungewöhnliche Ausstattung, die bis auf die Kaskadenanlage am Garteneingang heute nicht mehr erhalten ist.

Zur Ausstattung gehörte eine überdurchschnittlich reiche Sammlung einheimischer und exotischer Pflanzen mit den dazu erforderlichen Gewächshäusern. Herzog Friedrich III. hatte im unteren, südlichen Gartenbereich, am Übergang vom halbrunden Garten zur ersten Terrasse, ein Lusthaus bauen lassen, in dem ein begehrter Riesenglobus aufgestellt wurde, weshalb das Gebäude später den Namen ›Globushaus‹ erhielt. In der Regierungszeit Herzog Christian Albrechts entstand unter anderem auf der obersten Terrasse, genau in der Hauptgartenachse, ein zweites, aufwändig gestaltetes Lusthaus, das nach seiner Gemahlin den Namen ›Amalienburg‹ erhielt.

Dieses Gebäude wird im Folgenden entsprechend seiner Entstehungsgeschichte, Ausgestaltung und Nutzung vorgestellt. Dabei wird vor allem der Frage nachgegangen, inwieweit sich das Gebäude auf die Herzogin Friederike Amalie (1649–1704) bezieht und ob sie auch selbst Einfluss auf die Gestaltung genommen hat.

Das Gottorfer Herzogspaar Christian Albrecht und Friederike Amalie und die Handlungsspielräume der Herzogin

Für die Beurteilung der Bauaufgabe, der Bauausführung und des ikonographischen Programms des Lusthauses ist die Kenntnis der persönlichen Situation des Herzogspaares vor dem politischen Hintergrund von Interesse. Sie war bestimmt durch die Auswirkungen der Bündnispolitik Herzog Friedrichs III. von Gottorf mit der Großmacht Schweden gegenüber seinem Lehnsherrn, Dänemark, die 1658 im schwedisch-polnischen Krieg in der Souveränität des Herzogtums Schleswig resultierten. Fortan war das Verhältnis zwischen Gottorf und Dänemark geprägt durch eine schwierige politische Lage, eine permanente Rivalität und das Bestreben, das Herzogtum Schleswig wieder unter dänische Lehnsherrschaft zu bringen. 1659 trat Herzog Christian Albrecht (Abb. 3) 18-jährig die Regierung an, mit der Hypothek, neben der Verbundenheit zu Schweden auch ein »gutnachbarliches Verhältnis« zu Dänemark wiederaufzubauen.²

2 Jörg Rathjen: Friedrich III. Gottorf im Räderwerk der Nordeuropäischen Mächtepolitik, in: Heinz Spielmann/Jan Drees (Hg.): Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713. Kataloge der Ausstellung zum 50-jährigen Bestehen des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums auf Schloß Gottorf und zum 400. Geburtstag Herzog Friedrichs III., Bd. 1: Die Herzöge und ihre Sammlungen, Schleswig 1997, S. 29–35, hier S. 34.

seines Sohnes, König Christians V. (1646–1699), Friederike Amalies Bruder, der die politische Unabhängigkeit seines Schwagers Christian Albrecht nicht akzeptieren konnte, geriet das Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf in eine dauerhaft schwierige Lage.⁶ Im Sommer des Jahres 1668 unternahm das Ehepaar eine Reise nach Dänemark – auf die Insel Seeland.⁷ Dort besichtigten sie den Dom von Roskilde, die Grablege des dänischen Königshauses, den berühmten ›Runden Turm‹ und die königliche Kunstkammer in Kopenhagen. Das junge Herzogspaar nahm auch die neuesten Fortschritte in den Gartenanlagen der königlichen Residenzschlösser (siehe unten) in Augenschein.⁸ Es folgten Aufenthalte auf Schloss Frederiksborg und auf der Rückreise über Falster auf Schloss Nyköbing. Eine zweite Reise fand 1670 statt.⁹

In diesen Friedensjahren, die bis 1675 anhielten, gestaltete sich auch das Hofleben auf Schloss Gottorf vielseitig und anregend unter anderem mit Theater- und Ballettaufführungen mit Künstlern aus Hamburg und einer ersten Operninszenierung 1668. Die großartige Musikausübung und Musikförderung am Gottorfer Hof gipfelte 1672 in der Planung eines Theaterbaus nach italienischem Vorbild, womit ein Opernhaus gemeint war, das aber wegen der politisch zunehmend schwierigeren Situation nicht realisiert wurde.¹⁰

1668 ereignete sich im Gottorfer Neuwerkgarten mit der Blüte einer *Agave americana* ein spektakuläres Vorkommnis von internationalem Interesse. Die Pflanze, die von den Zeitgenossen wegen ihrer komplizierten und langwierigen Kultivierung bis zur Blüte ›Hundertjährige Aloe‹ genannt wurde, trieb als fünftes Exemplar in Deutschland seit ihrer Einführung 1561 nach Europa einen circa acht Meter hohen Blütenansatz mit tausenden von Blüten.¹¹ Aus Anlass dieses außerordentlichen gärtnerischen Erfolges publizierte der erste Medizinprofessor der kurz zuvor gegründeten Christian-Albrechts-Universität in Kiel, Johann Daniel Major (1634–1693), ein wissenschaftliches Werk über die Kultivierung dieser Pflanze. In barocker Manier wünscht der Autor in seinem an Friederike Amalie gerichteten Widmungsgedicht ihr und dem Land Holstein Fruchtbarkeit und Segen: *Grünt / wie die Aloe / tragt Früchte / wie sie trägt! Dem Holstein sey / und Euch / viel Segen beygelegt!* Weiterhin setzt er das Ereignis in drei Sinnbildern mit dem Herzogspaar in Verbindung: Er vergleicht die späte Blüte der Pflanze mit der bedachtsamen Regierung Herzog Christian Albrechts und den langen Blütenstängel mit der hohen Abstammung und den guten Eigenschaften der Herzogin Friederike Amalie. Schließlich verbindet er die Vielzahl der Blüten mit der erhofften Elternschaft des Herzogspaares.¹² Es lässt sich hieraus sowohl auf die Bedeutsamkeit der Rolle

6 Kai Fuhrmann: Christian Albrecht. Zwischen Schweden und Dänemark, in: Spielmann/Drees: Gottorf (wie Anm. 2), S. 35–48.

7 Landesarchiv Schleswig-Holstein (LASH), Abt. 7, Nr. 137.

8 Ebd. Bei der Abreise aus Kopenhagen werden jeweils der Gärtner des Königs und derjenige der Königin mit Trinkgeldern bedacht, was explizit in den Akten vermerkt ist.

9 Annie Christensen: Haverne – dengang, o. O. 1999, S. 292.

10 Dorothea Schröder: »Sehr angenehm und ergötzlich«. Das Musikleben am Gottorfer Hof, in: Spielmann/Drees: Gottorf (wie Anm. 2), S. 293–297, hier S. 295; Auge: Christian Albrecht (wie Anm. 4), S. 120.

11 Johann Daniel Major: Americanische / und bey dem Hoch Fürstl. Schloß Gottorff im Monat August und September 1668 blühenden ALOE, Dero Liebhabern zu gefallen kürzlich beschrieben von [...], Schleswig 1668, S. 10–13.

12 Ebd., S. 14 f.

Friederike Amalies als Ehefrau und Mutter als auch auf die Relevanz dieses Ereignisses für die herzogliche Repräsentation schließen.

Über die kulturellen Interessen und Aktivitäten der Herzogin Friederike Amalie sind bis zu ihrer Witwenzeit nur wenige Nachrichten überliefert. Sie bestehen darin, dass die Herzogin in ihren ersten Ehejahren bis 1671 einmal für 830 und ein weiteres Mal für 495 Reichstaler selbstständig Porträts bei dem Hofmaler Jürgen Ovens (1623–1678) in Auftrag gab, die separat neben weiteren Aufträgen des Gottorfer Hofes aufgeführt werden.¹³ Wichtig und auch bezeichnend ist, dass – trotz dieser eigenständigen Tätigkeit – Friederike Amalie bei der Beauftragung von Jürgen Ovens für die Ausstattung der Amalienburg nicht in Erscheinung tritt. Eine mögliche Erklärung dafür könnte sein, dass das ganze Projekt eine Überraschung Christian Albrechts für die Herzogin sein sollte.

Weitere Nachrichten über ein eigenständiges kulturelles Wirken Friederike Amalies in der Zeit ihrer Ehe sind nicht bekannt. Es ist aber anzunehmen, dass Friederike Amalie aufgrund der elterlichen Prägung großes Interesse besaß an der gesamten Bandbreite kultureller Themen zur Ausgestaltung einer Residenz, wozu auch die Gartenkunst zählte.¹⁴ Ihr Vater, König Friedrich III., modernisierte den Garten von Schloss Rosenborg bei Kopenhagen und ließ bei Schloss Frederiksdal auf Nordseeland einen neuen Garten anlegen. Auf ihre Mutter, Sophie Amalie von Braunschweig-Lüneburg (1628–1685), gehen die Anlagen von Schloss und Garten Sophiamalienborg in Kopenhagen und Schloss Dronninggaard westlich der Hauptstadt zurück. Nach Annie Christensen besuchte das Herzogspaar auf ihrer Dänemarkreise 1668 genau diese gerade in der Entstehung befindlichen Gärten in Frederiksdal und Dronninggaard.¹⁵ Es herrschte in den Jahren von 1668 bis 1675 ein reger Diskurs und Austausch auf dem Gebiet der Gartenkunst zwischen Gottorf und Kopenhagen. Das betraf zum Beispiel die Gärtner in Bezug auf gegenseitige Pflanzenlieferungen.¹⁶ Noch deutlicher wird es in der praktischen Hilfe in Form von Personalweitergabe. So vermittelte Herzog Christian Albrecht schon vor seiner Hochzeit 1666 den Architekten Michel Le Roy, der im Neuwerkgarten die Kaskade am Garteneingang und die Wasserspiele auf den Terrassen verwirklicht hatte, nach Kopenhagen, um für die Königin auch eine Kaskade mit Grotte und ein Pomeranzenhaus mit der neuesten Technik wie auf Gottorf im Garten von Sophiamalienborg zu bauen.¹⁷

Die nachweisbar aktive Zeit der Herzogin Friederike Amalie beginnt erst mit dem Ausbau ihres Witwensitzes Kiel ab 1695 nach dem Tod ihres Mannes an der Jahreswende 1694/95.¹⁸ Den heruntergekommenen, damals leerstehenden sogenannten Herzog-Adolf-Bau (Ostflügel) des

13 Harry Schmidt: Jürgen Ovens. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei im XVII. Jahrhundert, Kiel 1922, S. 44, Anm. 381.

14 Über ihre Erziehung und Jugendzeit am dänischen Königshof ist nicht sehr viel bekannt. Vgl. Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 3), S. 54 f., die auf die schlechte Quellenlage verweist und vermutet, dass »ihr Unterricht den normativen Richtlinien zur Erziehung und Ausbildung fürstlicher Töchter ihrer Zeit entsprach«.

15 Christensen: Haverne (wie Anm. 9), S. 287, 289.

16 Ebd., S. 48 f., 287, 289, 292. Vgl. auch Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), S. 191.

17 Christensen: Haverne (wie Anm. 9), S. 282 f.; Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), S. 41, 87.

18 Nach Julianischem Kalender starb er am 27. Dezember 1694, nach Gregorianischem Kalender am 6. Januar 1695.

Kieler Schlosses, den Friederike Amalie nach Umbauarbeiten selbst bezog, ließ sie von dem italienisch geschulten Rendsburger Baumeister Domenico Pelli (1657–1729) durch einen Winkelneubau im Süden und Westen für ihren Sohn, den regierenden Gottorfer Herzog Friedrich IV. (1671–1702), ergänzen, womit sie den Fokus klar auf dynastische Tradition legte.¹⁹ Auch den Schlossgarten, der in der Renaissancezeit noch sehr geringe Ausmaße gehabt hatte, ließ sie zu einer stattlichen Anlage in holländisch-französischem Stil ausbauen und schaffte damit den Grundriss, der auch den späteren Veränderungen des 18. Jahrhunderts als Grundstruktur dienen sollte.²⁰ Ob die in der älteren Literatur erwähnte Musiktheaterförderung der Herzoginwitwe in Kiel tatsächlich stattgefunden hat, bleibt derzeit unsicher.²¹ Belegt ist dagegen der Kontakt zur Kieler Universität. Bei einem Aufenthalt in Kiel am 15. August 1695 wurde ihren beiden Töchtern von Professor Samuel Reyher (1635–1714) eine *Camera obscura* vorgeführt, was durchaus für Interesse und Förderung der Universität seitens Friederike Amalies spricht.²² Aus den wenigen bekannten und hier angeführten Beispielen ihrer Aktivitäten ist ersichtlich, dass Friederike Amalie die von ihrem Mann bevorzugten kulturellen Tätigkeitsfelder, unter anderem die Vorliebe für Gartenkunst, teilte. Gleichzeitig lässt sich in ihren Handlungen ein zielstrebiges dynastisches Denken erkennen, das sowohl in den schwierigen Zeiten der Gottorfer Besatzung und Christian Albrechts Exil in diplomatischer Tätigkeit als auch im Ausbau ihrer Witwenresidenz Kiel zum Ausdruck kommt.²³ Aus beiden Facetten spricht ein gewisser ehelicher Konsens bzw. eine klare Unterstützung von Seiten der Herzogin für den Machterhalt des Gottorfer Herzogshauses unter ihrem Ehemann und Sohn.

Die Amalienburg im Gottorfer Neuwerkgarten

In den Jahren 1670 bis 1672 entstand im oberen Bereich des Neuen Werkes als *point-de-vue* der Terrassenhauptachse ein zweites Lusthaus, das den Namen ›Amalienburg‹ erhielt (Abb. 2).²⁴

19 Jens Martin Neumann: Der Amalienbau des Kieler Schlosses. Zur Rhetorik des barocken Witwensitzes, in: Oliver Auge/Nina Gallion/Thomas Steensen (Hg.): Fürstliche Witwen und Witwensitze in Schleswig-Holstein (Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins 127), Husum 2019, S. 67–81. Neumann interpretiert die Absichten Friederike Amalies ausführlich anhand einer historischen Quelle und schreibt ihr damit gezieltes dynastisches Denken zu. Merkwürdigerweise wird ihre Tätigkeit bei Deert Lafrenz: Schlösser in Schleswig-Holstein (Studien zur schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte 18), Petersberg 2022, S. 214 f., kaum erwähnt und sogar eher negiert, indem der Neubau von 1695 bis 1697 der Initiative ihres Sohnes, des regierenden Herzogs Friedrich IV., zugeschrieben wird.

20 Birgit Alberts: Kiel. Schloßgarten, in: Adrian von Buttlar/Margita Marion Meyer (Hg.): Historische Gärten in Schleswig-Holstein, Heide 1996, S. 345–355, hier S. 346–348.

21 K. Gudewill: Gottorf, in: Friedrich Blume (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 5, Kassel/Basel 1956, Sp. 564–572, hier Sp. 570. Den freundlichen Hinweis, dass dazu die Quellenbelege fehlen, verdanke ich Matthias Kirsch.

22 Diese Information aus einer zeitgenössischen Zeitungsnotiz stammt ebenfalls freundlicherweise von Matthias Kirsch.

23 Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 3), S. 162–167.

24 Dazu zuletzt grundlegend Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), S. 101–112 (Rekonstruktion), 151–158 (kunsthistorische Einordnung), 186 f. (Bedeutung), S. 247–253 (Baugeschichte 18. Jahrhundert bis zum Abriss). Eine Rekonstruktion mit Schwerpunkt auf architektonischer Konstruktion erstellte zuvor Felix Lühning: Architektur im barocken Niemandsland. Die Gottorfer Amalienburg, in: Nordelbingen 80 (2011), S. 81–120. Zum Gemäldezyklus siehe auch Constanze Köster: Jürgen Ovens (1623–1678). Maler in Schleswig-Holstein und Amsterdam (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 147), Petersberg 2017.

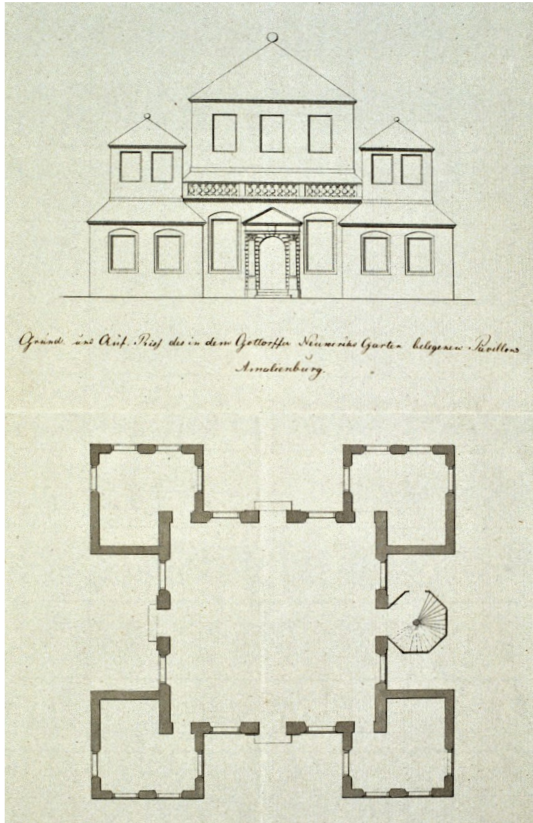


Abb. 5: Ansicht und Grundriss der Gottorfer Amalienburg, Detail aus einer Federzeichnung von Wilhelm Friedrich Meyer, 1823. © Rigsarkivet Kopenhagen, Tyske Rentekammer, E 24 (1823, 2. Packen); Reproduktion: Karen Asmussen-Stratmann.

Die Planungen zu dem Lusthaus begannen 1668, als der Ingenieur Novack wohl für Entwürfe und 1669 der Zimmermeister Friedrich Tamsen für ein Holzmodell bezahlt wurden. Von 1670 bis 1672 erfolgte der Bau und die Innenausstattung. Bis zum Abriss im Jahr 1826 gab es zahlreiche Renovierungsmaßnahmen, aber nur wenige Veränderungen. Es handelt sich um eine für Schleswig-Holstein sowohl außen als auch innen sehr aufwändig und ungewöhnlich ambitioniert gestaltete Architektur. Sein Aussehen kann mithilfe von schriftlichen und bildlichen Quellen recht genau rekonstruiert werden.

Die Hauptquelle, ein Inventar der Residenz Gottorf von 1709, wird dabei ergänzt durch Belege aus dem gesamten Zeitraum der Existenz des Gebäudes.²⁵ Daraus ergibt sich folgendes Bild (Abb. 5): Ein durchgängig zweigeschossiger Zentralbau erhob sich über dem Grundriss eines mittleren, großen Quadrats, in dessen Ecken wieder kleinere Quadrate eingestellt waren.

²⁵ Die nun folgenden Ausführungen sind eine sehr verkürzte Fassung der Rekonstruktion aus Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), wo auch alle Quellen genannt sind. Zu den entsprechenden Seitenzahlen vgl. Anm. 24. Hier werden nur die Zitate extra nachgewiesen; LASH, Abt. 7, Nr. 6826, Inventar von 1709.

Die Untergeschosswände waren massiv gemauert auf einem Findlingsfundament, während das obere Stockwerk in Leichtbauweise aus Holz mit einer äußeren Bekleidung aus Kieferbrettern errichtet wurde. Schon in herzoglicher Zeit sorgte die Konstruktion für Erstaunen, die der Schleswiger Chronist Johann Christian Jürgensen 1822 folgendermaßen beschreibt:

Das Besondere im Bau dieses Gebäudes besteht darin, daß die untere Etage eine so starke Mauer erhalten hat, daß, nachdem die darauf gelegte halbe Verdachung von Zimmerwerk sich nach oben um 50–60 Grad zusammenzieht, und wieder ein Quadrat von einigen 20 Fuß bildet, dieses wiederum den Grund für eine zweite Etage abgiebt, deren Zimmerwerk auf diese Oeffnung passet [...]. Auf diese Verzimierung ist abermals ohne Balken die Kuppel vermöge acht etwas gebogener Sparren, welche acht Fächer geben, an einem Knopfe verbunden werden [sic!].²⁶

Die vier seitlichen, kleineren Pavillons mit einer Seitenlänge von 5,9 Metern glichen also in der äußeren Ansicht, Konstruktion und Aufbau dem größeren Mittelbau mit 11,9 Metern Seitenlänge. Die Zeltdächer aller Pavillons und die kurzen Abdachungen waren mit Schiefer eingedeckt. Die den jeweiligen Proportionen angepassten Fenster besaßen in der unteren Etage Läden. Die Eingangstüren befanden sich jeweils in der Mittelachse der Fassaden. Das sehr reich verzierte Hauptportal an der Südseite zur Terrassenanlage machte zusammen mit den Dachaufsätzen die Dedikation an die junge Herzogin Friederike Amalie deutlich, indem ihr Name, sicherlich in Form von Initialen, zusammen mit Lorbeerzweigen (im Frontispiz des Portals) bzw. Palmzweigen (auf den Holzkugeln der Dachspitzen) unter einer vergoldeten Krone dargestellt war. Die anderen Portale zeigten eine schlichtere Gestaltung, nur im Westen war die Jahreszahl 1670 angebracht. An der Ostseite befand sich statt eines Portals ein achteckiges Holzgehäuse mit einer Wendeltreppe zur Erschließung des Obergeschosses, die auf eine umlaufende Galerie und damit zu den oberen Kabinetten der äußeren Pavillons führte. Wie die Konstruktion des Lusthauses setzte auch seine äußere Farbfassung die Besucher sicherlich in Erstaunen. Sie ist nur aus der Inventarbeschreibung von 1709 bekannt, die Felix Lühning in seiner Rekonstruktionszeichnung anschaulich gemacht hat (Abb. 6). Von den gemauerten Wänden des Untergeschosses ausgehend, waren die Fugen weiß und die Mauersteine diagonal geteilt halb rot und halb gelb angestrichen. Diese Fassung setzte sich im Obergeschoss auf der Bretterverkleidung fort. Damit wurde die Illusion einer einheitlich gebauten Fassade geschaffen und zugleich ein schillernder Effekt erzielt. Einen Kontrast bildeten die grauen Schieferdächer sowie ein Anstrich aller anderen Bauelemente in grauer Steinfarbe, unter anderem die Sockelstreifen, Fenster und Sandsteinportale, Dachgesimse und das Dockengeländer der Galerie. Dazu kam noch eine Bemalung der Fensterläden mit *allerhand schönen garten stücken, Spatziergängen und dergleichen*.²⁷ Die Farbfassung wurde ab 1722 in einen schlichteren rot-weißen Anstrich geändert.

²⁶ Johann Christian Jürgensen: Nicolaus Helduader's Chronik der Stadt Schleswig, vom Jahre 1603 bis zum Jahre 1822 fortgeführt und mit Anmerkungen und Ergänzungen begleitet [...], Schleswig 1822, S. 160.

²⁷ LASH, Abt. 7, Nr. 6826, S. 629 f.

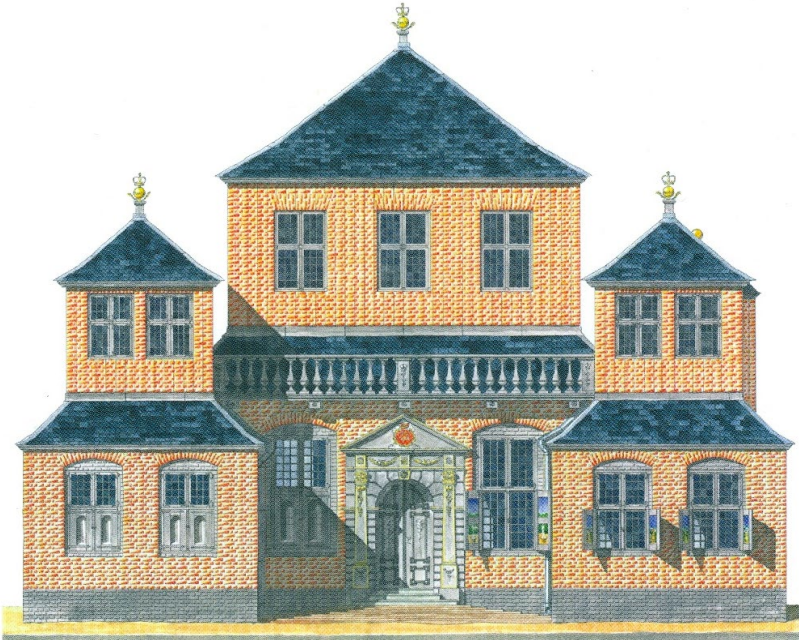


Abb. 6: Ansicht der Amalienburg, Rekonstruktionszeichnung. © Abb. aus: Lühning: Niemandsland (wie Anm. 24), S. 93.

Die innere Aufteilung der Amalienburg war im Wesentlichen schon außen ablesbar, zumindest bei den Eckpavillons mit jeweils einem Kabinett in jeder Etage. Dagegen war der Mittelbau als doppelgeschossiger Festsaal gestaltet und mit einer Kuppel bekrönt. Die Ausstattung des Lusthauses ist bildlich nicht überliefert, sondern nur anhand der schriftlichen Quellen fassbar. Der Boden des 120 Quadratmeter großen, mittleren Festsaals war mit Fliesen aus gotländischem Kalkstein ausgelegt. Im Bereich der unteren Etage zierte die Wände und die wie Tapetentüren wirkenden Zugänge zu den angrenzenden Eckkabinetten ein Bezug aus Goldleder, das auf *Bleich weißen grund* einen Dekor mit *Gülden Blumen Trauben und Grün Laub* zeigte.²⁸ Die Fensterahmen und das Hauptgesims wiesen eine gleichartige Bemalung auf, sodass der Raum mit Ausnahme der noch sichtbaren Außentüren bei geschlossenen Zimmertüren eine größtmögliche Gestaltungseinheit bildete. Am 2. November 1670 schloss Herzog Christian Albrecht mit dem in Friedrichstadt ansässigen Gotorfer Hofmaler Jürgen Ovens einen Kontrakt zur Anfertigung eines Gemäldezyklus, bestehend aus 56 Einzelbildern, mit dem das gesamte Obergeschoss des Festsaals samt Kuppel, aufgeteilt in drei Ebenen, ausgekleidet werden sollte. Vier dreiteilige Bilder, also insgesamt zwölf, sollten an der Schrägung unterhalb der Galerie befestigt werden. Ihre Gestaltung sah eine in der Reihenfolge variable Anbringung vor. Es ist aber nicht bekannt, dass so eine Umdekorierung jemals stattgefunden hat, höchstens eine andersartige Anbringung durch

²⁸ Ebd., S. 634.

Verwechslung bei späteren Instandsetzungen.²⁹ An den Wänden des Obergeschosses, zwischen, unter und über den Fenstern fanden weitere 36 Bilder und zwischen den vergoldeten Rippen der Holzkuppel die letzten acht Gemälde Platz. Offenbar hatte es der Herzog sehr eilig, denn laut Vertrag blieb Ovens nur eine halbes Jahr Zeit bis zur festgelegten Lieferung im Mai 1671. Aufgrund des Zeitdrucks handelte Ovens aus, dass er selbst das gesamte Bildprogramm in Absprache mit dem Herzog entwerfen wolle, die Ausführung aber nur zum Teil eigenhändig sein könne. Die Bilder der Wände sollten von anderen ausgeführt werden. Nur bei den Gemälden der Schrägung und der Kuppel, den exponiertesten und inhaltlich relevantesten, sollten ihm *seine disciputen [...] zur handt gehend vnd helffen mögen, Die ordonancien, Herausführung vnd entliche perfection aber von ihm selber alleinig verrichtet werden.*³⁰ Sämtliche Bilder wurden in Öl auf Leinwand gemalt, in Blindrahmen gesetzt und mit Holzschrauben montiert.

Da die Gemälde selbst bis auf eines verschollen sind³¹ und keine vollständige Beschreibung der Darstellungen existiert, lässt sich das ikonographische Programm des Zyklus nur ansatzweise rekonstruieren. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Gemälde schon nicht mehr *in situ* waren, wurde in der Literatur behauptet, die Bilder seien »schon den folgenden Geschlechtern ein vollständiges Rätsel« gewesen.³² Die in der Barockzeit übliche Darstellungsweise erregte in der nachträglichen Beurteilung durch das moralisch-prüde 19. Jahrhundert eine so starke Ablehnung, dass eine neutrale Betrachtung und vollständige Überlieferung des Inhalts nicht mehr möglich waren. Das bezeugt die Aussage Johann Christian Jürgensens von 1822, nachdem die ursprünglichen Gemälde nachweislich viermal durch verschiedene Maler restauriert und retuschiert und kurz vor dem Abriss des Gebäudes wieder in einem sehr schlechten Zustand waren. Der Saal sei demnach mit

*allegorischen Gemälden versehen, deren Deutung schwierig ist. Es scheint mir die Darstellung eines höchst üppigen Lebens dabey beabsichtigt zu seyn, weshalb es mir daher bedenklich scheint, die einzelnen Bilder genau zu beschreiben, obgleich sie von einem Pinsel sind, der edlere und höhere Gegenstände auszuführen im Stande gewesen wäre.*³³

²⁹ Vgl. dazu Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), S. 248.

³⁰ LASH, Abt. 7, Nr. 167, Vertrag mit Jürgen Ovens, transkribiert in Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), Anhang 2, Nr. 5.

³¹ Jan Drees: Jürgen Ovens, »Überreichung des Hosenbandordens an Herzog Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf durch Königin Elisabeth I. von England im Jahr 1568«, o. J., und »Götterversammlung auf Wolken«, o. J., in: Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf NF 2 (1988), S. 103, stellt fest, dass die Bilder nach 1853 verschollen sind – bis auf das Gemälde »Minervas Besuch bei Apoll und den Musen auf dem Helikon«, das wohl in den 1980er Jahren in Privatbesitz nachweisbar war. Eine Abbildung scheint Drees auch nicht vorgelegen zu haben. Vom Titel des Gemäldes zu schließen, hätte es gar nicht in das Programm der Kuppel gepasst, wo Minerva und Apoll mit den Musen zwei verschiedene, gegenüberliegende Bilder waren.

³² Vgl. August Sach: Neuere Geschichte des Schloszes Gottorp, Schleswig 1866, S. 20; Ders.: Geschichte der Stadt Schleswig nach urkundlichen Quellen, Schleswig 1875, S. 322; Robert Schmidt: Schloß Gottorp, ein nordischer Fürstensitz. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins, Heidelberg 1903, S. 53; Heinrich Philippsen: Alt-Schleswig, 3 Tle., Schleswig [1928], hier Tl. 1, S. 70.

³³ Jürgensen: Chronik (wie Anm. 26), S. 161.



Abb. 7: Bacchantische Szene, Feder- über Rötzelzeichnung von Jürgen Ovens, um 1670/71. © Herzog Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 35a.1, fol. 14r. Abb. aus: Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 24), Abb. 211.

Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es nur möglich und sinnvoll, eine grobe inhaltliche Vorstellung anhand der Inventarbeschreibung von 1709 zu geben. Auf die Zuordnungen von Zeichnungen und Bildern des Malers, die Constanze Köster und Jan Drees vorgenommen haben, kann an dieser Stelle nur sehr peripher eingegangen werden, weil sie zu weitschweifend und nicht zielführend sind. Trotzdem soll versucht werden, einen Eindruck des Gemäldezyklus zu vermitteln. Die architektonische Dreiteilung des Zyklus wurde auch thematisch im Bildprogramm beibehalten. Der untere Bereich, die Schrägung, war laut Inventar von 1709 *mit den allerlieblichsten Contrefaiten der Spielenden Göttinnen, Kindern und Satyrn* ausgestattet.³⁴ Diese Beschreibung lässt sich mit sechs offensichtlich zusammengehörigen Federzeichnungen über Rötel, die Constanze Köster in einem Sammelband im Braunschweiger Herzog Anton-Ulrich-Museum entdeckte, in Einklang bringen. Eine Vorstellung der farblichen Gestaltung dieser Gemälde könnte nach Köster ein in der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen in Schleswig befindliches Bild geben, in dem Ovens zwei der Braunschweiger Zeichnungen kombinierend wiederholt (Abb. 7, 8, 9).³⁵

³⁴ LASH, Abt. 7, Nr. 6826, S. 634.

³⁵ Vgl. Köster: Ovens (wie Anm. 24), S. 216-223 (mit Abb.); Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), S. 107-111 (mit Abb.).



Abb. 8: Bacchantische Szene, Feder- über Rötzelzeichnung von Jürgen Ovens, um 1670/71.
 © Herzog Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 35a.1, fol. 57v.
 Abb. aus: Köster: Jürgen Ovens (wie Anm. 24), Abb. 212.

Dieser Bereich des Gemäldezyklus scheint mit Liebesszenen dekoriert gewesen zu sein, die seit Ende des 18. Jahrhunderts Anlass zu Gerüchten gaben, die sich im Wesentlichen um die angeblich schlechte Ehe des Herzogspaares drehten. Darauf abhebend wurde vermutet, dass hier ehemalige Mätressen des Herzogs Christian Albrecht dargestellt worden seien.³⁶ Dass die Ehe des Herzogspaares im Gegenteil eher positiv verlief, wurde oben schon behandelt. Es erscheint aber auch sehr unwahrscheinlich, dass in einem Lusthaus, das der Herzog seiner Gemahlin widmete, für die Herzogin peinliche Themen gezeigt worden sein sollen.³⁷ Der untersten Gemäldezone, wohl an der Westseite der Schrägung, ist ein Detail zuzuordnen, das durch den Schleswiger Premier-Leutnant Friedrich Wilhelm von Koch bei einer Besichtigung der Amalienburg im Juni 1772 zeichnerisch in seinem Tagebuch festgehalten und dadurch überliefert worden ist (Abb. 10).³⁸ Koch interpretierte die Figur als Selbstporträt des Malers Jürgen Ovens.³⁹ Sie zeigt einen auf einer Art Gesims sitzenden Mann in

³⁶ Vgl. Jan Drees: Katalog-Beitrag Nr. 421, in: Spielmann/Drees: Gottorf (wie Anm. 2), S. 591; Lühning: Niemandland (wie Anm. 24), S. 94, 116, Anm. 56.

³⁷ Vgl. Köster: Ovens (wie Anm. 24), S. 216.

³⁸ Gemeinschaftsarchiv des Kreises Schleswig-Flensburg und der Stadt Schleswig, Schleswig, Tagebuch Friedrich Wilhelm von Koch, Abt. 2, Nr. 101, M6, S. 132–135 (mit Transkription bei Köster: Ovens [wie Anm. 24], S. 349).

³⁹ Obwohl die Zeichnung nicht an die bekannten Selbstporträts des Malers erinnert, kann Köster: Ovens (wie Anm. 24), S. 214 f., nachweisen, dass diese Assoziation nicht völlig abwegig ist. Ernst Schlee: Schleswiger Ansichten, in: Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte 3 (1968), S. 7–18, hier S. 14 f., und Lühning: Niemandland (wie Anm. 24), S. 117, Anm. 67, lehnen diese Deutung kategorisch ab, ohne eine Begründung zu liefern.



Abb. 9: Landschaft mit Liebespaaren, Gemälde von Jürgen Ovens, Öl auf Leinwand, um 1671. © Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Inv.-Nr. 1974/2717.

einfacher, möglicherweise antikisierender Kleidung mit großem Buch auf dem Schoß und einer angedeuteten Palette links unten neben sich, der auf die anderen Bilder zeigt. Eine mögliche andere Interpretation dieser Figur wird später noch im Zusammenhang mit den Kuppelgemälden vorgestellt.

Die 36 Gemälde der Mittelzone, an den Wänden des Obergeschosses, zeigten laut Inventar von 1709 Darstellungen von *anmühtigen Engeln und kleinen Cupidons welche Blumen Trauben, Obst, Pfeiler und Bogen führen*. Hier könnten mit den genannten Attributen der Putti die Jahreszeiten angesprochen sein, verteilt auf die Ost-, Süd- und Westwand. An der Nordwand, zwischen den Fenstern, kommt dann noch eine repräsentative Facette hinzu, indem *diese Fliegende Kindlein jedes ein Stück des Königl Dähnischen und Ihro hoheiten Stam wapens* präsentierten.⁴⁰

⁴⁰ LASH, Abt. 7, Nr. 6826, S. 634 f.



Abb. 10: Figur aus dem Gemäldezyklus von Jürgen Ovens in der Amalienburg, Selbstbildnis des Malers, Zeichnung von Friedrich Wilhelm von Koch, 1772. © Gemeinschaftsarchiv Kreis Schleswig-Flensburg und Stadt Schleswig, Schleswig, Tagebuch v. Koch, Abt. 2/101, M6, S. 132.

Die acht Gemälde der Kuppel sind als ikonographisch wichtigster Teil des Zyklus zu werten, allerdings werden sie im Inventar von 1709 nur kurz und summarisch charakterisiert. Die Themen aller acht Kuppelabschnitte sind – beginnend im Uhrzeigersinn an der Westseite – durch die Beschreibung Johann Christian Jürgensens von 1822 bekannt (**Abb. 11**):⁴¹ im ersten Stück nach Westen Mars, *wie er aus der Schlacht zurückkehrt, und Venus mit dem Taubengespann ihm entgegen kömmt*, auf dem zweiten Feld nach Nordwesten eine Darstellung Minervas, im dritten Teil nach Norden Diana, im vierten Feld nach Nordosten das *Bildniß der Herzogin Amalia, welcher zu Ehren das Gebäude errichtet und benannt wurde*, im fünften Stück nach Osten Jupiter und Juno, auf dem sechsten Feld nach Südosten Apoll und die Musen, nach Süden im siebten Stück *Phöbus mit dem Sonnenwagen* und im letzten Feld nach Südwesten Ceres und Flora.⁴² Die Darstellung der Vier Jahreszeiten *nach der heydnischen Alten-*

⁴¹ Lühning: Niemandsland (wie Anm. 24), S. 97, Abb. 13, und Köster: Ovens (wie Anm. 24), S. 215, die Lühnings Schema übernimmt, verwechseln die Himmelsrichtungen.

⁴² Jürgensen: Chronik (wie Anm. 26), S. 161. Schmidt: Ovens (wie Anm. 13) publizierte in seinem Werkkatalog dem Sinn nach Beschreibungen der einzelnen Bilder, die August Sach: Asmus Jakob Carstens' Jugend- und Lehrjahre. Nach urkundlichen Quellen, Halle a. d. S. 1881, S. 148 f. nach einem verschollenen Schlossinventar von 1827 gegeben hatte. Die Ausführungen sind detaillierter als bei Jürgensen und sollen deshalb in der gleichen Reihenfolge wiedergegeben werden: 1. Feld: »Mars in griechischer Gewandung und kriegerischer Haltung, mit dem Helm auf dem Haupte, kehrt aus der Schlacht zurück. Die liebesglühende Venus mit dem Taubengespann kommt ihm entgegen« (Schmidt: Ovens [wie Anm. 13], S. 154, Nr. 91); 2. Feld: »Mit Helm, Ägis und Lanze bewehrt, mit der Eule zur Seite, stand Minerva in ruhiger Haltung da« (ebd., S. 156, Nr. 109); 3. Feld: »Als Jägerin, mit Bogen und Köcher ausgerüstet, das Haar rückwärts zusammengebunden, eilte Diana dahin« (ebd., S. 155, Nr. 106); das nun bei Jürgensen folgende vierte Feld mit dem Bildnis der Herzogin ist bei Schmidt nicht beschrieben; 5. Feld: »Gegen Osten thronte Juppiter mit wallendem Haare und Bart, Zepter und Donnerkeil in den Händen haltend, während der Mantel über seine linke Schulter herabwallte. Ihm zur Seite stand seine Gemahlin Juno, mit ernstern, strengen Zügen« (ebd., S. 153, Nr. 87); 6. Feld: »Mit hochgegurtem Sängergewande, das faltenreich herabfloß, angetan, mit der Rechten in die Phorminx greifend, war Apoll dargestellt, von den Musen umgeben« (ebd., S. 156, Nr. 110); 7. Feld: »Gegen Süden stieg Phöbus, sein geflügeltes Viergespann lenkend, zum neuen Tage empor, während die Sterne, als Knaben aufgefaßt, vor ihm flohen und nur einer, der Morgenstern, sich

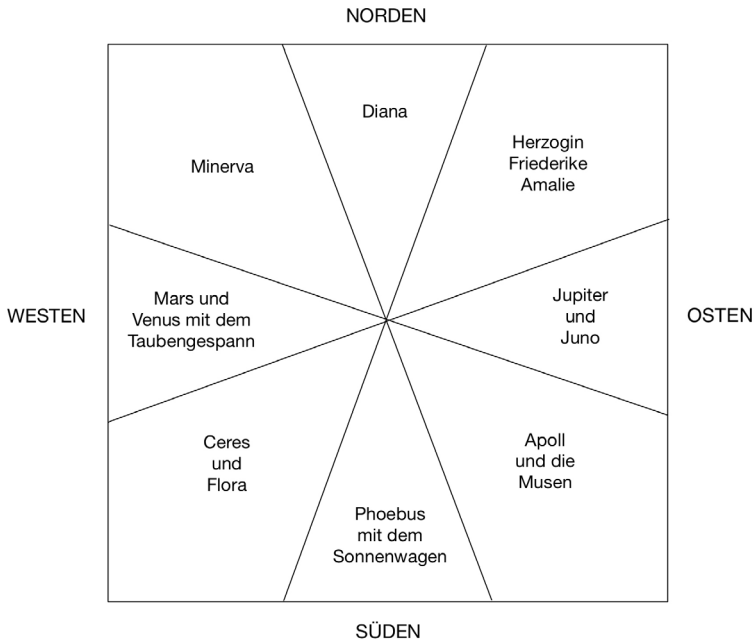


Abb. 11: Aufteilung der Kuppelgemälde in der Gottorfer Amalienburg, Schema. © Karen Asmussen-Stratmann, veröffentlicht unter der [Lizenz CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Götter-Lehre, in lebensgröße, wie Koch sie in seinen bezüglich der Gemäldeaufteilung etwas undurchsichtigen Tagebuchaufzeichnungen beschreibt, lässt sich am ehesten mit diesem Abschnitt des Zyklus in Verbindung bringen, weil nur hier wirklich Götter in Lebensgröße gemalt waren.⁴³ Die Jahreszeiten sind im Programm der Kuppel tatsächlich erkennbar, nämlich in der Göttin der blühenden Natur – Flora – als Frühling und der Göttin des Ackerbaus – Ceres – als Sommer im Südwesten und der Jagdgöttin Diana als Winter im Norden. Sie stellen in ihrer Position (Himmelsrichtung) an der Kuppel zugleich den Bezug zum Garten (im Süden) bzw. dem Tiergarten her, der sich im Norden an den Garten anschließt.⁴⁴ Noch deutlicher lassen sich die Tageszeiten mit dem Lauf der Sonne und die dazu passenden Himmelsrichtungen identifizieren. Das passt zumindest zu der Positionierung von Diana im Norden und Phoebus mit dem Sonnenwagen im Süden. Diana wurde nicht nur

umsehend, langsam daherschritt« (ebd., S. 156, Nr. 111); 8. Feld: »Flora schwebte, von einem wenig verhüllenden Gewande umwallt, mit Blumen im Haar und in den Händen, strahlenden Antlitzes dahin, und mit sprossenden Blättern und Ähren bekränzt, auf dem Fruchtkorb die Erstlinge der verjüngten Natur tragend, kehrte Ceres mit einer Fackel aus der Unterwelt heim, um den Frühling zu bringen« (ebd., S. 157, Nr. 112). Köster: Ovens (wie Anm. 24), S. 315, Anm. 1178, ist diese ausführlichere Beschreibung der Kuppelgemälde scheinbar bekannt. Deshalb ist es unverständlich, dass sie sie nicht in ihrer Rekonstruktion verwendet und sogar Vergleichsbilder heranzieht (S. 222 f.), die andere Szenen darstellen.

⁴³ Tagebuch von Koch (wie Anm. 38), S. 134 f., zit. n. Köster: Ovens (wie Anm. 24), S. 349.

⁴⁴ Diese Beziehung sieht auch Lühning: Niemandland (wie Anm. 24), S. 97.

als Jagdgöttin, sondern als altitalische Mondgöttin verehrt. In beiden Funktionen macht ihre Platzierung im Norden der Kuppel Sinn: Einerseits zeigt diese Position zum herzoglichen Jagdareal Tiergarten und andererseits steht die Himmelsrichtung Norden nach dem Lauf der Sonne für die Nacht, die dann Diana als Mondgöttin verkörpert. Als Pendant fungiert Apoll im Süden der Kuppel. Er ist gleich zweimal dargestellt: Zusammen mit den Musen im Südosten ist er zu verstehen als Allusion auf die Kunstsinnigkeit am Gottorfer Fürstenhof. Direkt im Süden, wo die Sonne am höchsten steht, ist Apoll mit seinem Beinamen Phoebus oder Phoibos (der Strahlende) als Sonnengott dargestellt, womit er gleichzeitig die Tageszeit Mittag und die Himmelsrichtung Süden repräsentiert. Koch beschreibt in seinem Tagebuch auch eine – in der Literatur häufig unverstandene – Szene, die er auf der rechten Seite sah, weil er wahrscheinlich durch das Hauptportal im Süden den Saal betreten hat. Folglich befand sich die Darstellung im Osten, was im Kontext der Tageszeiten Sinn macht. Es war dort ein offensichtlich unmotivierter Junge gezeigt, der sich mit seinem ABC-Buch frühmorgens auf den Schulweg macht, *worüber der Knabe der Ungemächlichkeit wegen unlustig, sich darüber an die Ohren kratzt*.⁴⁵ Mars und Venus im Westen sowie Jupiter im Osten passen als Planeten ebenso in diese kosmologische Deutung wie die nach Kopenhagen weisende Himmelsrichtung Nordosten mit dem Bildnis der Herzogin Friederike Amalie.⁴⁶ Weiterhin zeigen sich in einigen Feldern der Kuppel inhaltliche Verbindungen zur Herzogin. Flora und Ceres gegenüber im Südwesten stehen für die Fruchtbarkeit, die für den Fortbestand der Dynastie grundlegend und Bestandteil des Ehevertrages war. Daneben, im Westen, konnte der Betrachter in der Liebesgöttin Venus, die ihrem aus dem Krieg heimkehrenden Gatten, Mars, entgegentritt, die Bedeutung der Stellung Friederike Amalies als liebende Ehefrau und unterstützende Partnerin herauslesen. Auch die Darstellung von Juno als römische Göttin der Frauen und der Ehe zusammen mit Jupiter im Osten kann in diese Richtung interpretiert werden. Minerva, das römische Pendant zur griechischen Göttin Pallas Athene, war im Nordwesten platziert. Ihre Bedeutung als Göttin der Weisheit deutet Koch in seinen Tagebuchaufzeichnungen an. Er nahm in dem Gemäldezyklus eine sowohl inhaltliche als auch räumliche Verknüpfung von der Kuppel oben bis zur Schrägung unten in Gestalt eines roten Vorhangs wahr. Dieser verband das in der Kuppel gemalte Porträt der Herzogin – nach Koch als Brustbild gestaltet – thematisch mit einem *jungen Kind in Frauenzimmer Fürstlichen Habit gekleidet, unter der Aufsicht vielerley Tugenden, die das Fürstliche Kind der Ballas [i. e. Pallas Athene] übergeben*. Diese wiederum zeigt ihr laut Koch den Künstler in Gestalt des oben genannten Selbstbildnisses von Ovens (Abb. 10), *der sie durch seine Kunst verewigen soll*.⁴⁷ Dieses Kind ist öfter in der Literatur ganz selbstverständlich als das am 19. Januar 1670 erstgeborene Kind Friederike Amalies, Prinzessin Sophie Amalie, identifiziert worden, das

⁴⁵ Tagebuch von Koch (wie Anm. 38), S. 134. Vgl. auch die Transkription bei Köster: Ovens (wie Anm. 24), S. 349, die diese Szene nicht versteht (S. 217).

⁴⁶ Vgl. Lühning: Niemandstand (wie Anm. 24), S. 97 f.

⁴⁷ Tagebuch von Koch (wie Anm. 38), zit. n. Schlee: Schleswiger Ansichten (wie Anm. 39), S. 14 f.

zum Entstehungszeitpunkt der Gemälde ein Säugling war.⁴⁸ Viel sinnvoller erscheint aber die Idee, dass hier die junge Herzogin selbst gezeigt wurde als räumlich leicht greifbare Veranschaulichung ihrer unter der Aufsicht von Minerva genossenen guten Erziehung. Der von Koch als Künstler bezeichnete Mann (Abb. 10) ist durch den übergroßen Folianten auf seinem Schoß und sein durch Glatze und Bart dargestelltes vorgerücktes Alter vielleicht eher als Erzieher oder Lehrer zu lesen. Auf diese Weise ordnet sich diese Szene, die der hervorragenden Ausbildung und Weisheit der Herzogin zugeordnet ist, dem Gesamthema des Saales, der Apotheose der Herzogin Friederike Amalie, ein. Die Platzierung der heraldischen Elemente an der Nordwand, quasi unter dem Porträt der Herzogin, zeigte nicht nur den Bezug nach Kopenhagen, sondern musste jedem Besucher beim Betreten des Lusthauses durch das Hauptportal an der Südseite sofort ins Auge fallen und somit das Bildprogramm sehr schnell erfassbar machen. Nach Kochs Beschreibung diente den Kuppeldarstellungen ein heiterer schöner Himmel als Hintergrund, an dem einerseits die Götter die Herzogin umschwebten und andererseits *allerhand Scheußliche Furien* vor ihrem Anblick flohen.⁴⁹

Es ist sehr bedauerlich, dass die Amalienburg und der Bilderzyklus des Festsaals nicht mehr erhalten sind. Es fehlt die genaue Kenntnis seines Aussehens. Deshalb wird jede Interpretation des Bildprogramms lückenhaft und vage bleiben. Resümierend beschäftigte sich die von Ovens zusammen mit Herzog Christian Albrecht konzipierte Raumausstattung mit der Vergöttlichung der Herzogin Friederike Amalie, eingebettet in ein kosmologisches, mythologisches, bacchantisches und dynastisches Ambiente. Die Kuppelbilder sind insgesamt als eine Abbildung der Tages- und Jahreszeiten zu verstehen, die sich an diesem Ort, der Amalienburg, an höchster Stelle inmitten eines großartigen Gartens, wunderbar und intensiv erleben ließen. Sie symbolisieren die höhere, paradiesische Sphäre der Götter, in die Friederike Amalie durch ihre gute Erziehung und Tugendbildung aufgestiegen ist. Von oben strahlt diese Sphäre nach unten in den menschlichen Bereich, wobei die Putti der mittleren Ebene eine Überleitung bilden zu den Szenen der Schrägung. Die dort gezeigten Liebesszenen können verstanden werden als das Goldene Zeitalter, in dem die Menschen in Frieden unter dem Schutz der göttlichen Sphäre leben können. Das ganze Programm lässt auf die Hoffnungen und den Anspruch des Herzogspaares schließen, einer neuen Friedens- und Blütezeit entgegenzugehen.

Zu ergänzen bleibt noch ein kurzer Exkurs zu der ebenfalls sehr aufwändigen Ausstattung der insgesamt acht Räume in den vier Eckpavillons des Lusthauses (Abb. 5, 6), die hier zumindest angedeutet werden soll.⁵⁰ Auch hiervon gibt es keine bildliche Überlieferung: Die Wände der unteren vier Kabinette waren vollständig mit Leinwand bezogen, worauf vor braunem Hintergrund achteckig gerahmte Embleme mit französischen Inskriptionen von

48 Köster: Ovens (wie Anm. 24), S. 214; Lühning: Niemandland (wie Anm. 24), S. 96. Letzterer bezieht sich dabei auf die oben genannte Beschreibung des Inventars von 1709, wo es heißt, *wie denn auch in den andern fächern die hochFürst. Prinzen und Princeßinnen mit den Göttern vergesellschaftet sein* (LASH, Abt. 7, Nr. 6826, S. 635).

49 Tagebuch von Koch (wie Anm. 38), zit. n. Schlee: Schleswiger Ansichten (wie Anm. 39), S. 14 f.

50 Ausführlicher und mit Quellennachweisen nachzulesen in Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), S. 111 f.

Jürgen Fuhrmann gemalt waren. Auch die Decken schmückten je ein großes auf Leinwand gemaltes Bild mit Darstellungen von Göttern und Putten. Die Bretterfußböden der oberen Kabinette besaßen eine illusionistische Fliesenmalerei mit Elementen des hochfürstlichen Wappens. Es ist aus der Quelle nicht klar ersichtlich, ob damit das Wappen der Herzogin gemeint ist, was aber am meisten Sinn ergeben würde.⁵¹ Sowohl die überkuppelten Decken als auch die Wände dieser in Leichtbauweise errichteten Räume waren mit Leinwand bezogen und bemalt mit Götter-, Satyr- und Puttenszenen. Möglicherweise hat sich hier in einem der oberen Räume auch das optische Kabinett (*Camera obscura*) befunden, von dem der Kieler Professor Samuel Reyher berichtete.⁵²

Dass Friederike Amalie das ihr gewidmete Lusthaus tatsächlich in Besitz nahm und repräsentativ nutzte, spiegelt sich darin, dass sie in der ersten Exilphase Christian Albrechts 1678/79 mehrfach den Neuwerkgarten in den Sommermonaten anlässlich von Besuchen ihrer nächsten Angehörigen aus dem dänischen Königshaus als Repräsentationstribüne nutzte. Dazu gehörte auch ein Essen, das die Hoheiten in der Amalienburg zu sich nahmen.⁵³ Diese Begebenheiten gehören zu den Gelegenheiten, von denen weiter oben die Rede war im Zusammenhang mit den diplomatischen Bemühungen der Herzogin mit der Absicht, die Lage ihres Mannes und des Herzogtums zu verbessern.

Der Titel des Aufsatzes ist als Frage formuliert: *Die Amalienburg im Gottorfer Neuwerkgarten. Lusthaus der Herzogin?* Damit sollte von vornherein die am Anfang gestellte Frage angedeutet werden, ob die Herzogin selbst auch Einfluss auf die Idee und die Gestaltung des Lusthauses genommen hat. Resümierend muss festgestellt werden, dass die Fakten eher gegen ihren persönlichen Einfluss sprechen, insbesondere die Tatsache, dass der Vertrag mit Jürgen Ovens explizit von Christian Albrecht geschlossen wurde. Aber auch die Herkunft weiterer Gestaltungsideen wie die äußere Form des Gebäudes und die Einrichtung eines doppelgeschossigen Saales mit einem monumentalen Gemäldezyklus nach dem Vorbild des Huis ten Bosch in Den Haag oder die Einrichtung von gleich vier Emblem-Zimmern gehen nach den bisherigen Forschungen ziemlich klar auf Anregungen des Herzogs auf seiner Reise 1662 durch die Niederlande, Frankreich, die Schweiz und Deutschland zurück, die in einem Tagebuch überliefert sind.⁵⁴ Selbst wenn mit diesem hochinteressanten Lusthaus nicht die Handlungsspielräume und Aktivitäten der Herzogin zutage treten, so haben wir doch hier ein Beispiel für die Wertschätzung einer Fürstin und Landesherrin aus dem Hause Gottorf, das seinesgleichen sucht. Christian Albrechts Handlungsmaxime war wohl von dem *Memoria*-Gedanken bestimmt, seiner Gemahlin zu ihren Lebzeiten ein sichtbares Denkmal zu setzen. Das Vorbild dafür ist wohl in dem berühmten Oranjezaal

51 LASH, Abt. 7, Nr. 6826, S. 638.

52 Vgl. Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), S. 112 und Anm. 1058; Lühning: Niemandsland (wie Anm. 24), S. 101, mit der Übersetzung des Reyher'schen Textes auf S. 118, Anm. 88.

53 LASH Abt. 7, Nr. 138, Relationen des Hofmeisters Jasper von Buchwald, Briefe vom 6. Mai und 6. Juni 1678 sowie vom 4., 5., 19. (betreffend die Amalienburg) und 26. Juni 1679.

54 Vgl. die genaue Analyse in Asmussen-Stratmann: Das Neue Werk (wie Anm. 1), S. 153–158.

des Huis ten Bosch in Den Haag zu sehen, den die Witwe des Statthalters der Niederlande, Amalie zu Solms-Braunfels (1602–1675) im Gedenken an ihren verstorbenen Mann Frederik Henrik Prinz von Oranien (1584–1647) mit einem Gemäldezyklus als Erinnerungsstätte ausgestalten ließ.⁵⁵

Das Vorhandensein von Doppelwappen wie beispielsweise dem von Herzog Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf (1526–1586) und seiner Gemahlin Christine von Hessen (1543–1604) über dem Portal zur Gottorfer Schlosskapelle wird häufig als Zeichen für ein gleichberechtigtes Interesse und Handeln eines Fürstenpaares interpretiert. Auch für Christian Albrecht und Friederike Amalie ist so ein Beispiel bekannt. Nachdem die Gottorfer Exil- und Besatzungszeit überstanden und Herzog Christian Albrecht durch den Altonaer Vertrag am 20. Juni 1689 in die Lage versetzt wurde, restituiert und ausgestattet mit allen Rechten wieder in sein Herzogtum zurückzukehren, wurde der neue Gärtner Johannes Kempe beauftragt, die Parterres auf den Terrassen im Neuen Werk zu erneuern. Die beiden untersten an prominenter Stelle seitlich des Globushauses gestaltete er mit Broderien je als Spiegelmonogramm von Christian Albrecht und Friederike Amalie, die heute im teilweise wiederhergestellten Neuwerkgarten zu besichtigen sind (Abb. 1).⁵⁶ Auch sie sind ein Symbol für die gleichberechtigte und von gegenseitiger Wertschätzung dominierte »Arbeitsgemeinschaft« des Herzogspaares »bei der Ausübung und Repräsentation von Herrschaft«, wie es Melanie Greinert treffend zusammenfasst.⁵⁷

Abstract

The article discusses the Amalienburg pleasure house, built between 1670 and 1672. Situated atop the highest terrace of the Neuwerk, the last garden of the Gottorf Residence built in the 17th century, the Amalienburg adorned the landscape. While much of the Neuwerk has been restored, the pleasure house itself was unfortunately demolished in 1826. Alongside exploring the cultural and political situation of the era, the article introduces the construction history, design, and use of the Amalienburg. It also investigates whether the building bears reference to Duchess Friederike Amalie, after whom it was named, or if she had direct influence on its design process. The research suggests that while Duke Christian Albrecht likely intended the pleasure house as a memorial to his consort, even during her lifetime, Friederike Amalie emerges as an independent personality who acted in harmony with her husband.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 156, Abb. 144.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 95 und Abb. 73.

⁵⁷ Greinert: Unterordnung und Selbstbehauptung (wie Anm. 3), S. 162, 167.

Autorin

Dr. Karen Asmussen-Stratmann

Kunsthistorikerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt ›Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800)‹ der Niedersächsischen Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Gartenkunst sowie die Repräsentation in Kunst und Kultur in Spätmittelalter und Früher Neuzeit.

E-Mail: karen.asmussen.stratmann@web.de

Open Access // Der Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Beitrags von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.