

Jens Martin Neumann

Wenn Witwen bauen ...

Der Amalienbau des Kieler Schlosses

Das von Friederike Amalie, dänischer Erbprinzessin und Witwe Herzog Christian Albrechts, bis 1697 neu erbaute Kieler Schloss »liegt« – mit einer schönen Sentenz von Hanno-Walter Kruft gesprochen – »in einem Land, das es nicht gibt: in Utopia«.¹ Utopie bedeutet erhoffte Möglichkeit und geistiges Experiment, der Bau einer Witwenresidenz in *Utopia* ist der paradoxe Versuch, auf ein zukünftiges, besseres Witwenleben vorzugreifen. Die utopische Idealität des Kieler Schlosses gründet darin, dass es aufgrund der ästhetischen Reflexion seiner Erbauerin als formale, zeichenhafte Entsprechung einer zugrundeliegenden Witwenutopie entworfen ist. Das bedeutet, die bauliche Umsetzung bedarf einer nachvollziehbaren architekturtheoretischen Begründung.²

Warum baute Friederike Amalie eine neue kostspielige Residenz, in der sie abseits im nostalgischen Altbau lebte?³ Die Antwort auf diese Frage findet sich in einer kleinen, anlässlich des Todes ihres Ehemanns 1695 bei Samuel Reyher, Kieler Professor für Allgemeines Recht, Astronomie und Mathematik, in Auftrag gegebenen Schrift. Die *Serenissimae Atq; Celsissimae Principi Ac Dominae* hat im Konzept des von ihr neu errichteten Schlosses eine sichtbare Entsprechung gefunden.⁴

Friederike Amalie hat dem Kieler Schloss jenes elegante Aussehen verliehen, das bis zum Zweiten Weltkrieg Bestand hatte. Eine Sepiazeichnung aus der Zeit um 1740 in der Eutiner Landesbibliothek zeigt in idealisierter Vogelschau die relativ einheitliche, nach Norden geöffnete Dreiflügelanlage um einen rechteckigen Ehrenhof, zugleich ihre gewachsene, asymmetrische

1 Vgl. die geistvolle Studie von Hanno-Walter Kruft: Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, München 1989 (Zitat: S. 9), der ich den wichtigsten Impuls zur Interpretation des Amalienbaus als gebaute *Utopia* verdanke.

2 Künstlerische Qualität – wie im Falle des Schlosses Hedwig Eleonoras von Gottorf (Witwe König Karls X. Gustav) in Drottningholm (ab 1662), des stilprägenden Meisterwerks des schwedischen Hochbarock – ist kein Kriterium. Hedwig Eleonora kommt in Drottningholm als Mitregentin für ihren minderjährigen Sohn Karl ganz ohne Witwenutopie aus, ihr Schloss mit seinen Schlachten-Galerien gibt sich betont maskulin-schwedisch.

3 Diese Frage habe ich bereits 2017 auf einer Tagung im Schloss vor Husum gestellt, meine damalige Antwort findet sich in 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.

4 Samuel Reyher: *Serenissimae Atq; Celsissimae Principi Ac Dominae, Dn. Fridericae Amaliae, Regiae Regnorum Daniae et Norwagiae Heredi, Ducis Sleswici, Holsatiae, Stormariae et Dithmarsiae, Comiti Oldenburgi et Delmenhorst &c. &c. &c.*, Kiel o. J.

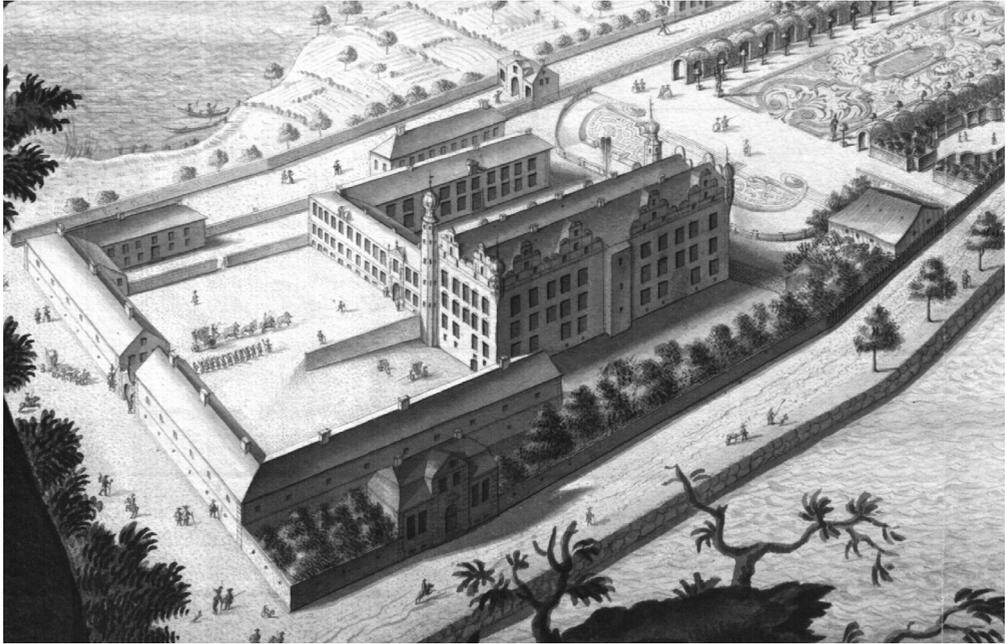


Abb. 1: Kiel, Vogelschau von Schloss und Garten, Sepiazeichnungen von J. E. Ramdahl um 1740. © Eutiner Landesbibliothek.

Struktur, mit dem dominanten, von Treppentürmen und Giebelkranz nobilitierten Osthaus zur Wasserseite und der niedrigeren, L-förmigen Flügelklammer zur Stadt (Abb. 1). In symbolischer Janusköpfigkeit wurde der Kernbau des vorbestehenden Herzogsschlosses in die neue Witwenresidenz integriert, um die familiäre Kontinuität, Tradition und Würde herzoglicher Herrschaft, zu verbildlichen.⁵

In ihrer neuen sozialen Verfasstheit als Witwe begann Friederike Amalie im Mai 1695 – wie Reyher schreibt – »das Schloss aus Ruinen wieder zu erwecken und prachtvoll neu zu errichten«, eine topische Formulierung, die bald auch in die Inschrift des Hauptportals einging, »womit sie das Andenken des Verstorbenen in würdiger Erinnerung halte«.⁶ Sie übernahm nun tatkräftig die Verantwortung für die *Memoria* des toten Gemahls und seines Geschlechts. Gemäß dem Ehevertrag der damals 18-jährigen Braut wurden ihr im Juni die Ämter Kiel, Cismar und Oldenburg als Witwenversorgung und das Schloss in Kiel als Witwensitz zugewiesen, doch war der

5 Der Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furtenbach d. Ä.: *Architectura recreationis*, das ist von Allerhand Nutzlich und Erfrewlichen Civilischen Gebäwen, Augsburg 1640, zeigte im zweiten Teil anhand eigener Entwürfe Umbauoptionen für bestehende Anlagen, so auf Kupfertafel 10, S. 21, wobei aus Gründen der Familientradition möglichst große Teile der überlieferten Bausubstanz erhalten werden sollten. Für alle in Anmerkungen und Text genannten Traktate noch immer grundlegend: Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 2013.

6 Reyher: *Serenissimae* (wie Anm. 4), S 2.

Schlossbau in denkbar schlechtem Zustand.⁷ Durch die beträchtliche Leibrente vom dänischen Hof und eine Erbschaft ihrer Mutter Sophie Amalie von Braunschweig-Lüneburg finanziell unabhängig, konnte sich Friederike Amalie einen luxuriösen Schlossneubau leisten.

Mit der Realisierung des steinernen Memorials betraute sie den königlichen, aus dem Tessin stammenden Festungsbaumeister ihres Bruders Christian V. Domenico Pelli ist ein charakteristisches Beispiel für den Künstlerimport vom heimatlichen zum ehelichen Hof einer Fürstin.⁸ Friederike Amalies Einfluss auf den Kieler Schlossbau ist überall spürbar, zugleich fast nirgends zu beweisen. Geboren am 11. April 1649 als zweite Tochter König Friedrichs III. von Dänemark, hatte sie Kindheit und Jugend im prächtigen Rahmen der glanzvollen dänischen Residenzen verbracht, verfügte über enzyklopädische Bildung und konnte präzise Anweisungen zu Baugestalt und Ikonologie erteilen.⁹

Wesentlich für die in Reyhers Denkschrift umrissene Erinnerungskultur ist die Massengruppierung in ihrer Beziehung zur Stadt. Das Witwenschloss erhebt sich in souveräner Machtgeste als hermetisch verschlossener Baublock würdevoll über die Altstadtbebauung, öffnet sich hingegen im luftigen Hof zum weiträumig axial angelegten Barockgarten entlang der Förde. Es kombiniert auf diese Weise Qualitäten von Palast und Villa. Ein *Landgut mit Kräuter-, Blumen- und Spaziergärten* hat 1678 der in Ansbach tätige Architekt Georg Andreas Böckler ausdrücklich als *Fürstlichen Wittbitsitz* empfohlen.¹⁰ Die Stadt ist nur Annex des Schlosses, dessen Hauptachse über die repräsentative Treppenanlage auf dem zugeschütteten Halsgraben als seeseitige Allee ins offene Land läuft. Das Kieler Lagebild, gleichsam auf isolierter Herrschaftsinsel, bezeichnet Rückzug und Abbild einer idealeren Welt.¹¹

Der Amalienbau schließt mit dem neuen *Corps de logis* winkelförmig an das 130 Jahre ältere, 1567 fertiggestellte Parallelhaus aus vier nebeneinander gesetzten Giebelhäusern an, das Friederike Amalie instandsetzen und prächtig ausstatten ließ. Der monumentale Altbau

7 Der Herzog-Adolf-Bau trug verfallene Stirngiebel und Turmhauben, wies Schäden durch Feuchtigkeit und Risse im Mauerwerk auf, das Neue Haus der Anna von Brandenburg (1511) war neun Jahre zuvor sogar eingestürzt. Vgl. Carl-Heinrich Seebach: Das Kieler Schloss (Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte 9), Kiel 1965, S. 56 f.

8 Geboren am 3. Januar 1657 in Aranno bei Lugano, erhielt Domenico Pelli seine Ausbildung in Mailand oder Venedig, bevor er 1682 nach Straßburg zum Marquis de Vauban ging, um seine Kenntnisse im modernen Festungsbau zu vertiefen. 1688 trat Pelli in die Hofdienste Christians V. von Dänemark, arbeitete zunächst am neuen Bastionsgürtel Kronborgs, dann ab 1691 am Neuwerk der Festung Rendsburg.

9 Cordula Bischoff: Status, Macht und Kunstpolitik in der Frühen Neuzeit. Die Witwe als Bauherrin und Auftraggeberin, in: Ulrike Ilg (Hg.): Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit. Zur Kunst und Kulturgeschichte eines Standes, Petersberg 2015, S. 40–54, hier S. 51, betont nachdrücklich: »Die Beschäftigung von adeligen Frauen mit Architektur war im 17. und 18. Jahrhundert eine Selbstverständlichkeit. [...] Planen, Bauen, Einrichten und Dekorieren galten als angemessene Tätigkeitsfelder für Fürstinnen.« – Erst das engstirnige Weltbild des 19. Jahrhunderts sollte Architektur zu einer ausschließlich männlichen Domäne machen. Die Qualität dänischen Bauschaffens äußerte sich gerade in Witwensitzen, so bauten drei Witwen – Mette Rosenkrantz, Ingeborg Skeel und Beate Hvitfeldt – mit Vallo (Seeland, 1581), Voergård (Jütland, 1586) und Svenstorp (Schonen, 1596) die vornehmsten Adelsitze der dänischen Renaissance. Die Mutter Friederike Amalies bewohnte das moderne italienische Gartencasino der ersten Amalienborg (ab 1669).

10 Georg Andreas Böckler: Nützliche Hauß- und Feld-Schule, Nürnberg 1678, An den Leser.

11 Auf einer ähnlich isolierten »Insel« in barockem Garten liegt der Wittwensitz Christianes von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg (ab 1692) in Delitzsch. Die ebenfalls von der Stadt abgewandte Dreiflügelanlage an altem Bergfried richtet ihren Ehrenhof zu Stadtgraben und Feldmark aus, beherbergt in der Beletage ein schönes Witwenappartement nebst Festsaal und Tafelzimmer. Siehe Manfred Wilde/Nadine Kinne: Barockschloss Delitzsch, Leipzig 2007.

in Seitenlage überragt mit seiner hoch ausgezogenen Dachkrone die horizontal gelagerten Amalienflügel unter ruhigen Walmdächern, die ihn wie eine Architektureliquie umschließen. Denn er veranschaulicht im Verweis auf den Bauherrn Herzog Adolf – infolge der Landes- teilung von 1544 Stammvater der Gottorfer Linie – Anfang und Dauer der Dynastie bis zum Urenkel Christian Albrecht.

Friederike Amalie balancierte in ihrem Architekturpatronat strategisch zwischen der Legiti- mation durch Gottorfer Tradition und der Emanzipation durch dänischen Kulturimport.¹² Der Typus der Dreiflügelanlage, vormals nur für kleinere rangniedere Landsitze verwendet, ließ sich seit dem Bau des grandiosen Schlosses Christians IV. auf Frederiksborg bis 1623 mit der repräsentativen Funktion einer königlichen Residenz vereinbaren. Die Schackenberg hatte die Variante des axialsymmetrisch subordinierten Dreiflügelbaus 1662 in die dänische Bau- kunst eingeführt, für die Drehung einer triklinen Baugruppe um 180 Grad, mit *Corps de logis* zur Stadt und Portalbau zum Garten, bot die 1672 für ihren unehelichen Stiefbruder Ulrik Frederik Gyldenløve begonnene Charlottenborg in Kopenhagen ein vornehmes Vorbild.¹³ Die geistreiche Kombination der heimatlichen Varianten liegt in Friederike Amalies Witwen- auffassung begründet: Die Subordination geht vom Witwenhaus an der Fördeflanke aus, es rangiert in der funktionalen Hierarchie vor dem Wohnflügel des regierenden Herzogs in Querlage, der gleichwohl mit dem Säulenportal ausgezeichnet war, während der schmalere Westtrakt für seine Gemahlin als seitliche Hofbegleitung definiert ist.¹⁴

Die Fassaden des neuen, knapp 60 mal 13 Meter großen Torflügels im Süden und des er- haltenen Westtrakts in den Abmessungen von 35 mal 9 Metern zeichnen sich durch Schlich- tigkeit und geometrische Klarheit aus (Abb. 2). Die sparsame Gliederung beschränkt sich auf Gurtgesimse zwischen den drei Geschossen und senkrechte Quaderstreifen an den Gebäude- kanten, dazu treten die Frontispize der Torachse und zwei kleine Zwerchhäuser. Pelli entsagt allen ornamentalen Effekten, nur den zu Achsen verklammerten Fenstern misst er eine diskrete Rahmung mit plastischen Flachgiebeln zu; einziger Akzent von Gewicht ist das mächtige Hauptportal, ein antiker Triumphbogen mit dorischen Zwillingssäulen. Die aus gotlän- dischem Stein geschlagene Gliederung war mit grauer Ölfarbe überzogen, die Ehrenpforte

12 Ebenso zweisprachig wie die Bauherrin Maria von Medici ist ihr Witwensitz in Paris, das Palais du Luxembourg, eine ab 1614 realisierte, gestuft subordinierte Dreiflügelanlage französischer Art mit massigen Kantenpavillons im einheitlich rustizierten Fassadenkleid ihrer toskanischen Heimat. Die Repräsentation hochadeliger Witwen hob mehrheitlich auf ihre Mittlerposition zwischen beiden Dynastien ab, unterstrich einerseits die Würde ihrer gebürtigen Herkunft, anderer- seits die neue Verbundenheit mit der lokalen Familie.

13 Bischoff: Status (wie Anm. 9), S. 48, schreibt zu recht: »Fürstinnen orientierten sich an den aus ihrer Kindheit und Ju- gend bekannten Bauten.« – Handbuchnotorisch sind drei Prinzessinnen aus dem Hause Nassau-Oranien: Mit Oranien- baum schuf Henriette Catharina seit 1681 in Anhalt-Dessau eine programmatische Barockanlage in den Formen ihrer südholländischen Heimat; eng verwandt war der zehn Jahre ältere Kernbau Albertine Agnes' auf Oranienstein bei Diez. Und schon 1651 hatte die älteste Schwester Louise Henriette mit Oranienburg, einem kompakten Baublock mit spar- samer Ornamentik im Stile Pieter Posts, den niederländischen Maßstab in Brandenburg gesetzt.

14 Anders als nur ein Jahr später auf Schloss Gottorf, wo man mit dem Bau des riesigen Südflügels versuchte, die be- stehenden Bauteile tunlichst verschwinden zu lassen, wurde in Kiel die Dominanz des Altbaus noch gestärkt.

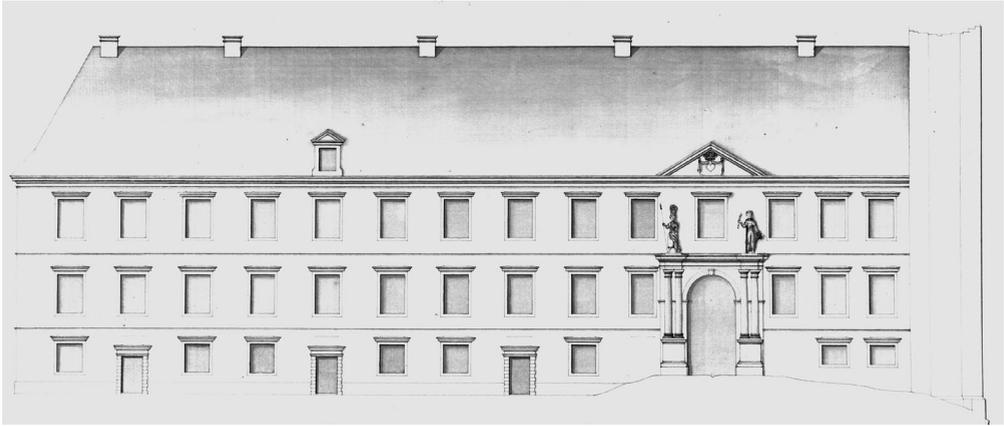


Abb. 2: Kieler Schloss, Südfassade, Aufriss von J. A. Richter um 1770. © Eutiner Landesbibliothek.

strahlend weiß gefasst und in Teilen vergoldet.¹⁵ In Analogie zu den Schlössern Gottorf und Drottningholm wird für die glatten Wandflächen ein rosafarbener, durch Beimischung von Ziegelmehl erzeugter Anstrich wahrscheinlich, bekrönt von blau glasierten Dachpfannen.

Direkte Anregungen für das eigene Bauvorhaben brachte die Stockholmreise Friederike Amalies im Winter 1691/92 zu ihrer jüngsten Schwester Ulrike Eleonore, Gemahlin König Karls XI.¹⁶ Unter dem Eindruck der Bauprojekte des in Rom geschulten Hofarchitekten Nicodemus Tessin dem Jüngeren führte sie in Holstein die italienisch-schwedische Klassik ein.¹⁷ Der Amalienbau folgt dem römischen Palasttypus des Hochbarock, zeigt dabei in horizontal aufgespannter Baumasse und glatten Putzfassaden mit plastisch übergiebelten Fenster-Ädikulen enge formale Beziehungen zu Tessins kurz vor 1692 gezeichneten Entwürfen zum Stockholmer Stadtschloss (Abb. 3). Das Kieler Schloss bezeugt den Willen der Auftraggeberin, sich im öffentlichen, vergleichsweise provinziellen Raum der Herzogtümer mit internationalen, eben nordisch redigierten Bauformen darzustellen.

Samuel Reyher vergleicht sie daher mit Artemisia, »die das den sieben Weltwundern gleiche Mausoleum als Grabmal ihres Mannes errichten ließ.«¹⁸ Artemisia galt seit Giovanni

15 Über Material und ehemalige Farbigkeit informiert das 1706 vom Amtsschreiber Peter Koess erstellte Inventar. Vgl. Seebach: Kieler Schloss (wie Anm. 7), S. 59.

16 Vgl. Bischoff: Status (wie Anm. 9), S. 49: »Die wichtigste Informationsquelle der Fürstinnen war die eigene Familie. [...] Nicht nur zum elterlichen Hof bestanden Kontakte, sondern auch zu den Geschwistern, vor allem zu den Schwestern, die ja ihrerseits an andere Höfe heirateten und dort neue Kunstformen kennen lernten.«

17 Bereits Christian Albrecht hatte 1687 Tessin d. J. mit einem Neubauprojekt für Gottorf beauftragt. Nachdem der schwedische Stararchitekt Schloss und Garten besichtigt hatte, besuchte er den Herzog in Hamburg. Für 1690 nennt Tessins Memorial ein weiteres Treffen, doch blieb es bei kühnen Plänen auf Papier. Im Sommer 1693 bat der dänische König Christian V. Tessin um Entwürfe für den Neubau der abgebrannten Amalienborg, die der Schwede 1694 persönlich in Kopenhagen vorlegte. Vgl. Ragnar Josephson: Nicodemus Tessin d. Y. Tiden - Mannen - Verken (Sveriges Allmänna Konstförening 38/39), Stockholm 1930/31, Bd. 1, S. 86 f., und Bd. 2, S. 80-85.

18 Zitat aus Reyher: Serenissimae (wie Anm. 4), S. 2.

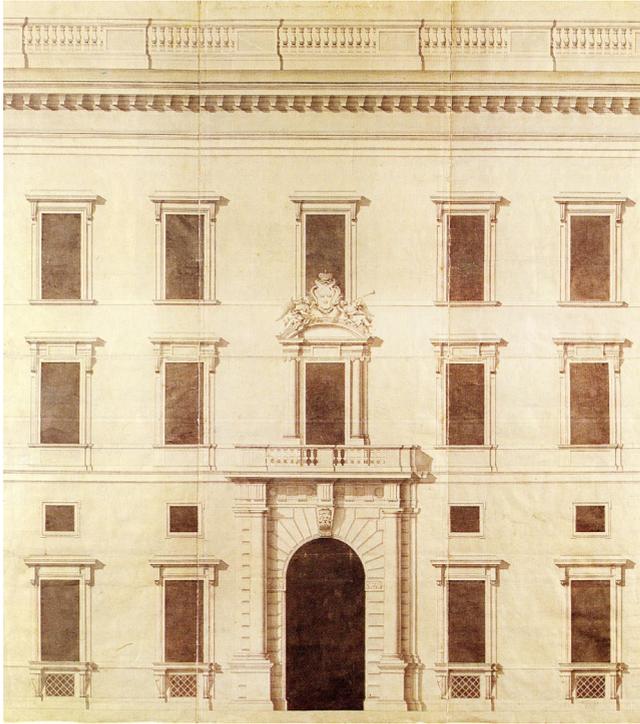


Abb. 3: Stockholmer Schloss, Nordflügel, Entwurf von N. Tessin d. J. vor 1692. © Nationalmuseum Stockholm.

Boccaccios *De mulieribus claris*, den 1361 gesammelten Biographien berühmter Frauen, als ewiges Exempel *heiliger und überselzemer lieby zů ierem gemahel, und so fester küschait in ierem witwen stät*.¹⁹ Im 1528 erstmals gedruckten *Buch vom Hofmann* Baldassare Castigliones zählt sie zu den *gran regine, che vadano a subiugare paesi lontani e facciano magni edifici, piramidi e città*.²⁰ In dieser Betonung fand Artemisia Eingang in Pierre Le Moynes *La gallerie des femmes fortes* der französischen Königinwitwen, publiziert 1647.²¹ Die Illustration auf Seite 114 zeigt Artemisia vor dem Grabmal in Halikarnassos (Abb. 4). Der Sarkophag ist in einem Säulenportikus sichtbar, dahinter erhebt sich ein klassischer Rundtempel, in der linken Hand hält die Witwe den Pokal der mit Wein vermischten Asche ihres Gemahls. Friederike Amalie ließ Reyher also einen panegyrischen Typus aufgreifen, der einer Fürstin die nötige Charakterstärke bescheinigte, als Äquivalent zu männlichen Heroen zugleich weibliche Eigenschaften von Fürsorge und Nächstenliebe nutzte und sich mit dem Verweis auf die Bautätigkeit einer Witwe kombinieren ließ

¹⁹ Giovanni Boccaccio: *De mulieribus claris*. Deutsch übersetzt von Heinrich Steinhöwel (1473), hg. v. Karl Drescher, Tübingen 1895, Kap. 60, S. 193.

²⁰ Zitat aus Baldassare Castiglione: *Il libro del Cortegiano* (1528), hg. v. Gulio Preti, Turin 1965, Buch 3, Kap. 36, S. 256.

²¹ Pierre Le Moyne: *La gallerie des femmes fortes*, Paris 1647, S. 115–127.



Abb. 4: Pierre Le Moyne, [Artemisia](#), 1647. © Abb. aus: Le Moyne: Gallerie (wie Anm. 21), S. 114.

Die Raumdisposition des Schlosses ist im Sinne der Denkschrift Programm. Der Neubau beherbergte im zweiten Obergeschoss die repräsentativen Appartements ihres ältesten Sohns, des regierenden Herzogs Friedrich IV., und seiner Gemahlin Hedwig Sophia von Schweden ([Abb. 5](#)).²² Im Torflügel folgten auf ein Vorgemach der wichtigste Repräsentationsraum, der in Rot gehaltene Audienzsaal, und zwei geheime Audienzgemächer mit beigeordneten Nebenkabinetten. Nach Westen schlossen sich das prächtige Schlafzimmer mit erhöhtem Paradebett sowie zwei Eckkabinette an. An der Hofseite ermöglichte eine Galerie die direkte Verbindung zur Herzoginsuite im Westflügel, die demonstrativ dem Witwenhaus gegenübergestellt ist. Artemisia als Vorbild folgend, hielt Friederike Amalie nicht allein ihren verstorbenen Ehemann in Ehren, sondern sorgte ebenso treu für das Wohl ihres erstgeborenen Sohns.

Der stadtnahe Neubau ist demnach der ganz gegenwärtigen Repräsentation des regierenden Sohns gewidmet, das wasserseitige Vierhaus aber steht für Geschichte und Legitimation. Inhaltliche Klammer und personalisiertes Gelenk bildet das Portal, das in seiner Kartusche

²² Ausführliche Angaben zur reichen Ausstattung finden sich bei Jens Martin Neumann: »Das Schloss aus Ruinen wieder zu erwecken«. Friederike Amalie von Gottorf und ihr Witwensitz zu Kiel, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 87.1 (2013), S. 1-30, hier S. 9-24; eine knappe Zusammenfassung bietet Ders.: »Seniorenresidenz«. Friederike Amalie und der Glanz der Witwenzeit, in: Rüdiger Andreßen (Hg.): Das Kieler Schloss. Residenz im Herzen der Stadt, Kiel/Hamburg 2017, S. 40-53.

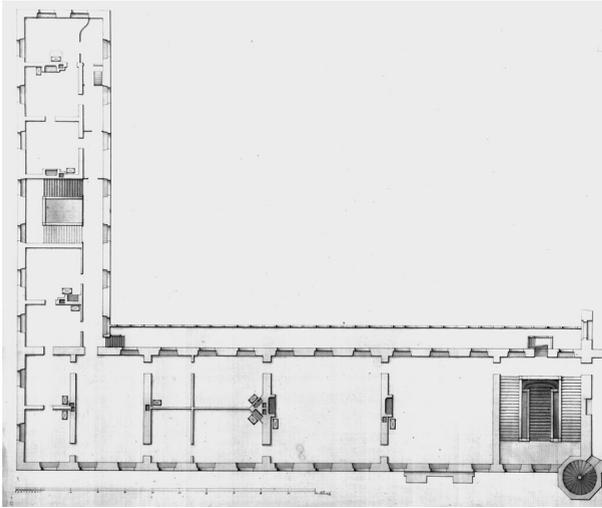


Abb. 5: Kieler Schloss, Amalienbau. Grundriss von J. A. Richter um 1770. © Eutiner Landesbibliothek.

Namenszug und lateinische Inschrift Friederike Amalies trägt, der Garantin für den Fortbestand der Dynastie (Abb. 6).²³ Der Typus der Ehrenpforte mit verdoppelten, in Postament und Gebälk gekuppelten Freisäulen ist aus dänischen Bauten entlehnt, eine Quelle bietet das Domportal des Großvaters Christian IV. für Roskilde von 1635. Mit diesem ererbten Attribut sichert sich die dänische Prinzessin demonstrativ die königliche Sphäre,²⁴ während die gewählte Säulenordnung den Mausoleumscharakter unterstreicht: Säulen, Gebälk und Pfeilerarkade sind in ihren Proportionen bis in alle Einzelheiten exakt aus den Regeln Vincenzo Scamozzis für die Dorica konstruiert.²⁵ Und auch die Gurtgesimse und flachen Fenstergiebel, die schwere *Rustica* der Nebenportale und die Kantenquaderung der Amalienflügel entsprechen diesem Genus.

Für ihre angemessene Verwendung beruft sich Scamozzi auf die Antike: *Und darum daß die alten Griechen und Römer / [...] die Dorische Ordnung gebraucht zu den Tempeln [...] der Mutter der Götter / der Minervæ, Palladis, und dergleichen [...] Göttinnen [...].*²⁶ Um diesen

23 Die Inschrift lautet ins Deutsche übertragen (bei Seebach: Kieler Schloss [wie Anm. 7], S. 58, steht das lateinische Original): »Dieser helle Sitz auf hohen Säulen ist die Herberge der Herrin, Prinzessin Friederike Amalie [...], Witwe des seeligen Herzogs Christian Albrecht. Dieser Teil des Schlosses ist vor 12 Jahren eingestürzt und lag 10 Jahre in Trümmern. Sie begann es aus Ruinen wieder zu erwecken und nun im Jahr 1697 fertigzustellen.«

24 Vergleichbar königlich präsentiert sich der Torpavillon des Witwenpalais des Luxembourg: »Der kuppelüberwölbte Torbau als Eingangsbau hatte mit erkennbarer Herkunft aus dem antiken Triumphbogen in der Porte Dauphin (1601–1608) in Fontainebleau seine architektonische Gestalt gefunden. Die Torbauten von Verneuil, Montceaux, Coulommiers und des Palais du Luxembourg etablierten den Typus königlicher Torbauten« (Kruft: Städte in Utopia [wie Anm. 1], S. 86).

25 Nach Vincenzo Scamozzi: *L'idea della architettura universale*, Venedig 1615, Buch VI, S. 34, beträgt die Höhe der glattschlanken Säulen einschließlich Kapitell und Basis $8\frac{1}{2}$ untere Säulendurchmesser, sie tragen das regelkonforme Gebälk mit zweifach gestuftem Architrav.

26 Ders.: *Grundregeln der Bau-Kunst oder Klärliche Beschreibung der fünf Säulen-Ordnungen, und der gantzen Bau-Kunst*, Nürnberg 1678, Kap. 18, S. 66 (das nachstehende Zitat findet sich auf S. 67). Die deutsche Übersetzung in der Universitätsbibliothek Kiel gehört wie zwei holländische Ausgaben (Amsterdam 1640/58) wahrscheinlich zur herzoglichen Bücherschenkung anlässlich der Universitätsgründung 1665 aus Beständen der Bordesholmer Klosterbibliothek.



Abb. 6: Kieler Schloss, Südfügel. Fotografie um 1938. © Stadtarchiv Kiel.

dorischen Charakter zu verdeutlichen, standen über den Kieler Doppelsäulen zwei große Holzfiguren: eine mit Helm, Brustpanzer und Speer gerüstete Minerva, Göttin der Weisheit und Beschützerin der Künste, und die Tugendallegorie der Magnanimitas, der Großmut, mit ihren Attributen Krone, Zepter und Füllhorn, die gemeinsam der Freigiebigkeit der Landesmutter huldigten (Abb. 7).²⁷ Zur Widmung an auserwählte Göttinnen tritt bei Scamozzi die Zuweisung an bestimmte Bauaufgaben: *Weil die Dorische Ordnung nun ziemlich starck ist / [...] auch den Zufällen deß Gewitters und der Zeit gnugsam zu widerstehen / so haben die Alten nach solcher Ordnung gerne gebauet [...] auch die Mousolea [...] oder Begräbnisse [...]. Die Dorica ist die Säulenordnung der fürstlichen Memoria, damit des Witwensitzes. Wir finden sie 1691 auch am Hauptportal des sächsischen Witwenschlosses Delitzsch.*

²⁷ Meine ältere Deutung der linken Figur als »schwer gerüsteter Krieger« (Neumann: Witwensitz [wie Anm. 22], S. 17), ist in Minerva zu korrigieren.

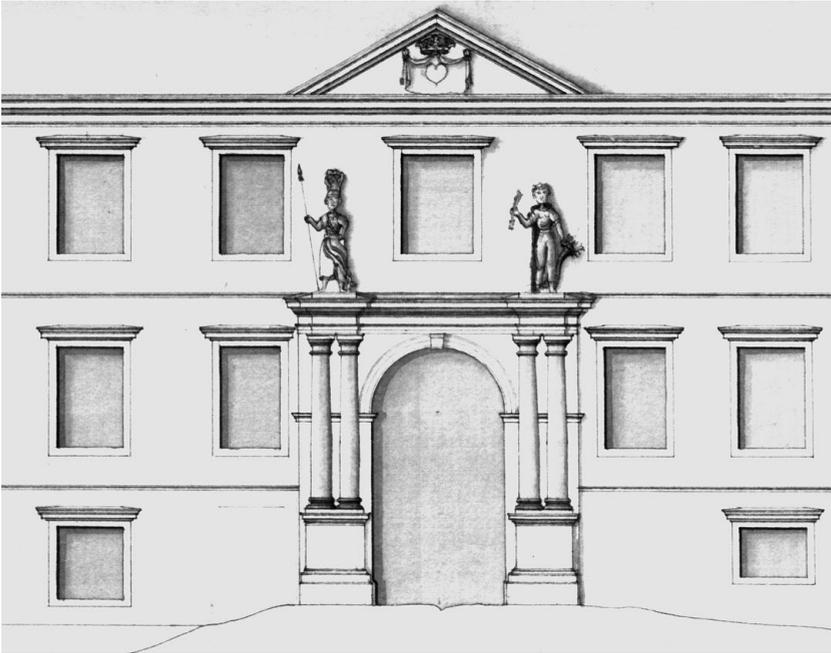


Abb. 7: Kieler Schloss, Südfassade. Ausschnitt aus dem Aufriss um 1770. © Eutiner Landesbibliothek.

Die Gottorfer Nachgotik geht eine Allianz mit der dorischen Tessin-Reform ein. Der zusammengesetzte Baukörper ist nicht additiv, sondern kombinatorisch zu lesen. Wie Artemisia in untröstlichem Schmerz die mit Wein vermischte Asche ihres Mannes Mausolos getrunken hat, wird der Altbau dem Witwenschloss einverleibt. Bauliches Resultat ist die bildhafte Zuordnung: Witwe – dominanter Altbau, Landesherr – beigeordneter Neubau.²⁸ Friederike Amalie sah den Gottorfer Staat in der Metapher des Körpers. Seit Leon Battista Alberti war in der Kunsttheorie die Analogie gebräuchlich, dass »der Staat ein großes Haus ist, und ein Haus wiederum ein kleiner Staat«. Die Herzoginwitwe bekannte sich wie gezeigt ausdrücklich zur Analogie von Staat und Architektur. Das Haus wird zudem mit dem Körper verglichen, denn »wie beim Lebewesen Glied zu Glied, so soll auch beim Bauwerk Teil zu Teil

28 Eine zeitgenössische Parallele bot das heute zerstörte, aber für die barocke Witwenzeit von Gretje Schreiber: Nutzung und Ausstattung des Schlosses Berum zu Zeiten der Fürstin Christine Charlotte (1645–1699), in: Hajo van Lengen/Hermann Schiefer/Gretje Schreiber: Burg Berum. Bauliche Entwicklung und Ausstattung (Hefte zur ostfriesischen Kulturgeschichte 8), Aurich 2019, S. 60–93, anhand des Inventars von 1699 gut erschlossene Schloss Berum. Auch Christine Charlotte von Württemberg-Teck reservierte den neu erbauten Südflügel (vor 1688) für Besuche ihres Sohnes, des regierenden Fürsten Christian Eberhard von Ostfriesland, während ihre Witwensuite aus *Vor Cammer, Hochseel Hertzogin Audientz, Schlaff Cammer und Cabinet* im zweiten Obergeschoss des älteren, im Osten ansetzenden Renaissancebaus lag. Allerdings bildete das Witwenhaus in Berum keine Dominante – diese war der altgräfliche Rundturm von 1444 –, sodass diese Zuordnung nicht gestalterisch wirksam wurde.

passen«. ²⁹ Friederike Amalie verstand ihr Schloss als Familienkörper, nicht nur als Abbild, sondern als Vorbild des dynastischen Ordnungsgefüges. Sie machte diesen Körper unter der Schirmherrschaft Artemisias zum Denkmal treuen Erinnerns.

Der genealogische Bezug ist also naturalisiert. Friederike Amalie bewohnte gemeinsam mit ihrer ledigen jüngsten Tochter Marie Elisabeth das alte Schloss. Das Erdgeschoss war Hofdamen, Kammerjungfern und Zofen vorbehalten, das zweite Obergeschoss stand dem zweitgeborenen Sohn Christian August, dem späteren Fürstbischof von Lübeck, für seine Besuche zur Verfügung. Sie versammelte ideell ihre ganze Kinderschar und wies ihr in räumlichen Positionen den jeweils angemessenen Rang zu. Ihre eigenen Wohnräume lagen im alten *Piano nobile*, im ersten Obergeschoss auf einer Ebene der Herzogssuite zugeordnet, und wurden über das neue Treppenhaus im Torflügel erschlossen, an dessen bemalter Holzdecke ein Bildnisepitaph Christian Albrechts prangte. Durchfahrt und Stiegenhaus markierten die funktionale Trennung in zwei Zonen geschlechtsspezifischer Repräsentation.

Die üppig ausgestattete, zur Förde orientierte Suite Friederike Amalies entwickelte sich als barocke Raumfolge von Süden nach Norden über drei Hauseinheiten und wurden von einem *Antichambre* an der Hofseite eingeleitet, auf das drei allesamt zur Förde orientierte Hauptgemächer folgten: Speisesalon, Audienzsaal und Schlafzimmer (Abb. 8). ³⁰ Ihr ganz mit braunem Samt über weißgoldenen Leinensockel bespannter Audienzsaal zeigte Friederike Amalie nochmals in dynastischer Kontinuität des Hauses Gottorf: Hier empfing die Schlossherrin sitzend unter einem violetten Samtbaldachin Hofbeamte, Bittsteller und Besucher. Ihr Lehnstuhl stand auf einem persischen Teppich, verwies auf die berühmte Expedition nach Persien, die auf Initiative Friedrichs III. 1633 bis 1639 unter Leitung des Hofgelehrten Adam Olearius stattfand. Einziges Bild war ein lebensgroßes Porträt ihres Schwiegervaters zu Pferde.

Die Pracht der Ausstattung kulminierte im Prunkschlafgemach der Witwe: Dort hatte sie zu den rückwärtigen Ecken zwei Kabinette abzimmern lassen, die in weißgoldener Bemalung Spiegel aus Kristallglas trugen. Sie dienten als Garderobe und als Schlafkabinett der Marschallin. Dazwischen stand auf einem Altan ihr Paradebett hinter einer niedrigen Balustrade aus 39 vergoldeten Säulen. Die Wände waren mit Goldledertapeten bespannt, die weißen Türen mit Goldmalereien bestückt. Vor dem südlichen Fenster war ein Raum für die Porzellansammlung abgeteilt; über dem Spiegel seiner Kaminfront war die dänische Königskrone dargestellt, auf die Friederike Amalie im Gegensatz zu ihrem Gatten legitimen Anspruch hatte. Von dort

29 Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst, hg. v. Max Theuer, Wien/Leipzig 1912, Buch 1, Kap. 9, S. 47 f. Ebd., S. 72, findet sich ein als Gegenbild zur thrakischen Hetäre Rhodope mit ihrem verschwenderisch ausgeführten Grabmal entwickeltes Lob der Artemisia: »Dagegen kann ich die Königin Kariens, Artemisia, nicht tadeln, da sie ihrem über alles geliebten und wertgeschätzten Manne ein überaus prächtiges Grabmal erbaute, obwohl ich auch hierin Bescheidenheit gutheiße.«

30 Vgl. Barbara Lange: Artemisia als Leitbild. Zum herrschaftlichen Witwensitz beim Übergang zum Absolutismus, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft 4 (1996), S. 61–74. Ob die Malereien im Appartement Friederike Amalies witwenspezifische Inhalte aufwiesen und sich überdies zu einem auf die Bauherrin abgestimmten Programm vereinten, ist unbekannt. Nur wenige Ausstattungen in Witwensitzen sind erhalten: Im Festsaal von Schloss Tenneberg (ab 1714) zum Beispiel hat der herzogliche Hofmaler Magdalena Augusta und Friedrich II. von Sachsen-Gotha-Altenburg in Juno und Jupiter verwandelt und in den Himmel entrückt.

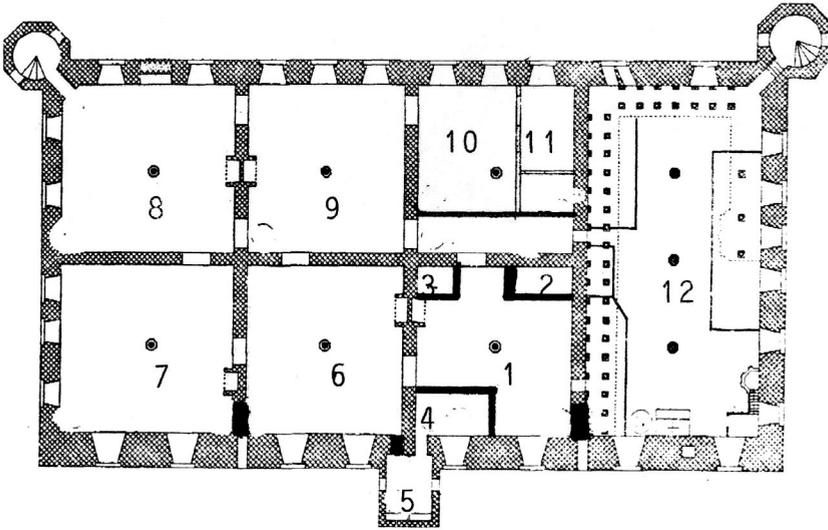


Abb. 8: Kieler Schloss, Grundriss des Witwenappartements, Rekonstruktion: 1 Schlafgemach – 2 Kabinett der Marschallin – 3 Garderobe – 4 Großes Kabinett – 5 Bibliothek – 6 Audienzgemach – 7 Speisezimmer – 8 Antichambre – 12 Kapelle. © Zeichnung: Barbara Lange.

gelangte man in den ehemaligen Abtrittpfeiler, der zu einer kleinen meergrünen Bibliothek umgebaut worden war. Über dem Hauptkamin hing ein Hochzeitsbild aus der Werkstatt von Jürgen Ovens: ein Doppelbildnis Christian Albrechts und Friederike Amalies mit Ceres, der Göttin des Ackerbaus, Wachstums und der Fruchtbarkeit, die dem Bräutigam in zaghafter Geste Birnen anbietet. Gartenlaube, Apfelbaum der Venus und Sitzmotiv verbinden sich nach Andrea Alciatus' Gründungsschrift humanistischer Emblematik zu einem Sinnbild ehelicher Liebe und Treue.³¹ Thematisiert wird die glückliche Overture zu ihrem legitimen Witwenstatus.

Das Schlafzimmer besaß einen direkten Zugang zur alten Schlosskapelle. Friederike Amalie stiftete 1697 ein neues Altarbild, das eine in demütiger Anbetung des Kruzifix knieende Maria Magdalena mit langem blondem Haar zeigt, versenkt in die stille Zwiesprache mit ihrem Erlöser – mitnichten christliches Rollenbild der Herzoginwitwe, sondern tröstliche Identifikation mit der Patronin der Frauen und reuigen Sünderinnen.³² In der Hofkirche erwartete Friederike Amalie gemeinsam mit Magdalena die Wiedervereinigung mit ihrem Ehemann im Jenseits. Sie starb am 30. Oktober 1704 mit 55 Jahren in Kiel.

31 Andrea Alciatus: *Emblematum liber*, Lyon 1551, S. 138.

32 Vgl. das Inventar von Peter Koess 1706, wiedergegeben bei Seebach: *Kieler Schloss (wie Anm. 7)*, S. 67. Eine gewisse Vorstellung von dieser Komposition des Hofmalers Ludwig Weyandt gibt das Altarbild der Kirche in Schönberg, eine, wie der Litauer Jean Taillefes: *Skizzen einer Reise nach Holstein besonders der Probstey Preetz im Sommer 1817, Hamburg 1819*, S. 136, berichtet, *gelungne Kopie der Kreuzigung Christi nach dem Gemälde in der Schloßkirche zu Kiel*. Eine kompositorisch ähnliche Witwenröstung durch eine trauernde Magdalena am Kreuzfuß spendete das Altarbild Christine Charlottes in der Hofkapelle Schloss Berums (heute Esens, St. Magnus). Vgl. Schreiber: *Nutzung (wie Anm. 28)*, S. 83, Abb. 33.

Mein Beitrag erprobte die Möglichkeit, das Kieler Schloss als in Ansätzen realisierte Utopie zu beschreiben. Der Amalienbau demonstriert als idealer Witwensitz eine visionäre Vorstellung vom höfischen Witwenstand, welche die novellierende Überhöhung der gängigen Witwenreputation anstrebt. Friederike Amalie scheute dabei nicht den imperialen Vergleich mit Artemisia. In diesem Rollenmodell trat die Herzoginwitwe selbst als personifiziertes, lebendes Gedächtnis auf.

Abstract

The article explores the possibility of describing the baroque Kiel Castle of Frederike Amalie, Danish hereditary princess and widow of Duke Christian Albrecht von Gottorf, as a constructed utopia, serving as a symbolic representation of an underlying widow's utopia. Drawing on contemporary architectural books, humanist writings, and comparisons with Danish counterparts, the thesis posits that the Amalienbau illustrates a visionary idea of the courtly widowhood, that strives for a novelistic exaltation of the common reputation of widows. Aligning with the role model of Artemisia, the Dowager Duchess herself appeared as a personified, living memory.

Autor

Jens Martin Neumann

Freier Kunsthistoriker und Kurator, zuletzt der Ausstellung ›1773. Ein kultureller Aufbruch‹ im Kieler Stadtmuseum Warleberger Hof. Er beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit Malerei und Graphik der Dürerzeit, mit dänischer Architektur der Frühen Neuzeit und zeitgenössischer Kunst in Norddeutschland. E-Mail: wortbilder.jmn@gmail.com

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.