

Karen Asmussen-Stratmann

DAS NEUE WERK VON GOTTORF

Rekonstruktion, Geschichte und Bedeutung eines
norddeutschen Terrassengartens des 17. Jahrhunderts

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung	11
1. Einführung in das Thema	11
2. Übersicht und Kritik der Quellen	11
3. Forschungsstand	14
4. Aufbau der Arbeit	15
II. Die kulturellen Voraussetzungen an der Gottorfer Residenz im 16. und 17. Jahrhundert	17
1. Die Anfänge der Gottorfer Gartenkunst unter den Herzögen Adolf und Johann Adolf – der Westergarten	17
2. Herzog Friedrich III. und Herzogin Maria Elisabeth	19
3. Herzog Christian Albrecht und Herzogin Friederike Amalie	22
4. Die Gottorfer Sammlungen	26
5. Der Alte Garten	28
III. Der Neuwerk-Garten – Dokumentation der Entstehung im 17. Jahrhundert bis zum Ende der herzoglichen Zeit 1713	31
1. Name und Datierung	31
2. Topographie und Verbindung zum Schloss	31
3. Chronologie der Entstehung	32
3.1. Die erste Phase bis zum Tode Friedrichs III. 1659	32
3.2. Die zweite Phase des weiteren Ausbaus bis 1694 unter Christian Albrecht	38
3.3. Die Vollendung unter Friedrich IV.	48
3.4. Die Zeit der administratorischen Regierung bis zum Ende der Gottorfer Ära 1713	49
4. Rekonstruktion anhand der historischen Quellen	52
4.1. Einfassung und Zugänge	52
4.2. Der Herkulesteich	55
4.3. Die Skulptur des Herkules	56
4.4. Der Globusgarten	58
4.5. Die Pflanzen im Globusgarten	60
4.6. Die Bildwerke im Globusgarten	62
4.7. Das kleine Lusthaus im Globusgarten	64
4.8. Das Globushaus	65
4.9. Der Globus	73
4.10. Das erste Pomeranzenhaus	75
4.11. Das erste Vogelhaus	76
4.12. Die Küchengebäude und die Achtkant im Tiergarten	77
4.13. Der Melonengarten	78
4.14. Das zweite Pomeranzenhaus	79
4.15. Das zweite Vogelhaus	80
4.16. Die Königsallee und die anderen Hauptwege	80
4.17. Der Labyrinthberg und die Wildnis	81
4.18. Der Blaue Teich	82

4.19. Die Kaskade	83
4.20. Die Ausgestaltung der Terrassenanlage	91
4.21. Die Bildwerke auf den Terrassen	98
4.22. Die Amalienburg	101
4.23. Die Orangerie	112
4.24. Der Orangeriegarten und die Pflanzensammlung um 1695	120
4.25. Das Ringelhaus	122
4.26. Das Plankwerk auf dem obersten Plateau	123
4.27. Das Glashaus von 1699	124
4.28. Die Aloeglashäuser von 1668 und 1705	125
4.29. Das Garteninspektorhaus	126
5. Zusammenfassung	127
IV. Kunsthistorische Einordnung und Bedeutung des Gartens	129
1. Kunsthistorisch-formtypologische Analyse	129
1.1. Topographische Lage, Grundriss und Terrassenstruktur	129
1.2. Die Begrenzung	133
1.3. Die Herkulesstatue	134
1.4. Der Globusgarten	138
1.5. Das Globushaus	139
1.6. Die Kaskade	142
1.7. Die Skulpturen	146
1.8. Die Amalienburg	151
1.9. Das Ringelhaus	158
1.10. Die Gestaltung der Terrassenanlage	159
1.11. Die abschlagbaren Pomeranzenhäuser	162
1.12. Die Orangerie und das Orangerieparterre	164
1.13. Das Glashaus von 1699	176
1.14. Das Aloeglashaus von 1705	179
1.15. Ergebnisse der Analyse und Stellung des Gartens in der europäischen Gartenkunst des 17. Jahrhunderts ...	180
2. Die Bedeutung des Neuen Werkes im Kontext höfischer Repräsentation	182
2.1. Untersuchung und Interpretation einzelner Elemente	183
2.1.1. Herkules	183
2.1.2. Globusgarten und Globushaus	184
2.1.3. Die Aussage der Skulpturen	185
2.1.4. Die Amalienburg	186
2.1.5. Die Orangerie	187
2.1.6. Die Bedeutung der Pflanzen	188
2.2. Die Nutzung des Gartens in herzoglicher Zeit	189
2.3. Zur Rezeption des Neuwerkgartens	191
2.4. Resümee	192

V. Die Geschichte des Neuwerkgartens vom 18. bis zum 21. Jahrhundert – die Zeit der Statthalter und der militärischen Nutzung bis zur Wiederherstellung	195
1. Die Entwicklung des Gartens – Chronologie	195
1.1. Das Neue Werk von 1713 bis 1779	195
1.2. Das Neue Werk von 1779 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts	203
1.3. Die Nutzung des Neuwerkgartens bis zum Ende der Statthalterzeit	204
1.4. Das Ende – ein ehemaliger Garten in militärischer Nutzung	205
1.5. Zur Restaurierungsgeschichte	209
2. Geschichte der einzelnen Gartengebäude und -teile	210
2.1. Verbindung zwischen Schloss und Garten	210
2.2. Das Plankwerk	211
2.3. Der Herkulesteich und die Herkulesskulptur	211
2.4. Der Globusgarten und seine Ausstattung	212
2.5. Das Globushaus	213
2.6. Die Königsallee und die anderen Hauptwege	214
2.7. Der Labyrinthberg und die Wildnis	216
2.8. Der Blaue Teich	217
2.9. Die Kaskade	217
2.10. Die Terrassenanlage	231
2.11. Die Skulpturen und anderen Mobilien	240
2.12. Die Amalienburg	247
2.13. Die Orangerie	253
2.14. Die Aloeglashäuser	255
2.15. Die Glashäuser	258
2.16. Der Pflanzenbestand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	262
2.17. Das Ringelhaus	265
2.18. Der Eiskeller im Neuwerkgarten	265
2.19. Das Garteninspektorat	266
2.20. Der Tiergarten	272
3. Zusammenfassung	274
VI. Resümee und Würdigung	275
Anmerkungen zu Kapiteln I–VI	276
Anhänge und wissenschaftlicher Apparat	329
Anhang 1 Biographien der Gärtner und Fontänenmeister im Neuwerkgarten	330
Vorwort	330
Liste der Gärtner	330
Liste der Fontänenmeister und -aufseher	330
Index der Biographien	331
Biographien	332

Anhang 2 Quellenauszüge	360
Vorwort	360
Index	360
Quellentexte	362
Anhang 3 Listenübersichten	422
Nr. 1 Die Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf 1544–1721	423
Nr. 2 Die Statthalter der dänischen Könige in den Herzogtümern 1730–1846	423
Nr. 3 Auf Gottorf tätige Bauinspektoren und Baumeister, die mit dem Neuen Werk in Verbindung zu bringen sind	423
Nr. 4 Die Baugeschichte des Globushauses	424
Nr. 5 Die Baugeschichte der Kaskade	426
Nr. 6 Die Baugeschichte der Amalienburg	431
Nr. 7 Die Baugeschichte der Orangerie	433
Nr. 8 Die Baugeschichte des Gärtnerhauses	437
Nr. 9 Alphabetische Liste der originalen Pflanzennamen aus den Inventaren des 17. Jahrhunderts	440
Nr. 10 Alphabetische Liste der Pflanzen aus den Inventaren des 17. Jahrhunderts nach heute gültiger Nomenklatur	446
Nr. 11 Alphabetische Liste der originalen Pflanzennamen aus den Verzeichnissen der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts	448
Nr. 12 Gartenbau- und Pflanzenbücher in der Gottorfer Bibliothek	455
Nr. 13 Bücher der Gottorfer Bibliothek mit Relevanz für die Gebiete Architektur, Gartenkunst, Bildende Kunst, Topographie und Reiseliteratur	456
Nr. 14 Zeittafel zur Geschichte des Neuwerkgartens	459
Wissenschaftlicher Apparat	470
1. Quellenverzeichnis	470
I. Ungedruckte Schriftquellen	470
II. Bildquellen	476
III. Gedruckte Quellen	482
IV. Anhang zum Quellenverzeichnis: Quellennachweise der aus Paarmann 1986 zitierten Quellen	484
2. Literaturverzeichnis	506
3. Abkürzungen und Siglen	516
4. Personenregister	517
5. Ortsregister	524
6. Abbildungsnachweis	527



I. EINLEITUNG

1. Einführung in das Thema

Das am Rande der Stadt Schleswig gelegene Schloss Gottorf hat durch seine Funktion als Hauptresidenz der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf vom Mittelalter bis 1713 eine herausragende landesgeschichtliche Bedeutung. Das gilt nicht nur für den Schlossbau selbst, der als überregional bedeutendes Bau- und Kulturdenkmal seit etwa 50 Jahren Sitz der Landesmuseen, heute der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, ist, sondern auch für seine Umgebung, die ehemals in Form mehrerer großer Gartenanlagen einen wesentlichen Stellenwert in der städtebaulichen und kulturellen Ausstrahlung der Residenz und ihrer höfischen Repräsentation innehatte.

Drei Gärten entstanden in der Blütezeit der Gottorfer Kultur, die mit Herzog Adolf ab 1544 ihren Anfang nahm und im 17. Jahrhundert unter den Herzögen Friedrich III. und Christian Albrecht ihren Höhepunkt erreichte. Noch unter Adolf wurde der Westergarten südwestlich außerhalb der Schlossinsel angelegt, und Friedrich III. initiierte ab 1623 den späteren Alten Garten südöstlich vor Gottorf (Abb. 1).

Insbesondere dem ab 1637 bis um 1700 nördlich des Schlosses ausgeführten Terrassengarten, der den Namen „das Neue Werk“ erhielt, dem jüngsten und größten der Gottorfer Gärten und Gegenstand der vorliegenden Untersuchung, galt das Hauptinteresse Friedrichs III. und Christian Albrechts bei der Ausgestaltung ihrer Residenz, geprägt einerseits durch den allgemein verbreiteten barocken Zeitgeist der fürstlichen Selbstdarstellung und andererseits durch ihre eigenen Bestrebungen zur Erreichung des absoluten Fürstenstatus. Namentlich das Neue Werk trug mit seiner Ausstattung maßgeblich zur zeitgenössischen internationalen Bekanntheit des Gottorfer Hofes bei und zählt noch heute „zu den bedeutendsten frühbarocken Gartenanlagen Deutschlands [...] und zu den wenigen darunter, von denen noch heute Grundstrukturen des 17. Jahrhunderts“¹ erhalten sind, da er nicht in einen Landschaftsgarten umgewandelt wurde. Statt-

dessen war sein Schicksal von langsamem Verfall seit Beginn des 18. Jahrhunderts bis hin zur militärischen Nutzung ab 1850 gekennzeichnet.

Die Denkmalpflege bemühte sich seit Anfang der 1980er Jahre, dieses herausragende Gartendenkmal des Landes wieder in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bringen, zu sichern und wieder erlebbar zu machen. Für den Umgang mit dieser historischen Anlage, die bis 2007 von der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen mit Hilfe großzügiger Sponsoren im Bereich der großen Terrassenanlage restituiert wurde, bilden die Quellenforschungen und Beurteilung des Gartens eine wichtige Grundlage.

Da es bislang an einer monographischen Darstellung des Neuwerks als bedeutendstem Garten Schleswig-Holsteins fehlte, soll diese Forschungslücke nun mit dieser Arbeit geschlossen werden.

2. Übersicht und Kritik der Quellen

Willi Wolke schrieb 1962: „Der Versuch einer Rekonstruktion des [...] herzoglichen Lustgartens [gemeint ist der Gottorfer Neuwerkgarten] ist insofern schwierig geworden, als die einschlägige Akte des Gottorfer Archivs im letzten Weltkrieg verlorengegangen ist.“² Sicherlich ist dieser Verlust außerordentlich zu bedauern, gerade weil er die Entstehungszeit des Neuen Werks betrifft, aber Wolke, der nur einige wenige Sachakten zum Thema untersuchte, täuschte sich doch in der Beurteilung des noch vorhandenen Quellenmaterials, das sich nach gründlicher Sichtung und Bearbeitung sowohl im Schleswig-Holsteinischen Landesarchiv (LASH) als auch im Kopenhagener Reichsarchiv (RAK) als ausgezeichnet und äußerst umfangreich erwies.³

Einen ersten, sehr wichtigen Einblick lieferte Michael Paarman 1986 mit seiner Publikation der die Gärten betreffenden Auszüge aus den Gottorfer Rentekammer- und Amtsrechnungen für den Zeitraum von 1620 bis 1712, also die herzogliche Zeit,

der er links den aus dem 17. Jahrhundert überkommenen Zustand festhielt (Abb. 29).⁴⁹³ Dagegen ist die Datierung und Autorschaft einer zweiten Zeichnung mit Springschalen nach wie vor unklar (Abb. 30).⁴⁹⁴ Dass es sich dabei aber um Eckfontänen des Herkulesteiches handelt, wird durch die Ähnlichkeit mit Freudenreichs Dokumentation deutlich. Folgendermaßen lassen sich die Fontänen rekonstruieren (Abb. 29): Auf einem unter dem Wasserspiegel im Grund des Teiches eingerammten Unterbau aus Eichenholz erhob sich ein runder Schaft mit als „Muscheln und Schnecken ausgearbeiteten Verzierungen“. Obendrauf war ein Muschelbecken mit einem Durchmesser von 2 Fuß 9 Zoll (79 cm) montiert. Die Höhe der sichtbaren Teile betrug insgesamt 3 Fuß 2 Zoll (91 cm).⁴⁹⁵ Die senkrecht stehenden Wasserrohre aus Blei in den Eckfontänen hatten eine Länge von 6 Fuß (1,72 m).⁴⁹⁶ Während Hans Christoph Hamburger 1656 die Muschelbecken aus Kupferblech getrieben hatte, waren die verzierten Füße aus Blei gegossen.⁴⁹⁷ Schon für 1709 ist ein Anstrich mit weiß-grauer Ölfarbe nachweisbar, der später erneuert wurde.⁴⁹⁸

Um den Herkulesteich führten mit Ausnahme der Nordseite Bogengänge, die „hin und wieder mit Öffnungen nach der Wasserseite“ den Blick auf die Wasserfläche mit ihren Fontänen und der Herkulesskulptur und auf den dahinter liegenden Garten und das Globushaus freigaben (Abb. 28). Während der südliche Bogengang aus Fruchtbäumen bestand, waren die Berceaux an der West- und Ostseite des Teiches aus Ipern (Ulmen) geformt.⁴⁹⁹ 1707 befanden sich diese wohl 1664 gepflanzten „bewachsenen Arcaden“ in so ruinösem Zustand, dass sie 1711 gerodet und im Jahr darauf durch eine Hagebuchen-Hecke ersetzt wurden. Der Weg um den Teich wurde geplant.⁵⁰⁰

Zur Säuberung des Wasserbeckens wurde 1690 ein Boot aus Eichenholz angefertigt und ein ebenfalls hölzernes Schwan- und Entenhaus 1697 im Teich errichtet.⁵⁰¹

4.3. Die Skulptur des Herkules

1997 konnte die etwa 150 Jahre lang verschwundene Gruppe des mit einem Drachen kämpfenden Herkules in der Mitte des großen Spiegelteiches in rekonstruierter Form, „als Abguss ihrer aus dem Teich geborgenen Trümmer“⁵⁰² wieder aufgestellt werden (Abb. 31). Durch die vorangegangenen Grabungen kamen nicht nur viele Teile der Skulptur wieder ans Tageslicht, sondern es konnten auch wertvolle Erkenntnisse in Bezug auf die Beschaffenheit und Aufstellung der Figur gewonnen werden, die Schulze in mehreren Aufsätzen publizierte.⁵⁰³

Weder über das Entstehungsjahr noch über den Bildhauer geben die Quellen Auskunft. Die Problematik der Datierung ist dieselbe wie bei dem Teich, in dem die Herkulesgruppe aufgestellt wurde.⁵⁰⁴ Der erste Beleg für ihre Existenz ist ebenfalls Danckwerths Dokumentation in der Landesbeschreibung von 1652,



Abb. 32 Signatur auf einem Segment der Sockelplatte des Herkules, SSSL ohne Inventarnummer, Foto Mai 1994

die Herkules zwar nicht namentlich, aber als funktionierende Wasserkunst nennt.⁵⁰⁵ Wie der Teich, so wurde vermutlich auch die Statue kurz zuvor erstellt und nicht schon, wie bisher angenommen, um 1640.⁵⁰⁶ Auf einem der aufgefundenen Teile der Sockelplatte befindet sich die eingemeißelte Signatur „G.W.“ (Abb. 32). Es ist noch nicht gelungen, sie einem Künstler zuzuordnen.⁵⁰⁷ Stattdessen wurde die Skulptur meistens Cornelius van Mander (gest. nach 1657), der in der oben eingegrenzten Entstehungszeit als einziger Bildhauer und zugleich Hofbildhauer auf Gottorf belegt ist, zugeschrieben.⁵⁰⁸

Die vorhandenen Bildquellen geben aufgrund ihrer winzigen Darstellungen nur eine vage Vorstellung⁵⁰⁹ der Figurengruppe, die anhand der schriftlichen Belege und Grabungsbefunde folgendermaßen beschrieben werden kann (Abb. 28 u. 31): Das aus dem Wasser nur wenig herausragende, quadratische Postament war aus gelben Ziegeln mit einer Seitenlänge von 12 Fuß (3,45 m) aufgemauert und von einer profilierten, rot gefassten Sandsteinplatte bedeckt.⁵¹⁰ Die kolossale Skulptur aus grauem Sandstein hatte eine Höhe von etwa fünf bis sechs Metern.⁵¹¹ Zumindest der Rumpf der Herkulesfigur war aus mehreren Trommelstücken spießartig auf im Sockel verankerten Eisenstangen zusammengesetzt.⁵¹² Die Figur präsentiert sich aufrecht stehend. Als Kopfbedeckung trägt Herkules das Haupt des für ihn charakteristischen Löwenfells, das sich über den Rücken seines sonst nackten Körpers bis zu einer Art Lendentuch fortsetzt und von einem quer über die Brust laufenden Band gehalten wird. Er schwingt mit beiden Händen eine ursprünglich aus Holz gearbeitete Keule⁵¹³ über seiner rechten Schulter. Sein rechtes Bein ist das Standbein, das linke hat er in Schrittstellung nach vorne auf dem vor ihm bäuchlings liegenden Drachenkörper postiert. Heute ist die Figur stabilisiert mit einer als Baumstumpf gestalteten Sockelverbindung hinter dem linken Bein.⁵¹⁴ Das Ungeheuer hat kurze Beine mit Krallen und Flügel auf dem Rücken. Einer der Schwänze windet sich um das rechte Bein des Helden. Am Hals entspringen neun⁵¹⁵ nach oben gereckte Köpfe mit geöffneten Mäulern, aus denen Wasser spritzt. Das Wasser wurde ursprünglich durch eine 15 Fuß (4,3 m) hohe Hauptröhre aus Blei verteilt

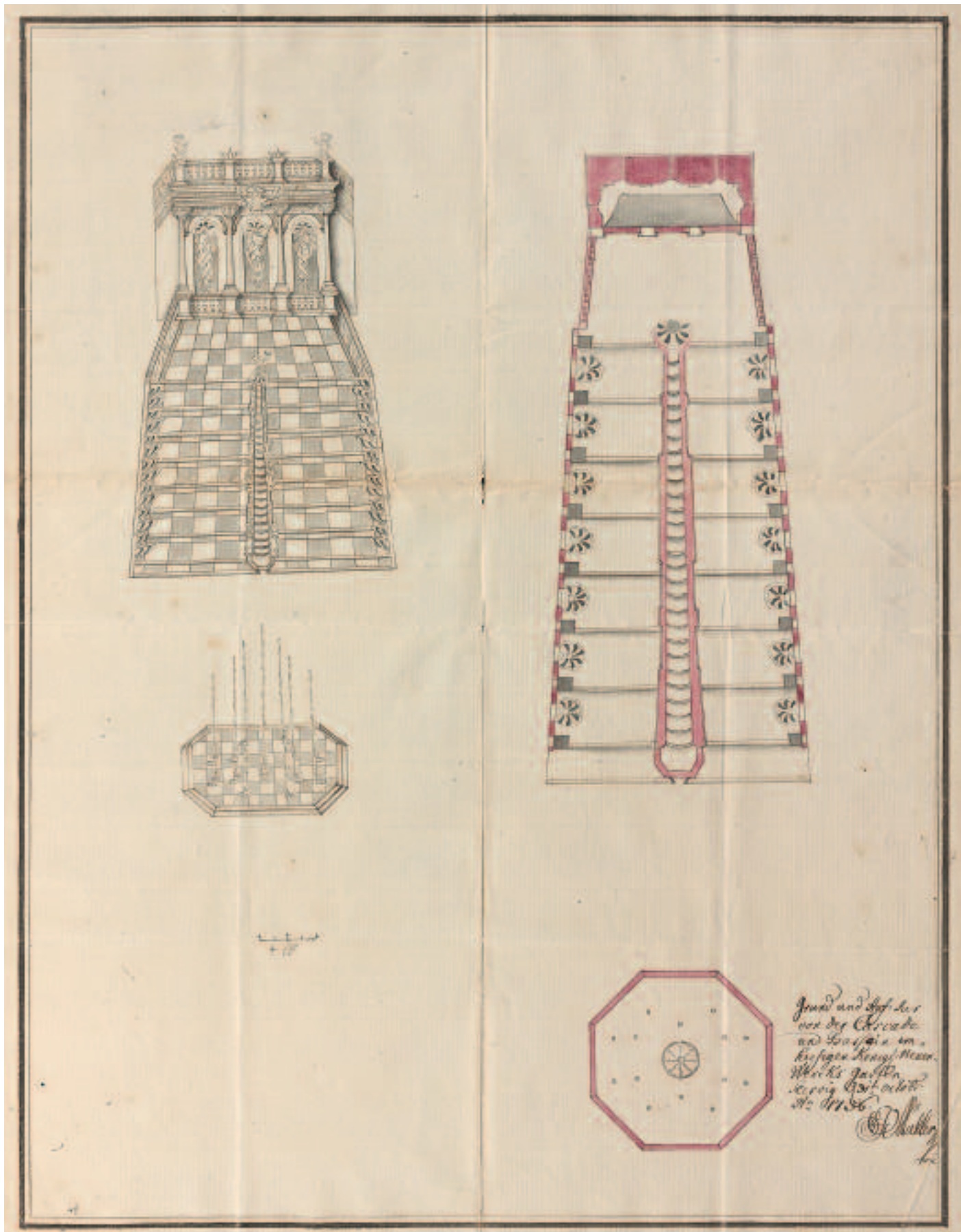


Abb. 65 Grund- und Aufriss der Kaskade, Zustand 1736, farbig lavierte Federzeichnung von Otto Johann Müller, BQ: LASH, Müller II

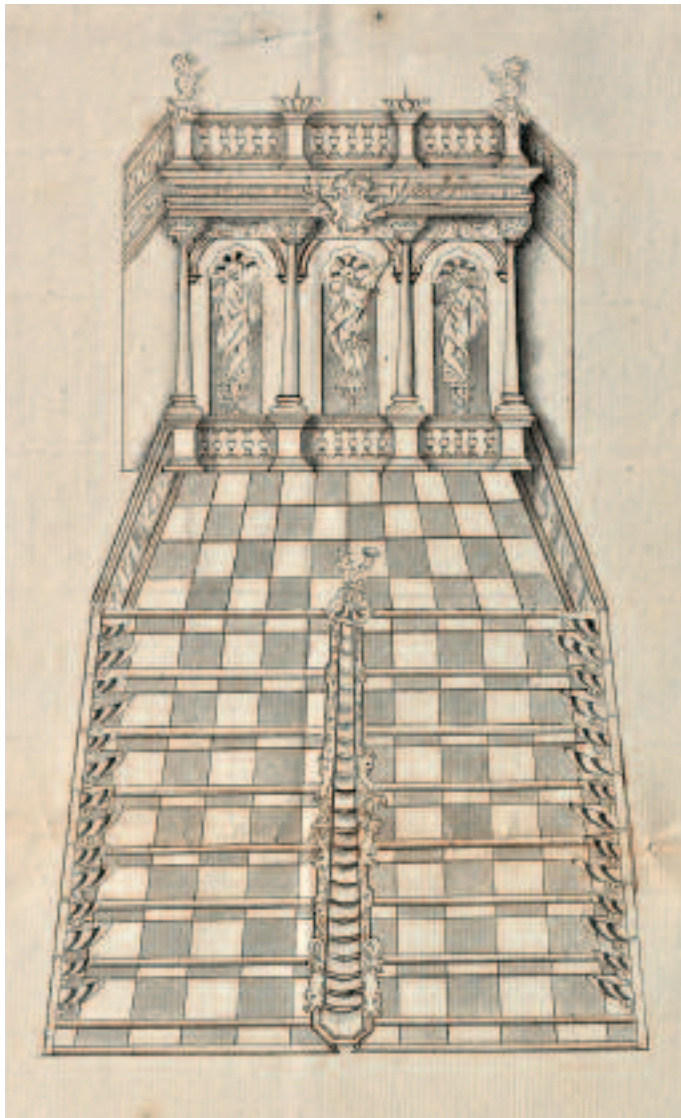


Abb. 66 Aufriss der Gottorfer Kaskade, Detail der Zeichnung von Otto Johann Müller, 1736, BQ: LASH, Müller II

Boden des großen Fontänenbeckens mit Fliesen belegt. Die Kaskade hatte nach wie vor 26 vorne gerundete Hausteinstufen. An ihrer seitlichen Einfassung gab es nun keine Geländer mehr, sondern nur noch den offenbar neu und etwas anders als vorher gestalteten skulpturalen Schmuck, das sogenannte „Grottenwerck“ über eine Ausdehnung von 60 Fuß (17,2 m) aus Gotländer Sandstein, das jetzt nur noch Meerestiere zeigte, bestehend aus „allerhand art PerlMuscheln Austern, Schnecken und MeerMuscheln wie auch große Delphin“ (Abb. 67).⁸⁷⁶ Ganz unten lagen beidseitig die mit 14 Fuß (4 m) längsten Delphine, aus deren Mäulern Wasser in das neu aufgesetzte Bassin strömte. In der Mitte gab es auf jeder Seite zwei Delphine mit ineinander verschlungenen Schwanzflossen (Abb. 68). Das die Kaskade hinunterfließende Wasser stürzte aus dem Rachen des nun ganz oben platzierten, großen Delphins, der mit dem auf ihm sitzenden Triton, einem „Kind mit fliegenden Gürtel in ein gewunden Horn blasend“⁸⁷⁷, zusammen eine Höhe von 5 Fuß (1,4 m) maß. Der



Abb. 67 Muschel- und Schneckengebilde seitlich der Wassertreppe im Neuwerkgarten

Aufbau der seitlichen Wasserspiele blieb mit derselben Anzahl abwechselnd aufgestellter Muschelfontänen und Postamenten erhalten, allerdings waren die schon vorher in ihrer Existenz zweifelhaften Obelisksen nun definitiv nicht mehr vorhanden. Die auf einem quadratischen Grundriss mit 2 Fuß (0,57 m) Seitenlänge und einer Höhe von 3 Fuß (0,86 m) aufragenden Postamente besaßen nun einen Dekor in korinthischer Ordnung. Die Schalen der dazwischen angeordneten Springbrunnen waren nun Muscheln, die auf an allen drei sichtbaren Seiten mit „Verhoben Zierrauten und Laubwerck“⁸⁷⁸ geschmückten Kragsteinen an einer vertikal stehenden, oben ebenfalls als Muschel gearbeiteten, 6 Fuß (1,72 m) hohen Rückwand angebracht waren.⁸⁷⁹ Aus der Rückwand floss Wasser in die obere, 1 Fuß (0,29 m) breite Muschel, aus dieser in die 2 Fuß (0,57 m) breite Muschel darunter und schließlich in das am Boden angebrachte, 3,5 Fuß (1 m) breite und wiederum mit Fliesen ausgelegte halbachseitige Becken.⁸⁸⁰ Die Gestaltung des obersten Treppenabsatzes scheint



Abb. 114 Kassel, Schloss Weißenstein mit Garten, Gemälde von J. H. Tischbein d. Ä., 1766, Kulturstiftung des Hauses Hessen, Museum Schloss Fasanerie, Inv. Nr. FAS B 341



Abb. 115 Kassel, Schloss Weißenstein, Gartenabschluss in Form einer Exedra mit Herkules-Wasserkunst, Detail aus Abb. 114

sind bzw. unterschieden werden. Im Rahmen dieser Arbeit kann keine erschöpfende Untersuchung der Herkulesikonographie erfolgen. Es werden hier nur Beobachtungen beschrieben, die zur Klärung der ikonographischen Identifikation der Gottorfer Herkulesgruppe beitragen. Bei den Gartenskulpturen kommen am häufigsten Darstellungen des Kampfes mit der Lernäischen Hydra und mit dem Drachen Ladon vor, den Herkules besiegen muss, um die Goldenen Äpfel im Garten der Hesperiden rauben zu können.¹³⁰² Die keineswegs einheitliche Überlieferung des Herkulesmythos führt zusammen mit der individuellen Gestaltung des Künstlers dazu, dass die dargestellten Szenen nicht immer klar identifiziert werden können. Die Lernäische Hydra wird als Wasserschlange mit Hundekörper und mehreren Köpfen beschrieben, deren Zahl zwischen fünf und hundert schwankt. Sie konnte von Herkules nur mit Hilfe seines Neffen Iolaos besiegt werden, da er Feuer benötigte, um die Halsstümpfe der abgehauenen Köpfe auszubrennen.¹³⁰³ Für diese zweite herkulische Arbeit lässt sich als eindeutige Darstellung der Herkulesbrunnen in Augsburg benennen, weil dort die Hydra mit Hundekörper, Flügeln und mehreren Köpfen gestaltet ist. Herkules steht wohl wegen der schmalen Brunnenplattform auf dem Tier und schwingt hier mit nur einer Hand die Fackel¹³⁰⁴, die in den Stichen zur Keule verändert wurde (Abb. 112). Der Drache Ladon besaß je nach Überlieferung zwei, drei oder auch 100 Köpfe und einen schlangenartigen Körper.¹³⁰⁵ Eine durch die Beigabe eines Apfelbaumes eindeutig als elfte Arbeit des Herkules im Kampf mit Ladon identifizierbare Darstellung zeigt Giovanni Battista Aleotti (1546–1636) in Form eines Wasserautomaten nach dem Vorbild des Heron von Alexandrien (Abb. 116).¹³⁰⁶ Hier, wie auch bei anderen Beispielen (Abb. 113)¹³⁰⁷, hat der Drache zwar einen Schlangenschwanz und Flügel, aber nur einen Kopf. Georg Andreas Böckler veröffentlichte 1664 in seiner als Musterbuch gedachten „Architectura curiosa nova“ auch vier Vorschläge für Herkulesbrunnen, von denen zwei als damals sehr aktuelle Entwürfe des französischen Stechers Jean Le Pautre benannt werden können (Abb. 117 u. 118).¹³⁰⁸ Trotz der sehr ähnlichen beidhändigen Haltung der Keule und der Anordnung der Gruppe auf dem Podest (Abb. 117) kommt der Entwurf (Teil 4/Tafel 7) aufgrund der späteren Entstehung nicht als Vorbild für den Gottorfer Herkules infrage. Bei Böckler hat das Untier Flügel und nur einen Kopf. Was es genau darstellen soll, wird nicht erwähnt. Bei dem anderen Beispiel (Abb. 118) benennt Böckler das Untier als „Drachen“, während Gerold Weber diesen Entwurf als „Herkules' Kampf mit dem Cerberus“ tituliert.¹³⁰⁹ Hiermit wird deutlich, dass ein Teil des Dilemmas aus unklaren Bezeichnungen besteht, was genau so auch in den schriftlichen Quellen zum Gottorfer Herkules der Fall ist, wo vom 17. bis zum 19. Jahrhundert das Untier als Drache, Hydra oder Zerberus identifiziert wird.¹³¹⁰ Im Neuen Werk (Abb. 31) hält Herkules die Keule mit beiden Händen über dem Kopf und steht sozusagen neben dem Ungeheuer, das hier mit einem Schlangenschwanz, Flügeln und



Abb. 116 Herkules im Kampf gegen Ladon, Entwurf für einen Wasserautomaten von G. B. Aleotti, 1589, aus dem Buch „Gli artificiosi, e curiosi moti spiritali di Herone. Tradotti da m. Gio. Battista Aleotti d'Argenta“, 1647

mehreren Köpfen zwar der aus der Antike überlieferten Charakterisierung des Ladon entspricht, aber nicht den neuzeitlichen Darstellungen, die den Drachen meistens mit nur einem Kopf zeigen. Genau dieser Fakt gestaltet auch die Suche nach einem genauen Vorbild so schwierig. Da Adam Olearius, der die Entscheidung für das Thema und die Aufstellung der Herkulesgruppe im Neuen Werk miterlebte und vielleicht sogar mitverantwortete, das Untier als „7. Köpffichten Drachen“¹³¹¹ bezeichnet, ist diese Aussage auf der Grundlage der Gelehrsamkeit des Bibliothekars wohl ernst zu nehmen und die mehrköpfige Darstellung des Gottorfer Ladon vielleicht als eine bewusste Abweichung von der üblichen Drachenikonographie zu werten. Die



Abb. 117 Der kämpfende Herkules als Gartenbrunnen, aus G. A. Böckler, „Architectura curiosa nova“, 1664, Teil 4, Tafel 7, Universitätsbibliothek Heidelberg



Abb. 210 Jahreszeiten-Putto (Frühling) an seinem heutigen Standort in Bollingstedt, Aufnahme 2016



Abb. 211 Jahreszeiten-Putto (Sommer) auf dem Giebel des Hauses Norderstraße 8, Flensburg

Versteigerung waren die vor allem durch den Rückbau der Fontänen an den Außenseiten übrig gebliebenen alten Sandsteinmaterialien wie Statuen, Wasserbecken und Fliesen veräußert worden.²¹²⁴

Ob der im Garten des ehemaligen Müllerhauses in Bollingstedt, Mühlenstraße 12, vorhandene Putto aus Sandstein (Abb. 210), der aus dem Neuwerkgarten stammen soll, einer der von Jacob Lemcke nach Johann Friedrich Freudenreichs Vorbild geschaffenen Kinderskulpturen aus Sandstein ist, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit beantworten. Die Maße der Figur mit ca. 1,25 m Höhe und einer ungefähren Breite von 0,50 m weichen von den Figuren Freudenreichs mit 3½ Fuß (1 m) Höhe und 2½ Fuß (0,72 m) Breite ab.²¹²⁵ Andererseits ist es möglich, dass Lemcke die neuen Putti in etwas anderen Maßen arbeitete als die alten. Die stilistischen Details der Figur passen dagegen gut in die Entstehungszeit unter Freudenreich in der Mitte des 18. Jahrhunderts: Die Körperformen des Kindes sind sehr üppig ausgearbeitet. Das rechte Standbein wird von einem Baumstumpf bis an das Gesäß gestützt, während das linke Bein angewinkelt auf einem niedrigeren Teil des Baumstumpfes abgestellt ist. Die Haare sind mit großen Locken gestaltet und um den sonst nackten Körper schwingt sich ein von der rechten Schulter quer über den Rücken nach unten und an der Vorderseite wieder nach oben bis über den rechten Arm verlaufender Schal. Mit beiden Händen hält der Putto einen geflochtenen und mit Blumen gefüllten Korb, womit er ikonographisch als Darstellung des Frühlings gelten kann. Sowohl thematisch als auch stilistisch, besonders was die Haltung und die Gesichtszüge angeht, passen dazu drei Putti (Abb. 211), die nachträglich auf dem barocken Giebel des Flensburger Hauses Norderstraße 8 angebracht wurden und wohl die Jahreszeitenfolge mit Sommer, Herbst und Winter ergänzen. Sie sollen ebenfalls von der Kaskade im Neuwerkgarten stammen und von Lemcke gearbeitet sein.²¹²⁶

Die flachen Treppen vor der Kaskade waren beibehalten worden, hatten aber nun an den Außenseiten einen Abschluss aus einfachen Randsteinen statt der Springbrunnenanlagen bekommen. Die mittlere Wassertreppe mit ihrem skulptural ausgearbeiteten Schmuck, den Delphinen und dem auf einem Horn blasenden Triton an oberster Stelle (Abb. 212), wurde beim Umbau der Kaskadenanlage nicht verändert und gehört damit zu den wenigen noch erhaltenen bildhauerischen Teilen der barocken Kaskadenanlage, die nach jetzigem Kenntnisstand von Jacob Lemcke 1771 angefertigt wurden, und zwar nicht originär, sondern den vorhandenen in den 1690er Jahren von Theodor Allers geschaffenen und 1755 von Johann Friedrich Freudenreich schon ersetzten Stücken nachgearbeitet sind.

Die von Meyer 1834 bei dem Agenten und Besitzer der Rendsburger Carlshütte, Hartwig Holler, in Auftrag gegebene neue Brunnenschale für das große Bassin auf dem Kaskadenvorplatz konnte allerdings erst 1838 aufgesetzt werden, weil die Eisengießerei nach mehreren Fehlversuchen für diesen ersten

Großguss lange hatte experimentieren müssen. Holler resümierte, dass die „Herstellung dieser Fontainen Kumme zu den schwierigsten und hinsichtlich des Gusses zu den riskantesten Arbeiten zählen könne“, die die Carlshütte bisher ausgeführt habe.²¹²⁷ Aus diesen Gründen wog das fertige Werk mit 3876 Pfund erheblich mehr als vorher berechnet, wodurch auch die Kosten auf insgesamt 740 Rbthlr 77 ß stiegen und nachträglich bewilligt werden mussten.²¹²⁸ Die nach dem Entwurf von C.F. Hansen ausgeführte Schale (Abb. 213) von 8 Fuß (2,3 m) Durchmesser und einer Gesamthöhe von ca. 7 Fuß (2,0 m)²¹²⁹ ist gegenüber Meyers Entwurf (Abb. 202) in ihrer Form stärker konturiert, indem das tellerartige Oberteil unterhalb der Lippe zunächst nach innen und dann wieder nach außen schwingt. Auch das Piedestal lädt nach unten weiter aus. Meyers Ornamentik wurde auch zum größten Teil nicht übernommen, sondern richtete sich bei der Ausführung nach den Modellen des Kopenhagener Professors Hetsch.²¹³⁰ Statt des oberen Palmettenabschlusses bekam der Teller nun einen glatten Rand, und die flache Reliefierung mit Blättern an der Unterseite wurde zugunsten von Löwenköpfen in der einschwingenden Zone weggelassen. Das runde Piedestal ist in der Ausführung ebenfalls ornamentiert, oben mit einem umlaufenden Palmettenmotiv, das auch Meyer skizziert hatte, und unten mit einem Ornamentstab in Blattform. Das ganze Werk wurde „mit



Abb. 212 Auf einem Delphin reitender Triton als oberer Abschluss der Wassertreppe



Abb. 213 Brunnenschale aus der Rendsburger Carlshütte im Neuen Werk vor der Kaskade

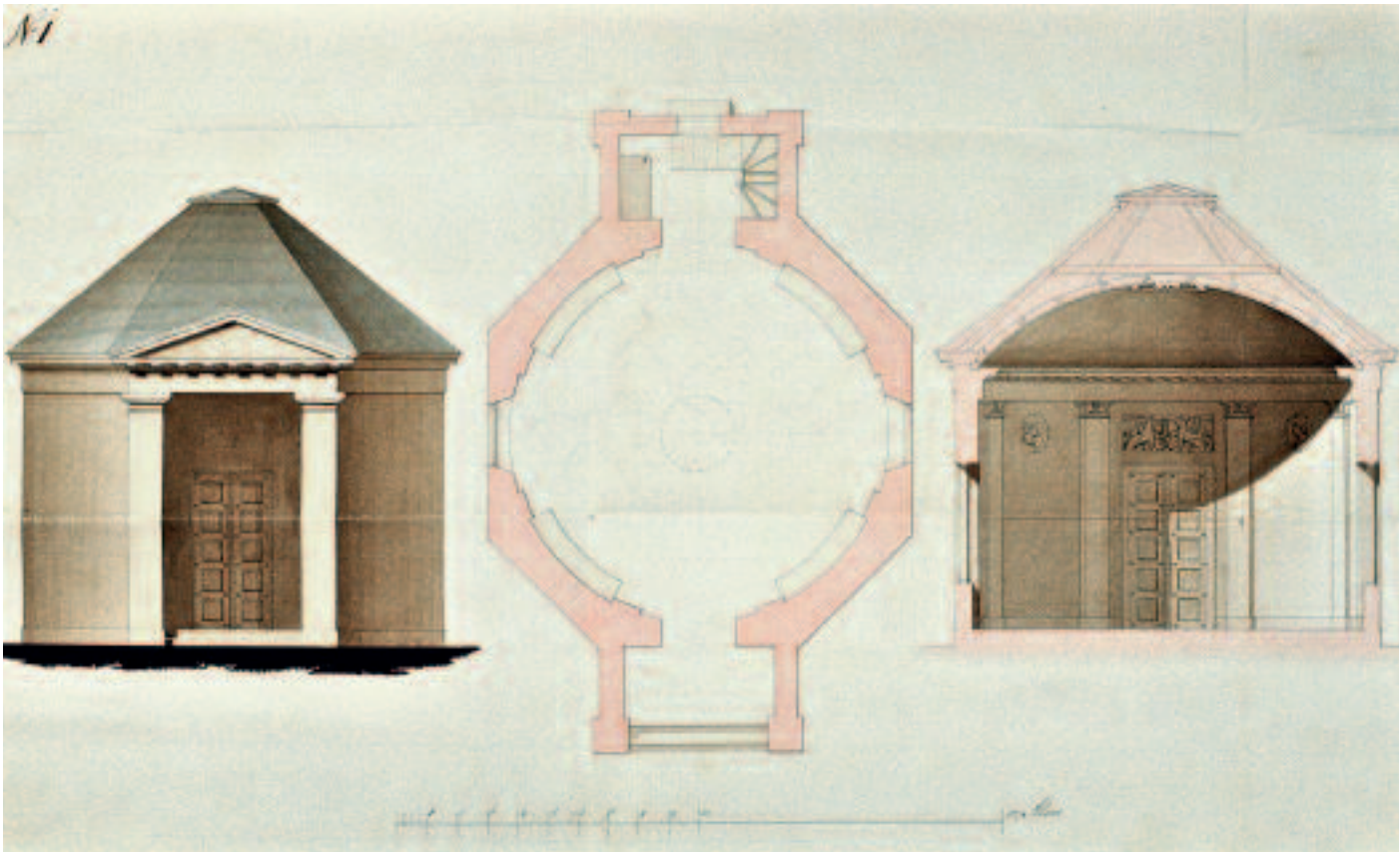


Abb. 236 Entwurf Nr. 1 für einen Pavillon als Ersatz für die Amalienburg im Neuen Werk, farbig lavierte Federzeichnung von C. F. Hansen, 1825, BQ: RAK, C. F. Hansen I

Malerwerkstatt bei der Reparatur der Glashaufenfenster ist ersichtlich, dass es keine adäquate Verwendung mehr gab.²²³⁴

Schon 1748 befand sich das Gebäude offenbar wieder in einem so desolaten Zustand, dass Baumeister Müller im Februar von einer „Einsenkung“ berichtete, die „von der schlechten Beschaffenheit der hölzernen Verbindung“ herrühre. Die Kosten zur Wiederherstellung des Lusthauses schätzte er auf 3000 Rthlr, wobei aber unsicher sei, ob damit eine dauerhafte Reparatur bewerkstelligt werden könne, da ohne Öffnung des Gewölbes innen und außen kein zuverlässiger Kostenvoranschlag zu machen sei. Die Entscheidung wurde vertagt bis zur Ankunft des Königs.²²³⁵ Die Rentekammer genehmigte schließlich im Juli eine Instandsetzung der Amalienburg für nur 334 Rthlr 32 ß nach einem Anschlag des Garteninspektors Clasen, der dann auch als Unternehmer auftrat.²²³⁶ Während der Arbeiten traten weitere eklatante Mängel zutage, wie Müller es vorausgesehen hatte. Diese Hauptreparatur beinhaltete im Wesentlichen eine Grundreparatur des Mauerwerks einschließlich der Ersetzung ganzer Mauerpartien durch Maurermeister Lorentz Henning und den Austausch der acht Balken der mittleren Kuppel und aller 36 Stichbalken der Schrägung unter der Galerie sowie die komplette Neuzimmerung der Obergeschoss-Südwand des Mittelbaus durch Zimmermeister Clauß Reimer. Weiter musste der Tischler Hestorff neben vielen Ausbesserungen die Schrägung im Saal neu verkleiden, den Lauf-

boden und das Dockengeländer der Galerie erneuern, die Treppe und die oberen Kabinette neu bekleiden und in letzteren außerdem die abgesackten Fußböden wieder stabilisieren sowie drei neue Fenster in die neugezimmerte Südwand des Saalobergeschosses einsetzen. Das intakte Dach wurde wegen der darunter zu machenden Arbeiten abgenommen, später mit Rollblei wieder abgedichtet und wie vorher mit Schiefer eingedeckt. Der Maler Friedrich Wilhelm Koes erhielt den Auftrag, das gesamte Gebäude mit einem neuen Außenanstrich in roter Ölfarbe zu versehen. Die Ecken sollten weiß gestrichen und „mit brauner Farbe als Quadrat Steinen“ wie Quader abgesetzt werden. Das Treppengehäuse wurde ebenfalls rot, die Fenster, Portale und Gesimse weiß gemalt. Die Knöpfe auf den fünf Dachspitzen wurden „weis mit gelb geschlungener Nahmens“ angestrichen.²²³⁷ Innen besserte Koes die zum Teil „gänzlich verrotteten“ Gemälde an den Wänden und Decken in den vier unteren Kabinetten mit 42 Ellen und unter der Kuppel im Saal mit 10 Ellen Leinwand aus, ergänzte die Malerei (in den Kabinetten mit Grotteskenmalerei) und überzog das gesamte Innere des Gebäudes mit einem Glanzfirnis. Im Saal mussten die Bilder dazu abgenommen werden. Bei der späteren Montierung passten die Rahmen nicht mehr zusammen, weshalb sie auseinandergenommen und neu verschraubt wurden.²²³⁸ Der Sattler Berend Hestorff nahm die Goldledertapeten im Saal ab, besserte sie aus und schlug sie wieder an. Weil die