

Ein
Mangelbrett
des
Hans Gudewerdt
im
Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe.

Von
Dr. Gustav Brandt.

Mit 3 Abbildungen im Text.

Das Mangelbrett ist in einem grossen Theile des nördlichen Europa, in den Niederlanden, in Ostfriesland, in den Marschen der Weser- und Elbmündungen, in Schleswig-Holstein, in Dänemark, in Schweden und Norwegen und in Island als ein wesentliches Stück der ersten Einrichtung eines jungen Ehepaares und als wichtiges Hausgeräth zum Glätten der Leinenwäsche seit drei Jahrhunderten kunstreicher Ausstattung würdig erachtet worden. Wo der Hausfleiss der Küstenbewohner sich mit der Herstellung der Mangelbretter befasste, beschränkten sich die Verzierungen meist auf den Kerbschnitt oder, wie in Island, auf Pflanzenwerk. Nur wo in dichter bewohnten Gegenden geschulte Bildschnitzer arbeiteten, begegnet uns an den Mangelbrettern ein reicher entwickeltes Ornament, in dem es auch an figürlichen Darstellungen nicht fehlt. Nirgend aber finden wir kunstvollere Schnitzarbeiten als an den schleswig-holsteinischen Mangelbrettern des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Museen des Landes bieten dafür viele Beispiele. Reich ist auch das hamburgische Museum an kunstreich geschnitzten Mangelbrettern, wie in dem Führer dieser Anstalt in Beschreibung und Abbildungen veröffentlicht worden ist. Eines der daselbst beschriebenen Mangelbretter ist inzwischen als ein Werk des Hans Gudewerdt erkannt worden, des bedeutendsten schleswigschen Bildschnitzers um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Ueber keinen andern schleswig-holsteinischen Schnitzzger wissen wir so viel, wie über Hans Gudewerdt¹⁾. Leider schliesst das nicht aus, dass uns doch noch sehr viel fehlt, um vollständig unterrichtet zu sein. Immerhin genügt die unkundliche Ueberlieferung, ein in seinen Umrisen gesichertes und klares Bild der Lebensumstände des Künstlers zu gewinnen.

Gudewerdt stammt aus einer in Eckernförde alt-angesessenen Familie. Schon um die Mitte des XVI. Jahrhunderts finden wir Gudewerds in angesehenen Ehrenämtern im Dienste der Stadt und der Kirche thätig. Dem Namen Hans Gudewerdt begegnen wir zuerst 1604, wo angemerkt ist, dass seinem Träger 70 *M* aus den Kirchenrenten geliehen werden, die er mit 1 *M* 8 Schillingen jährlich zu verzinsen hat. 1605 ist er als Einnehmer der Erdheuer und Rentegelder genannt. Im selben Jahre

¹⁾ Richard Haupt, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein. Bd. III. Biernatzki's Meisterverzeichniss. — Gustav Brandt, Hans Gudewerdt. E. A. Seemann. Leipzig 1898.

wurde er Aeltermann des Schnittgeramtes. In ihm haben wir den Vater unseres Meisters gefunden. Gestorben ist der alte Gudewerdts wahrscheinlich nach Michaelis 1642, jedoch muss er schon vor 1635 von seinem Amte zurückgetreten sein, denn in genanntem Jahre wurde er zum ersten Male von einem andern Meister vertreten, ohne dass dieser jedoch als Aeltermann angeführt wäre. Einen Nachfolger im Amt erhielt er erst nach Michaelis 1642. Es ist daher anzunehmen, dass sein Tod nicht lange vorher eingetreten ist.

Ungefähr im Jahre 1600 ist der jüngere Meister desselben Namens geboren, der uns hier beschäftigt. Wir finden im Eckernförder Bürgerbuch in der Liste der Bürger vom Jahre 1663 eingetragen: Hans Gudewerdts über 60. Aus dieses Gudewerdts Kindheit ist keine Ueberlieferung auf uns gekommen; doch fällt sie in eine Zeit blühenden Gedeihens für Schleswig-Holstein. Eckernförde gehörte zu dem herzoglichen Antheil des Landes, der unter der Herrschaft der Gottorper Herzöge Johann Adolf und Friedrich III. durch Handel und Gewerbe zu wachsendem Wohlstand kam. Auch Kunst und Wissenschaft fand in den für das Volkswohl besorgten Herzögen von Gottorp kräftige Förderer. In Eckernförde bestand seit dem Anfang des Jahrhunderts eine von dem Rektor und einem Lehrer geleitete Schule. Als Sohn eines der angesehensten Bürger der kleinen Stadt mag auch Hans Gudewerdts diese Schule besucht haben. Jedenfalls hat er die von der Kirchenverordnung gleichmässig für Alt und Jung vorgeschriebenen Katechismuspredigten besuchen und an den sich anschliessenden Prüfungen theilnehmen müssen. Für den späteren Meister der kirchlichen Kunstwerke wird das nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Wenn wir weiter annehmen, dass unser Künstler den üblichen Bildungsgang in den üblichen Zeiträumen durchgemacht hat, wie wir es später für seinen Sohn Hans, den dritten dieses Namens, nachweisen können, so würde sich ergeben, dass er mit dem 18. Lebensjahr in die Lehre ging und, da sein Vater selbst Schnittgermeister und Aeltermann des Amtes war, wohl bei diesem, wie er denn selbst seine Söhne in die Lehre nahm. Da er nicht einfache Tischlerarbeit, sondern das Schnitzen lernte, waren 6 Jahre Lehrzeit für ihn erforderlich; er würde also etwa 1624 Geselle geworden und auf die Wanderschaft gegangen sein. Seine Werke zeigen uns, dass er in Holland und Belgien gewesen sein muss. Nach 10 Jahren konnte er als Meister in die Heimat zurückkehren; das wäre etwa im Jahre 1634. Diese Annahme wird gestützt durch die erste urkundliche Nachricht über ihn aus dem Meisterbuche des Schnittgeramtes; sie besagt, dass im Jahre 1637 Hans Gudewerdts seinen „Diener Gottbarch Andersen zum Gesellen“ gemacht habe, „weil er die 3 Jahr als er sich versprochen, ehrlich ausgehalten.“ Einen Diener oder Lehrling konnte natürlich nur ein Meister annehmen. Gudewerdts muss daher 3 Jahre zuvor, also 1634

bereits Meister gewesen sein. Um dieselbe Zeit war der alte Gudewerdt aus seinem Amte geschieden. Das zeitliche Zusammentreffen beider Ereignisse war kaum ein zufälliges. Da die Eckernförder Schnittgerinnung eine sogenannte geschlossene Zunft war, d. h. eine Zunft, die nur eine beschränkte Anzahl von Meistern im Amt zuließ, so wird man nicht fehl gehen mit der Annahme, der alte Gudewerdt sei zurückgetreten, um seinem Sohn zu ermöglichen, Meister zu werden und des Vaters Geschäft zu übernehmen.

Um die Mitte der dreissiger Jahre sind auch die ersten Werke Gudewerdt's in der Kirche seiner Vaterstadt nachweisbar, es sind das zwei Bekrönungsfriese für das Pogwisch'sche und Buchwald'sche Erbbegräbniss. 1640 tritt Hans Gudewerdt mit seinem prächtigen Altar in der Eckernförder Kirche hervor. Ein auf den Altar bezüglicher eigenhändiger Brief Gudewerdt's an den Magistrat der Stadt ist uns erhalten¹⁾. Seit dieser Zeit fliessen die urkundlichen Quellen reichlicher. 1640 wurde dem Meister von seiner Frau Christine ein Sohn geboren, der nach dem Vater Hans getauft und später sein Nachfolger wurde. So haben wir drei Generationen Hans Gudewerdt's zu unterscheiden, nur von dem mittleren, unserem Meister, kennen wir indessen Werke. 1642 wurde ein zweiter Sohn David geboren, der ebenfalls Schnittger ward und nach des Vaters Tod auswanderte. Von zwei weiteren Söhnen starb der eine noch als Knabe, der andere ist vermuthlich identisch mit dem späteren Pastor in Sehestedt. Eine Tochter Wiebke, nach Gudewerdt's Mutter so genannt, verheirathete sich am Ort mit dem Schmiedemeister Franz Scheving. — Gudewerdt's Vermögensverhältnisse müssen gute gewesen sein. Seit 1639, also etwa seit seiner Verheirathung besass er ein eigenes Haus und eine „Bode“, d. h. ein Nebengebäude, das wohl seine Werkstatt enthalten hat. Das Haus war in der „kurzen Brückstrasse“ gelegen. Im Jahre 1648 erhielt er das Amt eines Einnehmers der Erdheuer und Rentegelder. Wir sehen daraus, dass er das öffentliche Vertrauen gleich seinem Vater genoss. Im März 1668 kaufte er „ein halb Viertel Land uff Borbyerfeld“. Endlich hatte er Antheil an einem zweiten Haus, dessen Lage wir aber nicht mehr kennen.

Alle mitgetheilten und urkundlichen Nachrichten über Gudewerdt geben das Bild eines behaglichen Wohlstandes und eines friedlichen Bürgerlebens inmitten der wildesten Kriegszeiten, die unsere Heimath zu ertragen gehabt hat. Zwar hatte Schleswig-Holstein unter dem dreissigjährigen Krieg nicht in dem Maasse zu leiden, wie andere deutsche Länder. Kaum ein Jahr waren die „Kayserischen“ im Lande, als 1629 in Lübeck Frieden geschlossen wurde. In Eckernförde soll damals die Pest gehaust

¹⁾ Im Facsimile wiedergegeben: Brandt, Hans Gudewerdt, Tafel XIX.

haben. Gudewerdt selber war derzeit auf der Wanderschaft. Weit schlimmer waren die Schwedenkriege. Namentlich von 1657 bis 1660 haben Freund und Feind in dem unglücklichen Lande schauerhaft gehaust. Noch heut lebt in den Sagen des Volkes die Erinnerung an die Grenel des „Polackenkrieges“. 1659 wurde Eckernförde geplündert. Von dieser Polenplünderung giebt auch ein Protokoll des Gesellenbuchs vom 27. Dezember 1660 Kunde¹⁾.

Des Meisters künstlerische Thätigkeit war eine reiche. Von den kirchlichen Werken, die uns erhalten sind, wurden bereits zwei Grabbegräbnisse und der Altar in der Eckernförder Kirche von 1640 erwähnt. Im folgenden Jahre fertigte der Meister den Kappeller Altar. 1653 folgte der Altar in Schönkirchen, im selben Jahr die schöne Geltinger Taufe. 1656 entstand der Dänischenhagener Altar, mit ihm gleichzeitig hat Gudewerdt ein Buchwald'sches Erbbegräbniss in der Kirche in Dänischenhagen ausgeschmückt. Nur die Thür des Begräbnisses, sowie Bruchstücke der Bekrönung sind erhalten. Die Kirche der Vaterstadt des Meisters hat das Glück, noch zwei Epitaphe von seiner Hand zu besitzen, es sind das Riepenhauw'sche und das geniale Bornsen'sche Denkmal. Dieses aus dem Jahre 1661. Die reiche und doch maassvolle Söruper Kanzel von 1663 ist die letzte bekannte Arbeit Gudewerdt's.

Aus Gudewerdt's Werkstatt ging eine Anzahl von Schülern hervor, deren Arbeiten sich, wie es den Anschein hat, den Schöpfungen des Meisters eng anschliessen. Wenigstens lässt sich der Umstand, dass eine Reihe von Werken bekannt sind, welche mit Gudewerdt's Arbeiten nächste Verwandtschaft zeigen, aber doch von anderer Hand sind, kaum anders deuten. Im Meisterbuch der Eckernförder Schnittgerinnung sind die Namen der Lehrlinge Gudewerdt's überliefert. Es sind: Gotbarch Andersen, von 1634—1637; Barrelt Gnauwst, von 1637—1643; Peter Clauwss, von 1643—1649; Peter Cruse, von 1649—1651; theilweise gleichzeitig mit ihm Jacop B. (Name unleserlich) bis 1653; Markus Rethwisch war 6½ Jahre bis 1659 in Gudewerdt's Werkstatt, er hat mit Simon Suerssen, der bis 1661 blieb, sowie den beiden Gesellen Claus Eibe²⁾ und Hinrich Ostern zusammen am Dänischenhagener Altar gearbeitet. 1664 hatte Hans Gudewerdt die Freude, seine beiden Söhne Hans und David lossprechen zu können. Der Letzte, den unser Meister zum Gesellen machte, war Hans Jürgen im Jahre 1668.

Aeltermann des Schnittgerammtes war Hans Gudewerdt bereits im Jahre 1660 geworden. Am 12. Februar 1671 starb er geschätzt und

¹⁾ Brandt, Hans Gudewerdt, S. 10.

²⁾ Claus Eibe war später Meister in Schleswig, er hat Brüggemanns Altar aus Bordesholm nach Schleswig überführt und im Dom aufgestellt. Haupt, Bd. III. Biernatzki, Meisterverzeichniss.

hochgeehrt von seinen Mitbürgern. Das Todtenregister hat unter genanntem Tage die Eintragung: „Hans Gudewerdt, ein Gewesener, kunstreicher Bildtschnittsser“.

Ueber hundert Jahre trennen die Thätigkeit Gudewerdt's von der Brüggemanns, dessen berühmter Altar im Dom zu Schleswig 1521 vollendet wurde. In diesem Zeitraum hat die schleswig-holsteinische Plastik eine bedeutungsvolle Entwicklung durchlaufen. Zunächst drang in den vierziger Jahren auch bei uns die Renaissance „die neue italische Kunst“ ein und verdrängte — freilich nur sehr allmählich, — die Gothik. Eines der frühesten und interessantesten Renaissancewerke ist der Rantzau'sche Stuhl in der St. Nicolaikirche in Kiel. Dann folgt eine reiche Blüthezeit. Unter ihren berühmtesten Denkmälern sind hervorzuheben der Pesel des ersten Statthalters in Dithmarschen, Markus Swin, aus Lehe bei Lunden,¹⁾ jetzt im Meldorfer Museum, die Kanzel in der Marienkirche in Rendsburg, das sogenannte Wallensteinzimmer aus Rendsburg, jetzt im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, der Betstuhl im Schloss Gottorp,²⁾ der schöne Rantzau'sche Stuhl in der Kirche zu Eckernförde,³⁾ Himrich Ringelings prächtige Orgel in St. Nicolai und der ihm zugeschriebene Altar in St. Marien zu Flensburg.⁴⁾ Ausserdem zeugt noch eine grössere Anzahl von kirchlichen und weltlichen Möbeln von der Höhe der Schnitzkunst jener Zeit. Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg besitzt in Truhen und Füllplatten hervorragende Arbeiten des Landes.⁵⁾

Die Träger dieser reichen Entwicklung waren die alten Schnittgerämer. Sie sind ihrer Mehrzahl nach, wie die übrigen Zünfte aus den Gilden und Kalandbruderschaften hervorgegangen. Es waren das Laiengemeinschaften unter geistlichem Einfluss mit ursprünglich fast ausschliesslich kirchlichen Zielen, deren Entstehung in das früheste Mittelalter fällt und die sogar mit heidnischen Gebräuchen noch einen Zusammenhang aufweisen. Sie verpflichteten die Mitglieder, für die verstorbenen Brüder und Schwestern an eigenen Altären Messen lesen zu lassen, sie verpflichteten zu gegenseitigem Schutz und dem Besuch bestimmter Zusammenkünfte. Im Laufe der Zeit trat das gesellige Element mehr und mehr hervor und wurde der Schutz gemeinsamer materieller Interessen mehr in den Vordergrund gedrängt, so dass der Uebergang in weltliche Korporationen als ein ganz natürlicher erscheint. Für Flensburg lässt

¹⁾ Bericht des Museums Dithmarsischer Altertümer 1896, F. Deneke: Markus Swins Pesel.

²⁾ R. Schmidt, Schloss Gottorp, ein nordischer Fürstensitz.

³⁾ Haupt Bd. I S. 165.

⁴⁾ Haupt Bd. I S. 262 ff.

⁵⁾ J. Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum und Jahresbericht von 1896.

sich dieser Vorgang am Ende des 15. Jahrhunderts nachweisen. Er ist also nicht etwa erst durch die Reformation veranlasst. In den anderen Städten des Landes wird es ähnlich und nicht wesentlich später so geschehen sein. Im Laufe des 16. Jahrhunderts gelangten die Zünfte zu immer strafferer Organisation und endlich sehen wir sogenannte geschlossene Zünfte entstehen, d. h. Zünfte, in denen nur eine beschränkte Anzahl von Meistern zugelassen war, die die Arbeit in ihrem Handwerk monopolisirten. In der Vaterstadt Gudewerdt, in Eckernförde wurde im Jahre 1605 beschlossen, dass nur acht Meister im Amt sein sollten. Unter den Namensunterschriften steht auch Gudewerdt's Vater als Aeltermann verzeichnet. Solche Maassnahmen mussten mancherlei Uebelstände im Gefolge haben und zogen zahlreiche Klagen und Beschwerden bei Magistrat und Regierung nach sich. Um dem abzuhelfen, wurde im Jahre 1615 eine Verordnung erlassen, welche die Zünfte aufhob und Gewerbefreiheit einführte. Diese radikale Maassregel hatte nun nicht nur für die alten privilegierten Zunftmeister, sondern auch für das Publikum schlimme Zustände im Gefolge. Eine Menge unausgebildeter und unfähiger Leute, die früher als Pfscher und Bönhasen nur ein sehr eingeschränktes Arbeitsfeld hatten, überschwemmten mit ihrer schlechten Waare den Markt. In den uns erhaltenen Schnitzwerken können wir noch heute die Wirkung der Aufhebung der Zünfte erkennen. Die Menge der Schnitzereien hat nach 1615 zugenommen unter gleichzeitiger bedeutender Abnahme der durchschnittlichen Güte. Zwar finden sich in der genannten Zeit auch einzelne Werke von einer Schönheit, die sie den Arbeiten der früheren Spätrenaissance völlig gleichstellt. Wir dürfen wohl annehmen, dass wir in solchen guten Stücken Schöpfungen der alten Zunftmeister vor uns haben, doch sind sie verhältnissmässig zu selten, um der Periode den Charakter des Niederganges und der Verwilderung zu nehmen. Allerdings wurde die Gewerbefreiheit infolge der Petitionen der früheren Zunftmeister wieder aufgehoben; Herzog Friedrich III. führte für seine Landestheile im Jahre 1624 die Zünfte wieder ein und gab ihnen in den folgenden Jahren neue Amtsrollen. Aber die einmal eingedrungenen Elemente und mit ihnen die Verwilderungen in der Schnitzkunst scheinen dadurch nicht beseitigt zu sein. — Man kann sich vorstellen, welche Wirkung unter solchen Umständen das Eindringen des Barocks haben musste, eines Stils, der es auf breite dekorative Wirkung absieht und die konstruktiven Formen der Renaissance lockert und auflöst. Die vorhandenen Denkmäler der Zeit bestätigen die vorschreitende Verwilderung der Formen. Der Stil, der sich nun entwickelt, wird Ohrmuschelstil genannt, wegen der Vorliebe, in Ellipsen oder gebrochenen Kurven die Linien des Schmörkelornaments an einander vorbeizuführen, wodurch den Knorpelformen der menschlichen Ohrmuschel ähnliche Formen entstehen. Schon um das Jahr 1600 findet

sich die Neigung, die runden Voluten da, wo auf ihnen ein Druck ruht, abzuplatten, (z. B. an der alten Kanzel der St. Petrikirche zu Hamburg, jetzt im Museum für Kunst und Gewerbe). Während diese Formenänderung ganz konstruktivem Renaissanceempfinden entspricht, liegt den flachen Kurven und Schnörkelendigungen des Ohrmuschelbarocks eine Freude an solcher Linienführung an sich zu Grunde. Charakteristisch für den Ohrmuschelstil ist die überall mit ihm verbundene Neigung im Ornament fratzenhafte Masken anzubringen, die oft nur in einer bestimmten Ansicht gesehen als Fratzen erkennbar sind, sonst als willkürliche Ornamentknoten erscheinen. Bei der grossen Menge der Arbeiten des Stils im Lande stellt das Ornament eine flache Masse regellos durcheinander geschlungener Bänder dar, oder Wulste, wie aus weichem, zergehendem Kuchenteig geformt, mit Knorpel, Knoten, Anschoppungen und Kerben. Nur an einzelnen Arbeiten können wir eine straffere, kräftigere Behandlung des Ornaments konstatiren. Im Ganzen haben wir ein breites, bedeutungsloses, weichliches Ornament in jener Zeit vor uns, das nicht annehmbarer wird durch die oft riesigen Dimensionen, in denen es an einigen ins Grotteske übertriebenen Grabdenkmälern ausgeführt ist. Aus der Menge der Werke dieses Stils mit ihren schweren, plumpen Zierformen, die in geschlossenen Massen zusammenkleben, treten die Arbeiten Gudewerdt's und seiner Schule scharf heraus. Der reiche prächtige Aufbau, das schöne, phantastisch geistvolle Ornament, die lockeren leichten Behänge und Ranken, die genialen figürlichen Schöpfungen unterscheiden sie so sehr von denen der übrigen heimischen Barockmeister, dass wir einen unter den oben geschilderten Umständen nur günstigen ausländischen, durch Gudewerdt vermittelten Einfluss annehmen müssen.

Dieses Abweichen von der übrigen heimischen Kunst seiner Zeit zeigt sich nicht nur im Ornamentschmuck, sondern im ganzen Aufbau der Werke Gudewerdt's. Als der Meister 1640 mit seinem Altar in Eckernförde hervortrat, war für die Altäre im Lande der Renaissance-Aufbau mit seiner strengen Gliederung, seiner klaren Geschlossenheit und seinen konstruktiven geraden Linien noch durchaus das Uebliche. Dass das Ornament solcher Aufbauten zuweilen barocke Formen zeigt, ist nur etwas Aeusserliches, das eigentliche Wesen des Altares nicht Berührendes. Dagegen ist bei den Altären Gudewerdt's das Barockornament nichts zufällig Hinzugethanes, Fremdartiges; hier ist alles aus einem Guss, aus einem Geist geschaffen, aus dem Streben nach prächtiger malerischer Wirkung. Gudewerdt löst das feste konstruktive Gefüge auf und durchbricht die gradeverlaufenden Gesimse. Das Hauptfeld der Mittelpartie wächst aus der oberen Abschlusslinie hinaus und gestaltet sich zu einem schmaleren Bindeglied zwischen Mittelpartie und Obergeschoss, das wieder stark nach beiden Seiten ausladet. Die Auflösung der Konstruktions-

formen bringt es mit sich, dass die Glieder des Aufbaues mehr und mehr zu dekorativen Elementen werden, welche die Konstruktion nicht mehr hervorheben, sondern sie verdecken, so die reich mit Weinreben geschmückten gewundenen Säulen in den Mittelpartien der Altäre. Dazu kommt ein üppiger Schmuck von Putten, geflügelten Engelsköpfen, Wappen, Spruchbändern und bald feinem, zierlichem, bald kühn geschwungenem, kräftigem Ornament. Man kann sich nicht leicht völliger unterschiedenere Eindrücke denken, als die sind, welche man bei der Betrachtung dieser Werke Gudewerdt's und der vorgudewerdt'schen Altäre empfängt. Bei den Epitaphen ist vollends jedes architektonische Element gewichen. Statt des Renaissanceaufbaues der heimischen Meister sehen wir sich der willkürlichen Form des Bildes anschliessende Barockrahmen. — So hat Gudewerdt ganz mit der Tradition der alten heimischen Kunst gebrochen. Er sucht mit neuen Mitteln neue dekorative Wirkungen, darin ein echter Barockmeister. Dabei kommt seine reiche Phantasie zu voller Geltung, namentlich im Ornament hat man Gelegenheit, diesen Reichthum an Erfindungskraft zu bewundern. Es giebt, abgesehen von den modernen Richtungen, keinen Stil, dessen Ornament so vollständig durch den Geist und die Eigenart des Künstlers bedingt ist, wie gerade der Barockstil. In der Renaissance konnte schliesslich auch ein biederer Meister, der nicht über Erfindungsgabe und Eigenart verfügte, ein erfreuliches Stück zu Stande bringen, wofern er nur mit guter Technik die alten bewährten Muster in vorschriftsmässiger Weise verwandte. Das ist beim Barockstil der Zeit Gudewerdt's nicht denkbar. Zwar gab es auch damals gewisse beliebte Motive, wie die elliptischen Schnörkelendigungen, oder die Masken im Ornament, aber, abgesehen davon, dass sie noch durch keine Tradition Eigenthum der Schnittgermeister in dem Maasse geworden waren, wie die Ornamente der Renaissance, so waren diese Zierformen auch zu sehr Ausfluss künstlerischer Individualität, persönlicher Laune, als dass sie nicht jedem Versuch, sie in Regel und Vorschrift zu zwingen, hätten widerstehen sollen. So ist es erklärlich, dass die grosse Menge der Barockwerke so geschmacklos und unlebendig ist. Was aber der Barockstil leisten kann, das zeigt Gudewerdt dem Auge, welches das eigengeartete Spiel seiner Linienführungen zu fühlen vermag.

Auch die höchst interessante Entwicklung der Gudewerdt'schen Ornamentik beweist, dass wir einen Künstler vor uns haben, der seinen eigenen Weg geht, keinen handwerksmässigen Nachahmer. Im Pogwischen'schen Begräbnissfries zu Eckernförde, sehen wir noch eine selbstständige reiche Umbildung der Rollwerkkartusche der Spätrenaissance ¹⁾. In den folgenden Arbeiten wird das Barockornament des Meisters zwar derber und schwerer,

¹⁾ Abb. Brandt, Hans Gudewerdt S. 45 u. Tafel XII.

aber auch bewegter und, ich möchte sagen, eigenwilliger, bis wir bereits im Dänischenhagener Altar 1656 auf völlig entwickeltes Roccoco-Ornament¹⁾ stossen. Der Gesamteindruck des Borsen'schen Epitaphs von 1661 ist durchaus der eines Roccocowerkes im guten Sinne²⁾. Wir finden hier einen Beleg für die vom kunsthistorischen Standpunkt aus wichtige Thatsache, dass der Barockstil Formen entwickelte, wie sie über ein halbes Jahrhundert später von Paris aus als „style rocaille“ ihren Siegeszug durch die Welt antraten. Eine weitere Ausbildung durch Schüler und Nachahmer hat Gudewerd's Proto-Roccoco in seiner Heimath nicht gefunden, vielmehr durchbrach das bald nach seinem Tode eindringende Akanthuswerk und die ihm folgende nüchterne naturalistische und klassicistische Richtung des Barockstils den natürlichen Entwicklungsgang und erst in den vierziger Jahren des XVIII. Jahrhunderts drang als ein fremder Stil das Roccoco in die vom Verkehr berührten Städte Schleswig-Holsteins ein.

Noch Bedeutenderes, als auf ornamentalem Gebiete, hat Gudewerd im Figürlichen geleistet. Seine vollendete Technik gestattete ihm, jeder Seelenregung Ausdruck zu geben. Er vermag den Schmerz der unter dem Kreuze stehenden Gottesmutter ebenso ergreifend darzustellen, wie er mit derbem, niederdeutschem Humor den Schrecken der Wächter am Grabe bei der Auferstehung Christi schildert; die ernste Hoheit der ehrwürdigen Evangelistenfiguren gelingt ihm so gut, wie die liebenswürdige Anmuth der im Ornament spielenden Putten. — Ueberall in seinen figürlichen Schöpfungen zeigt Gudewerd etwas Rubens Nahverwandtes. Ohne Zweifel hat er eine gründlichere Kenntniss der Werke des grossen niederländischen Malers gehabt, als sie Reproduktionen durch Stiche hätten vermitteln können. Doch als Vorlage hat er nur einmal zur Darstellung der Anbetungsscene ein Rubensgemälde benutzt und auch da beweisen durchaus gerechtfertigte Abweichungen von der Vorlage seine Selbstständigkeit³⁾.

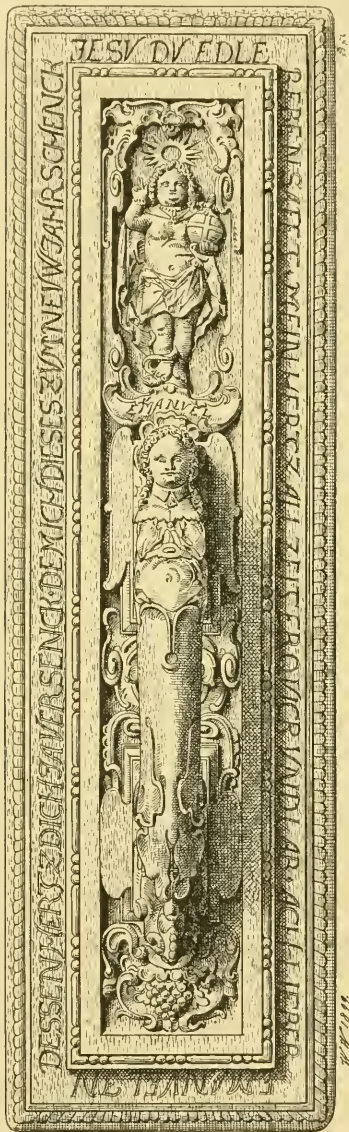
Bisher ist nur von kirchlichen Werken Gudewerd's die Rede gewesen, obwohl es auf der Hand liegt, dass der Meister auch Profanarbeiten gemacht haben muss, denn anders wäre er wohl kaum im Stande gewesen, sich durch seine Kunst zu ernähren, geschweige denn Wohlstand zu erwerben. Doch war bislang keine Profanarbeit bekannt, die sich ihm mit Sicherheit hätte zuschreiben lassen. Man wusste allerdings aus urkundlicher Ueberlieferung, dass Gudewerd im Dienste des Herzogs Friedrich III. vier Brantwagen für das Schloss Gottorp geliefert hatte.

¹⁾ Abb. ebenda S. 68.

²⁾ Abb. ebenda Taf. XIV.

³⁾ Ebenda. S. 71 ff. — Abb. S. 33, 38, 73.

Die Wagen selbst aber sind nicht aufgefunden worden. Jetzt lässt sich ein im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg befindliches Mangelbrett als Gudewerdts Arbeit nachweisen.



Mangelbrett von 1651. Arbeit des
Hans Gudewerdts. $\frac{1}{4}$ nat. Gr.

Das Mangelbrett stammt nach den beim Ankauf gemachten Angaben aus Ostholstein, nahe der Heimath Gudewerdts. Es ist aus Birkenholz geschnitzt, dessen warmes feines Braun nicht unwesentlich den harmonischen Eindruck des kleinen Kunstwerkes hebt. Trotz allen Reichthums des plastischen Schmuckes ist durch klare maassvolle Gliederung und gute Proportionen doch eine durchaus ruhige Gesamtwirkung erreicht. Gudewerdts künstlerischer Takt bewährt sich hier wie in seinen kirchlichen Arbeiten, mag man nun seine erste, die Pogwisch'sche Grabbekrönung, oder seine letzte, die Söruper Kanzel, daraufhin prüfen. — Ueber der Randfläche, die ein mit Lappenleiste geschmücktes Profil nach aussen abschliesst, ist das Mittelstück in Form eines flachen, rechteckigen Kastens aufgehöhlt. Den Rand des Kastens ziert ein Perlenstab. Im oberen Theil enthält eine maassvoll gehaltene Ohrmuschelbarock - Nische in kräftigem Relief das Jesuskind. Ueber seinem Haupt schwebt der Strahlenkranz, es ist mit Lendentuch und Mantel bekleidet und trägt eine Perlenkette um den Hals. In einer Hand hält es den Reichsapfel als Friedensfürst, während es die andere mahnend erhebt. Auf einer Kugel stehend, ist es im Begriff, mit dem Fuss der sich aufringelnden Schlange den Kopf zu zertreten. Auf einem

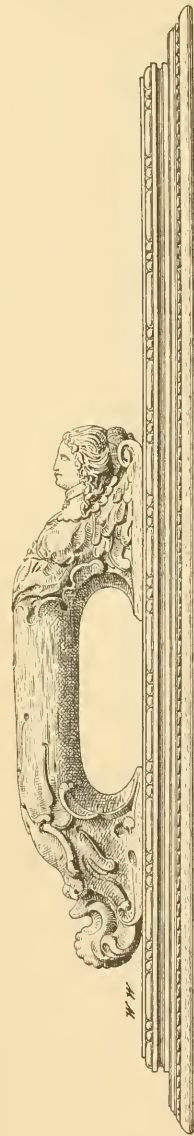
Inschriftband unter der Nische steht „Emanuel“. Der Griff in Gestalt eines gestreckten Bügels endet oben in der Halbfigur eines mit losem Hemd und umgeschlagenem Zackenkragen bekleideten weiblichen Engels, dessen ornamental behandelte Flügel den oberen Griffansatz decken. Das Haar des Engels ist der Zeittracht entsprechend am Hinterkopf zu einem band-

geschmückten Flechtenkranz aufgesteckt, während es an den Seiten, das Gesicht umrahmend, in Locken auf die Schulter fällt. Nach unten läuft der Bügel in stilisiertes knorpeliges Blattornament aus. Unterhalb der Bügelendigung liegt eine Weintraube, die Fläche füllend. Unter dem Griff ist eine Kartusche angebracht, die ein eigenthümliches Jesus-Monogramm und im Rahmen die Jahreszahl 1651 enthält. Die eingeschnittene und ursprünglich mit rother Masse ausgefüllte Umschrift auf der Randfläche lautet:

„Jesu Du edle Rebensafft Mein Hertz
Allzeit erquick und lab. Ach lieber Emanuel
in dessen Hertz Dich ja versenck, dem ich
dieses zum Neuwjahr schenck.“

Die reiche und doch ruhige, vornehme Gesamtwirkung des Mangelbrettes, die saubere, feine Ausführung des Reliefschmuckes und der Umstand, dass jedes einzelne ornamentale, wie figürliche Motiv sich an beglaubigten Werken Gudewerdt's nachweisen lässt, würde noch nicht hinreichen, um das Stück als eine eigenhändige Arbeit des Meisters in Anspruch nehmen zu dürfen. Immerhin ist es nicht ohne Bedeutung, dass uns das Mangelbrett Zierformen zeigt, die von Gudewerdt nachgewiesenermaassen besonders bevorzugt wurden, wie die Lappenleisten [Brandt, Hans Gudewerdt S. 60.] oder die Traube mit den nicht in horizontaler, sondern in schräger Linie angeordneten Beeren unter symmetrischen stilisirten Blättern [Br., H. G. Taf. XVI od. XVIII]. Auch dass sich das in der Buchwaldschen Grabbekrönung, wie im Ripenhauw-Denkmal vorkommende Motiv: Christus im Mantel und Lententuch zertritt auf einer Kugel stehend mit dem Fuss die sich aufringelnde Schlange [Br., H. G. S. 46 u. 48] im Mangelbrett wiederholt, oder dass uns der weibliche Engel des Mangelbrettes in kirchlichen Arbeiten des Künstlers so oft begegnet [Br., H. G. S. 76] z. B. an der nicht viel späteren Geltinger Taufe in Kleidung und Haartracht fast gleich, auch das liesse eine bestimmte Entscheidung noch nicht zu. Ausschlaggebend ist dagegen:

1) Die Modellirung des Körpers des Jesuskindes.
— Gudewerdt's Vorliebe für die Modellirung nackter Kinderkörper ist mit einer Meisterschaft in der Ausführung verbunden [Br., H. G. S. 78], die ihn ganz besonders vor den anderen Meistern



Mangelbrett von 1651.
Seitenansicht.
1/4 nat. Gr.

seiner Zeit auszeichnet, denn ihnen pflegt der kindliche Körper noch weit weniger zu gelingen als der des Erwachsenen. Diese liebevolle Behandlung des Kinderkörpers zeigt auch das Jesuskind des Mangelbrettes. Man vergleiche ihn z. B. mit dem schlafenden Knaben in der Pogwisch'schen Grabbekrönung zu Eckernförde oder mit den Putten in der Staffel des Eckernförder Altares [Br., H. G. Taf. XII. u. Taf. VI]. Hier wie dort dieselbe lebendige Behandlung des vollen Kinderkörpers, der runden Brust, der kleinen dicken Arme und Beine mit den Grübchen und Speckfalten an Knie und Fussgelenk, der festen, runden Waden und der feinen Ausführung von Zehen und Fingern. Bei dem Vergleich darf man nicht ausser Acht lassen, dass hier in weicherem Holz als in den kirchlichen Werken gearbeitet ist, die Ausführung daher nicht so weit gehen konnte wie im Eichenholz, auch ist der verschiedene Maasstab zu berücksichtigen. Die gut beobachteten Proportionen der Gudewerdt'schen Kinderfiguren finden sich jedoch auch in der kleinen Ausführung im Mangelbrett.

2) Die Behandlung der Köpfe im Mangelbrett ist bis in jede Einzelheit dem entsprechend, was wir an den Köpfen in beglaubigten Werken Gudewerdt's beobachten können. — Der Kinderkopf mit der runden Stirn [Br., H. G. S. 70], den weit auseinander liegenden Augen, die durch den noch niedrigen, breiten Sattel des unausgebildeten Stumpfnäschens gewissermaassen auseinander gedrängt sind, die noch unentwickelten Stirnknochen, die die Augenhöhle nicht scharf hervortreten lassen und die daher nur durch gekahlte Augenbrauenlinie markirte Trennung der Stirn und oberen Augenlidfläche [Br., H. G. S. 76] sind charakteristische Merkmale Gudewerdt'scher Behandlung des Kinderkopfes. Die Augen sind mit Umschneidung der Iris und flach vertiefter Pupille behandelt [Br., H. G. 76]. Dazu kommt, dass der ganze Gesichtstypus mit den vollen Backen und dem Speckhals, den Kinn- und Wangengrübchen und dem auf die Schultern fallenden Lockenhaar, der aus Gudewerdt's Werken bekannte ist.

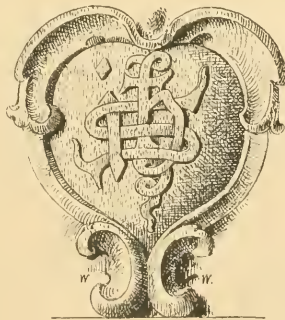
Von Bedeutung ist die Behandlung der Augen im Engelkopf. „Gudewerdt's Figuren haben selten grosse Augen, namentlich in mehr dekorativ verwandten Köpfen sind sie oft schmal mit fast parallelem Verlauf der wenig gewölbten Ober- und Unterlider“ [Br., H. G. S. 76]. Ein typisches Beispiel dafür bietet der Kopf des Engels am Mangelbrett.

3) Das Vorkommen des Jesus-Monogramms in der Kartusche unter dem Griff des Mangelbrettes, in einer für Gudewerdt charakteristischen Form, wie man sie in dem Baldachin der Abendmahlsszenen des Schönkirchner und des Dänischenhagener Altares, sowie in der Thürbekrönung der Söruper Kanzeltreppe findet.

4) Die genaue Uebereinstimmung der charakteristischen Buchstabenformen der Umschrift des Mangelbrettes mit Gudewerdt-Buchstaben z. B. in der Söruper Kanzel [Br., H. G. Tafel XVI bis XVIII].

Nach alledem wird an dem Gudewerdt'schen Ursprung des Mangelbrettes nicht zu zweifeln sein.

Der Werth dieses ersten bekannten Profanwerkes Gudewerdt's für unsere Kenntniß des schleswig-holsteinischen Barockmeisters beruht vornehmlich darauf, dass uns das Mangelbrett von seiner Person einen wesentlichen Zug enthüllt — oder soll ich sagen bestätigt? In seinen kirchlichen Arbeiten trafen wir überall auf ein tief religiöses frommes Empfinden. Wenn für diese Werke nun auch ein religiöser Inhalt als selbstverständlich gegeben erscheinen mag, so darf doch angenommen werden, es sei ein dem Künstler persönlich eigener Zug, wenn der warme Ton echter Frömmigkeit auch in einer Profanarbeit wiederkehrt. Selbstverständlich war der Reliefschmuck der Mangelbretter den Wandlungen des Geschmackes unterworfen. Ein Mangelbrett von 1589 des Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe ist nur ornamental, mit schweren Fruchtbehängen geschmückt. Zwei gleichfalls dem Hamburger Museum gehörige Bretter der Spätrenaissancezeit zeigen schon figürlichen Schmuck. In Rundbogennischen steht ein in Zeittracht gekleidetes Pärchen, das sich umarmt. Das eine dieser Bretter — übrigens eine der vorzüglichsten Schnitzarbeiten — ist von 1625 datirt und hat die recht weltliche Umschrift: „Wenn alle Waldvögelein gehen zu Niste ist noch mein Spazieren mit Jungfrauen das Beste.“ — Das Thaulowmuseum in Kiel besitzt einige Mangelbretter mit figürlichem Schmuck, die bereits in Gudewerdt's Zeit fallen; nur das Mangelbrett der Megredt Jürgens v. J. 1625 trägt eine biblische Darstellung: Jabobs Traum von der Himmelsleiter. Allen diesen Arbeiten gegenüber ist aber das Gudewerdt'sche Mangelbrett nach Form und Inhalt seines Schmuckes so abweichend, im Gehalt seiner Darstellung und Umschrift so persönlich, dass man keines von ihnen dem Meister zuschreiben kann.



Jesus-Monogramm
am Mangelbrett von 1651.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten](#)

Jahr/Year: 1898

Band/Volume: [16](#)

Autor(en)/Author(s): Brandt Gustav

Artikel/Article: [Ein Mangelbrett des Hans Gudewerd im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. 1-15](#)