

Die Hirschplastiken im Artushof zu Danzig

von

Hans C. Röper

In den nachstehenden Ausführungen möchte ich einige bislang wenig oder gar nicht beachtete Probleme aufzuzeigen versuchen, problematische Fragen, die mit der um 1600 bereicherten Innenausstattung der Halle des Artushofes in Danzig zusammenhängen. Zu den grundlegenden Arbeiten über den Artushof von Paul Simson, Georg Cuny, Bruno Meyer u. a.¹ kam jetzt das aufschlußreiche Buch von Zofia Jakrzejewska-Śnieżko „Der Artushof in Danzig“.² Dieses Buch ermöglicht, auf Verlorenes und Erhaltenes hinzuweisen. Meine Arbeit soll nicht die vorliegenden Veröffentlichungen um eine weitere Beschreibung vermehren, sondern will Gedanken zu Einzelfragen vorbringen, damit Sachkundige, welche den Vorkriegszustand des Artushofes noch kennen, antworten können.

1. Die Erweiterung der Innenausstattung des Artushofes um 1600

Die Einrichtung der sogenannten Artushöfe wird auf die sagenhafte ritterliche Tafelrunde des britannischen Königs Artus, der im 6. Jahrhundert gelebt haben soll, zurückgeführt. Als *Arturius* und *dux bellorum* des 6. Jahrhunderts im Kampf gegen die Angelsachsen wird er zum ersten Male in der „Historia Britonum“ des englischen Chronisten Nennius 796 bezeugt und ist seit dem 9. Jahrhundert eine Zentralfigur der höfischen

1) P. Simson: Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken, Danzig 1900, Neudruck Aalen 1969; G. Cuny: Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert, Bd I, Frankfurt a. M. 1910; B. Meyer: Der Danziger Artushof, Übersichtsplan über seinen Wandschmuck, Danzig 1926; ders.: Der Artushof in Danzig (Führer des Staatlichen Landesmuseums für Danziger Geschichte, H. 3), 2., veränderte Aufl. Danzig o. J.; ders.: Ansetzung des neu aufgefundenen Freskobildes im Danziger Artushof, in: Weichselland, Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins, 39. Jg., Heft 1, Danzig 1940. Vgl. auch P. Abramowski: Zur Schnitzplastik der Spätgotik und Renaissance im Danziger Artushof, in: Ostdeutsche Monatshefte, Berlin 1926, Nr. 6, S. 542 ff.; E. Gall: Danzig und das Land an der Weichsel (niedergeschrieben 1943), Berlin 1953 (Die Kunst im deutschen Osten, Bd I); K. Gruber: Der Artushof. Eine baugeschichtliche Studie, in: Ostdeutsche Monatshefte, Berlin 1926, Nr. 6, S. 517 ff.; E. Keyser: Die Entstehung des Artushofes und seiner Bruderschaften, Danzig 1931; ders.: Der Ursprung des Danziger Artushofes, in: Ostdeutsche Monatshefte, Berlin 1926, Nr. 6, S. 513 ff.; ders.: Die Baugeschichte der Stadt Danzig, hrsg. von E. Bahr, Köln, Wien 1972 (Ostmitteleuropa in Vergangenheit und Gegenwart, Bd 14); G. Löschin: Der Artushof in Danzig, Danzig 1836.

2) Z. Jakrzejewska-Śnieżko: Dwór Artusa w Gdańsku, Posen, Danzig 1972 (Biblioteka Gdańska PAN, Seria Graficzna, Bd 7). Hierzu ausführliche Buchbesprechung von H. Röper in: „Rheinische Post“ Nr. 163 vom 17. Juli 1972. — Für die Überlassung dieses Buches danke ich aufrichtig Herrn T. Chrzanowski, mgr inż. arch., Konservator in Danzig.

Dichtung des hohen Mittelalters.³ In England selbst setzten später die Ritter des 1350 gestifteten Hosenbandordens die Tradition der Artusrunde fort, die ebenso den hl. Georg zum Schutzpatron hatten wie die Gründer der Artushöfe auf dem Festland, zumeist Angehörige ritterlicher und städtischer Patriziergeschlechter. So gab es auch in Danzig 1355 eine *curia sancti Georgii*, die der Georgenbruderschaft, deren Mitglieder zum exklusiven Patriziat gehörten, als offizielles Versammlungshaus diente. Nach Erich Keyser gehen mehrere der Artus-Bruderschaften nachweisbar auf ältere Georgenbruderschaften zurück.⁴

Der Artushof von Danzig selbst⁵, den zeitweise auch die Mitglieder der Georgenbruderschaft benutzten, wird erstmals 1350 als *curia regis Arthus* am Langenmarkt erwähnt. Wahrscheinlich hatte sich der „Gemeine Kaufmann“ in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts dieses Versammlungshaus gebaut. Im letzten Drittel dieses Jahrhunderts, vermutlich zwischen 1370 und 1387, entstand ein Neubau, der 1476 durch einen Brand fast völlig vernichtet wurde. In den Jahren 1477—1481 wurde daraufhin unter Einbeziehung eines Nachbargrundstücks das bis in unser Jahrhundert erhalten gebliebene Gebäude errichtet, eine große, dreischiffige Halle. Im 16. und frühen 17. Jahrhundert unterzog man den Artushof baulichen Veränderungen: Nachdem das Innere schon seit 1531 dem Zeitgeschmack angepaßt worden war, erhielt das Obergeschoß 1552 einen Renaissancegiebel, der zwischen 1601 und 1617 durch einen attikaartigen, das Dach verdeckenden Giebel ersetzt wurde; damals bekam die Fassade auch ihren Figurenschmuck.

Zwischen 1589 und 1603 erhielt das Innere der auf vier hohen kantigen Granitsäulen ruhenden Halle im Artushof jene Bereicherung ihrer Innendekoration, die sich im großen und ganzen bis zur fast völligen Zerstörung des Gebäudes im Jahre 1945 erhalten hatte. Zu den vorhandenen geschnitzten Friesen, großfigürlichen Schutzpatronen und Ölgemälden mit vielfältigen Themen kam damals die malerische Neugestaltung der großen Flächen der Ost- und Westwand. In die neuen Wandbilder waren gleichzeitig plastische Hirsche mit echten Geweihen hineingearbeitet (Abb. 1). Solche kontrastierende Mischung der alten Einrichtung mit den neuen biblischen, mythologischen und allegorischen Gemälden nebst dem figürlichen Beiwerk bewies, daß auch die damaligen Danziger für den in jener Zeit modernen Natura-Stil aufgeschlossen waren. In späteren Jahren beurteilten die einen diese Art der Dekoration als etwas Einmaliges und Besonderes und die anderen als geschmacklos und beispielhaft für den damaligen Verfall der Malerei. Irmgard Schlepps, die als erste die Tierplastiken in den frühen jagdlichen Stuckfriesen näher untersuchte, schreibt gelegentlich ihrer Betrachtungen über die „wunderliche Weise“ der Verschmelzung von Plastik und Malerei hierzu: „Grotesk wird diese

3) Siehe die Ausführungen von O. Demus im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd I, 1937, Sp. 1129—1132.

4) Siehe ebenda die Ausführungen von E. Keyser, Sp. 1132—1134.

5) Keyser, Baugeschichte, bes. S. 143—153 und S. 366—368.

Verbindung im Danziger Artushof. Hier werden geschnitzte Hirschköpfe mit natürlichen Geweihen in die Wandbilder eingefügt.“⁶ Verschiedentlich wurden auch schon früher Hinweise auf die Verbindung mit einer ähnlichen Ausschmückung anderer großer Säle gegeben, wie sie z. B. in Norddeutschland zum ersten Male durch Angehörige und Mitarbeiter der oberitalienischen Baumeisterfamilie Parr (Pahr) aus Brieg (1569—1571) im mecklenburgischen Schloß zu Güstrow erfolgte.⁷

Mit der neuen Innengestaltung des Artushofes wurde Antonius van Opbergen (Antoni von Obberghen)⁸ betraut, der von 1586 bis zu seinem Tod 1611 als leitender Stadtbaumeister tatkräftig und zielbewußt die Architektur und Innenraumkunst seiner Wahlheimat Danzig damals stark prägte. Neben ihm war von 1592 bis 1595 der Maler Hans Vredeman de Vries⁹ zuerst als Festungsingenieur und später als Maler tätig. Für den Artushof schuf de Vries 1594 das einst vielgerühmte Wandgemälde „Orpheus unter den Tieren“.

6) I. Schlepps: Der Hirschsaal und die Stukkaturen im Schloß Gottorp, in: Nordelbingen 22 (Heide 1954), S. 68 und Anm. 22.

7) Neueste Berichte über die Stuckarbeiten im Schloß Güstrow von Gerd Baier: Stuckdekor und Stukkateure des 16. und 17. Jahrhunderts im Güstrower Schloß, in: Mitteilungen des Institutes für Denkmalpflege — Arbeitsstelle Schwerin — an die ehrenamtlichen Vertrauensleute der Bezirke Rostock, Schwerin, Neubrandenburg, H. 19, September 1970, S. 104—120. Von demselben Vf.: Bedeutende Künstler am Bau des Güstrower Schlosses in den Jahren 1558 bis 1620, in: Das Schloß Güstrow, ein Beitrag zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg, hrsg. vom Rat des Bezirkes Schwerin, Schwerin 1971, S. 20—27. In beiden Aufsätzen genaue Angaben über die frühere Literatur zu Schloß Güstrow.

8) Antonius van Opbergen, geb. 1543 in Mecheln, gest. 1611 in Danzig, war 1577—1585 an Schloß Kronborg in Helsingör/Dänemark und ab 1586 in Danzig tätig. Hier wurde er 1592 Stadtbaumeister. 1590 wird sein Name beim Festungsbau in Küstrin genannt. 1602/03 hatte er die Leitung beim Umbau des gotischen Rathauses in Thorn. Opbergen war gleichzeitig Mitglied der Lübischen bzw. Christopher- und der Reinholdsbank im Artushof. Seine Verwandtschaft (Bruder?) mit dem von 1557—1602 in Dänemark und Schleswig-Holstein tätigen Architekten Herkules von Oberberg konnte bislang nicht nachgewiesen werden. — Vgl. Thiemé-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd 25, Leipzig 1931, S. 547; Cuny, Bd I, S. 46; W. Sahnér: Deutsch-holländische Wechselbeziehungen in der Baukunst der Renaissance, der Spätrenaissance und des Frühbarocks, Gelsenkirchen-Buer 1947, S. 18 und Karte 3.

9) Hans Vredeman de Vries wurde 1527 als Sohn eines deutschen Soldaten in Leeuwarden/Friesland geboren. Die zahlreichen Stationen seines Lebensweges sind zum Teil durch die Glaubenskriege in den Niederlanden bedingt, zum anderen auf das Unstete in seiner Persönlichkeit zurückzuführen. Hauptorte seines Wirkens in Deutschland waren Aachen (1570), Frankfurt a. M. (1585), Wolfenbüttel (1587—1589), Hamburg (1591), Danzig (1592—1595) und Prag (1595). Nach neuerlichen Aufenthalten in Hamburg, Amsterdam und Den Haag soll de Vries 1606 in den nördlichen Niederlanden gestorben sein. Die von ihm verfaßten Architekturbücher hatten in den Jahrzehnten um 1600 einen großen Einfluß auf die bildenden Künste, besonders in den Niederlanden, Deutschland, Dänemark und Österreich. Vgl. Thiemé-Becker, Bd 34, Leipzig 1940, S. 557 ff.; F. Thöne: Hans Vredeman de Vries in Wolfenbüttel, in: Braunschweigisches Jahrbuch 41 (1960), S. 47—68; Sahnér, S. 16—17 und Karte 7.

Die neue Ausstattung der Halle ist vermutlich vor allem darauf zurückzuführen, daß am Ende des 16. Jahrhunderts einige besonders wohlhabende und ehrgeizige Danziger Patrizier versuchten, sich gegenseitig in der Schenkung von wertvollen Jagdtrophäen an ihre „Banken“¹⁰ zu übertrumpfen. So verpflichtete sich nach dem Bruderbuch der Marienburgerbank am 24. Juni 1589 ein Mitglied zur Stiftung eines Hirschgeweihs bis zum 5. August d. Js., wenn Franz Möller bis dahin, wie er versprochen hatte, das der Lübischen Bank zugesagte Geweih liefern würde. Dies ist nach dem Rechnungsbuch der Schreiber (1544—1592) dann auch geschehen.¹¹ Von Franz Möller wurde der Marienburgerbank jener Zwanzigender mit rechter Dreiast- und linker Gabelkrone geschenkt, der das Haupt des Aktäons auf dem Wandgemälde Hermann Hahns von 1589 zierte.¹² Aller Wahrscheinlichkeit nach war das andere gestiftete Geweih der Vierzehnder auf dem Kopf des plastischen Hirsches, der zu einem ursprünglichen Gemälde „Diana auf der Hirschjagd“ gehörte, das um die gleiche Zeit entstand. Beide Geweihe waren gewissermaßen Pendants, wodurch die Dringlichkeit der Schenkungen und die feste Terminierung derselben verständlich werden.

1589 erhielt der Danziger Bildschnitzer Simon Hörle¹³ den Auftrag, für die Lübische Bank einige Hirschköpfe als Träger für geschenkte Geweihe

10) Die Bezeichnung „Banken“ für die späteren Artushof-Bruderschaften erklärt Simson (S. 36) damit, daß schon vor Gründung der eigentlichen Korporationen befreundete, landsmannschaftlich verbundene und gleichinteressierte Geschäftsleute stets auf einer bestimmten Bank in der Halle beieinander saßen. Die auffällige Pluralform Banken anstatt Bänke (mhd. *benke*, ahd. *benki*) könnte über das von Simson angenommene Sitzen auf den Bänken auch mit anderen Begriffen wie z. B. Gerichtsbank, Kaufstand in Verbindung gebracht werden. „Banken“ gab es auch in den Artushöfen zu Stralsund, Elbing, Thorn, Kulm, Marienburg, Braunsberg, Königsberg, Riga und Reval. — Zu den Bruderschaften im Danziger Artushof zählten nachstehende Banken: 1. Reinholdsbank (1481) (die Wahl des Schutzheiligen weist auf Verbindungen nach Westdeutschland hin); 2. Lübische Bank (1482), später dem hl. Christopherus geweiht; 3. Heilige Dreikönigsbank (1483); 4. Bank unter Marienburg, später Marien- oder Marienburgerbank (1487); 5. Holländische Bank (1492); 6. Schifferbank (1508); 7. Unserer lieben Frauen Bank, die 1534 in der Reinholdsbank aufging. Die Mitgliedschaft usw. wurde durch Satzungen genau geregelt. Der Rat der Stadt führte die Oberaufsicht, Handwerker und Dienende durften den Artushof nicht betreten.

11) Siehe Simson, S. 189.

12) Hermann Hahn ist um 1574 in Neuß geboren. Er erhielt seine Ausbildung in Flandern. Der Stilcharakter des Malers ist manieristisch. In Danzig arbeitete Hahn 1609 für die Lübische Bank. 1614 erhielt er das Bürgerrecht der Stadt. U. a. war Hahn Beisitzer und Ältermann der Danziger Malergilde. König Sigismund III. von Polen machte ihn zu seinem Hofmaler. 1616 erhielt die Kirche St. Marien von ihm das Gemälde „Christus am Ölberg“. Seit 1622 hatte der Maler seinen Wohnsitz in Konitz, wo er auch im Jahre 1628 verstarb.

13) Simon Hörle (Herle) arbeitete ebenfalls 1596 das Innenportal des sog. Roten Saales im Rechtstädtischen Rathaus, für das er 1608 auch die Decke fertigte. Große Teile dieses Saales konnten vor der Kriegszerstörung gerettet werden, er ist in alter Schönheit wieder hergestellt. Vgl. W. Drost: Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock. Ein Beitrag zur Begründung

zu schnitzen, vermutlich für die beiden Hirsche einst links (ein Achtzehnder) und rechts (ein ungerader Sechzehnder) von der Christopherus-Statue. Die Hirschköpfe strich der Maler Georg an. Hörle bekam für seine Arbeit 20 Taler.¹⁴

Welche persönliche Einstellung Antonius van Opbergen zu diesem neuartigen Dekor der Artushofhalle hatte, ist uns nicht überliefert. Es kann jedoch angenommen werden, daß er als leitender Stadtbaumeister in seinen ihm nachgerühmten weltmännischen und verbindlichen Umgangsformen die Wünsche der vornehmen Bankenbrüder weitgehend respektierte und mit seinen eigenen Vorstellungen zu verbinden verstand, zumal er vielleicht schon während seines Aufenthaltes in Dänemark mit ähnlichen Problemen zu tun gehabt hatte. Leider ist nichts mehr von der alten Stuckausstattung des Schlosses Kronborg vorhanden. In Schloß Kronborg in Helsingör soll angeblich während der Jahre 1577—1585, in denen Opbergen dort als Baumeister tätig war, der vorher im Schloß Frederiksborg mit ähnlichen Arbeiten beschäftigte „Tünchermeister“ Hans Windrauch ebenfalls einen Hirschfries mit echten Geweihen gearbeitet haben.¹⁵ Wenn dies richtig ist, könnte Opbergen das neue Dekorationsprinzip im Artushof aus eigener Anschauung und Erfahrung gelöst haben. Als man in Danzig damit anfang, hatte aber der einst vermutlich zum Kreis der Parrgehörende Meister Hans Windrauch schon seine späteren Stuckarbeiten, wozu auch reliefierte Hirsche gehörten, im Königsberger Schloß beendet, und die schleswig-holsteinischen Schlösser Tondern und Gottorf besaßen ebenfalls bereits ihre mit großplastischen Stuckhirschen ausgeschmückten Jagdsäle. Ich bin deshalb der Ansicht, daß wahrscheinlich eher die Stukkaturen im benachbarten Königsberg für die neue Ausstattung im Artushof mitbestimmend waren als die dazu noch nicht mit Bestimmtheit nachzuweisenden Dekorationen von Hans Windrauch in Schloß Kronborg.

Auch für Hans Vredeman de Vries war eine derartige Raumzier mit Stuckplastiken wahrscheinlich nichts Neues. Er lernte sie spätestens kennen — wenn er nicht sogar daran mitwirkte —, als in den Jahren 1586—1599 unter dem Baumeister Christoph Tendeler aus Torgau der Mutmaßung nach ähnliche Dekorationen im Schloß zu Gröningen bei Halberstadt geschaffen wurden, für die eine Wolfenbüttler Kalkschneidergruppe um den Bruder Hans Windrauchs, Dietrich Windtrogk, in Betracht kommt.¹⁶

Alle, die das Innere des Artushofes beschrieben, wiesen stets auf die plastische Form der Hirsche und anderer Figuren hin, beschäftigten sich

der Strukturforschung in der Kunstgeschichte, Berlin, Leipzig 1938, S. 121, und Mitteilung von Herrn T. Chrzanowski.

14) Alle Angaben über die Geweihe sind zum größten Teil aus W. La Baumé: Die Hirschgeweihe im Artushof, in: Ostdeutsche Monatshefte, Berlin 1926, Nr. 6, S. 567 ff., entnommen.

15) Schleppe, S. 61: „Diese Art einer Jagdsaaldekoration [in Königsberg] hatte Windrauch schon früher, als er noch in Dänemark tätig war, angewandt; nach 1575 in Schloß Frederiksborg und 1583/85 in Schloß Kronborg.“ Eine Quelle für die Behauptung ist nicht angegeben.

16) F. Thöne: Wolfenbüttel, Geist und Glanz einer alten Residenz, München 1963, S. 247 ff.

jedoch nicht weiter mit dem Material, aus dem sie geformt waren. Lediglich, daß einige Köpfe der Hirsche aus Holz waren, wurde öfters im Zusammenhang mit der Tätigkeit des vorher genannten Bildschnitzers Simon Hörle vermerkt. Da stets nur von aus Holz geschnitzten Köpfen gesprochen wird, kann vermutet werden, daß die großen plastischen Hirsche und die anderen reliefierten Figuren in den Wandmalereien aus Gips geformt waren, zumal solche über einem Mörtelkern leichter an die Wand angetragen werden konnten als schwere Tierkörper aus Holz. Das geringe Interesse, das lange für die frühen Stuckarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland bestand, ließ auch in Danzig die Frage nach dem Material unbeachtet.¹⁷ Daher wissen wir auch nicht, was für ein „mit dem Messer schabbarer Kunststein“ es gewesen ist, aus dem, wie es Simson 1900 festgestellt hat, der Dekor der Kapitelle der vier Granitsäulen bestand.¹⁸ Unbekannt blieb weiter, wer die plastischen Tiere und Figuren in den Wandgemälden von Hahn, de Vries und Anton Möller arbeitete. Sie könnten von einem Bildschnitzer oder Kalksteinschneider nach den Entwürfen der Maler ausgeführt worden sein, falls nicht die Maler selbst die plastischen Teile in ihren Gemälden herstellten. Da keine anderen Stuckarbeiten aus dieser Zeit in Danzig bekannt sind, scheint es damals in Danzig keine einheimischen Kalkschneider gegeben zu haben.

2. Die Wandbilder

a) „Diana auf der Hirschjagd“

Um 1589 erhielten die ersten Lünetten in der Halle des Artushofes ihren neuen Bildschmuck. Es waren die Darstellungen „Diana auf der Hirschjagd“ im ersten Feld der Ostwand (ehemals Dreikönigsbank, ab 1713 Marienburgerbank) und „Aktäons Verwandlung in einen Hirsch“ in der Mitte derselben Wand (Marienburgerbank). Der Name des Malers des zuerst genannten Bildes ist nicht bekannt. Dieses wurde in den Jahren 1862/63 von einem Künstlerdreigespann vollständig übermalt: die Landschaft von Alfred Scherres, die Figuren von Wilhelm Stryjowsky und die Hunde von Ludwig Sy. Wahrscheinlich sollte in diesem Bilde die Verfolgung des in einen Hirsch verwandelten Aktäon durch dessen eigene Hunde dargestellt werden. Von dem ursprünglichen Gemälde blieb damals nur der fliehende, gehetzte Hirsch übrig, der, fast vollplastisch geformt, wieder in das neue Wandgemälde einbezogen wurde (Abb. 3). Da der Tierkörper anscheinend ohne eine sichtbare Stütze angebracht war, mag er aus Gipsstück hergestellt gewesen sein. Sowohl der Hirsch als auch das Gemälde sind heute nicht mehr vorhanden.¹⁹

17) Auch im Bericht von Regierungsbaurat Albert Krüger über die Wiederherstellungsarbeiten in den Jahren 1932/33 ist hierüber nichts vermerkt. A. Krüger: Die Wiederherstellungsarbeiten am Artushof Danzig, in: Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins 33 (1934), H. 1.

18) Simson, S. 35.

19) Jakrzeska-Śnieżko, S. 35.

b) „Verwandlung Aktäons in einen Hirsch“

Das von Franz Möller geschenkte Geweih, der schon beschriebene Zwanzigender, schmückte das Haupt des Aktäon, der zum Gemälde von Hermann Hahn gehörte (Abb. 2). Hierbei wurde das Thema eines Bildes wiederholt, das schon früher der Maler Georg für die Reinholdsbank geschaffen hatte und das sich in der linken Ecke der Nordwand unter dem Fenster befand.²⁰

Die Hauptfigur dieses Bildensembles, der „Aktäon“, war eine Vollplastik. Sie befand sich auf einem Sockel neben dem Gemälde. Nur das Haupt des Aktäons wurde dabei in einen geweihtragenden Hirschkopf verwandelt²¹, der übrige menschlich dargestellte Körper trug ein antikes Kriegerkleid. In der rechten Hand hielt Aktäon einen großen Jagdspeer. Die Abseitsstellung der Aktäonfigur ist nicht ungewöhnlich. Je mehr der Maler Wert auf die Darstellung der weiblichen Reize legte, geriet der Aktäon in den Hintergrund oder wurde zur Seite gestellt, so z. B. auch in dem Kupferstich von Georg Pencz (ca. 1500—1550), dessen rechts im Bilde dargestellter Aktäon sehr viel Ähnlichkeit mit der Danziger Statue besitzt.²²

Aus welchem Material die Figur bestand, wird nirgendwo in der sonst so umfangreichen Artushof-Literatur erwähnt. Die Aufstellung auf einem Sockel könnte dafür sprechen, daß sie aus Holz war. Da aber aller Wahrscheinlichkeit nach die halbplastischen Relieffiguren der Diana und ihrer beiden Begleiterinnen sowie die Hunde, die gesamtbildmäßig zum Aktäon gehören, und dazu noch ein kleiner Altar, auf dem ein vergoldetes und geflügeltes Fabeltier ruhte, sicherlich Stuckwerk waren, könnte auch die Aktäonfigur ebenso aus Gips geformt gewesen sein. In diesem Hahn zuzuschreibenden Bilde hätte sich dieser denn zugleich als Maler und Stukkateur betätigt, was durchaus denkbar scheint. Eine nachträgliche Untersuchung ist nicht mehr möglich, denn die Statue und das Gemälde nebst dem darin befindlichen Figurenwerk gingen verloren.²³

Unter dem Sockel, auf dem einst der Aktäon stand, befand sich eine auf den Stifter des Geweihes hinweisende Inschrift:

*Franciscus dedit haec Mollerus
cornua, sumtu
Caetera sed fratres hic posuere sue,*

20) Frühere Vermutungen, daß dieses Bild von Hahn über der Marienburgerbank von Johannes Körner oder von Hermann Heinrich Habe gemalt sein könnte, sind sicherlich unrichtig. Körner wurde erst 1660 in Danzig geboren und verstarb dort im Pestjahr 1709. Hermann Habe, 1690 in Stralsund gebürtig, ist am 9. August 1731 in Danzig gestorben. Vgl. Simson, S. 188, und Thieme-Becker, Bd 21, Leipzig 1927, S. 182.

21) Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd I, Stuttgart 1933—1937, Sp. 291: „Die Verwandlung wird in der Regel durch einen Hirschkopf angedeutet, den bei der absonderlichen Wandgruppe im Danziger Artushof ein echtes Geweih krönt!“

22) ebenda, Spalte 289, Abb. 2, Kupferstich B. 91: Aktäon wird in einen Hirsch verwandelt.

23) Jakrzeska-Sniezko, S. 35.

während unter dem Gemälde 20 lateinische Hexameter, ausgewählt aus Ovids „Metamorphosen“, Buch III, Vers 161—250, angebracht waren.²⁴

Die Aktäon-Verwandlungsmythe gehörte seit dem 16. Jahrhundert zu den beliebtesten Themen der Maler, Stecher und Bildhauer. Man benutzte dazu die Angaben in Ovids „Metamorphosen“ (III, 131 ff.), einem Werk, das der Dichter Ovidius Publius Naso noch vor seiner Verbannung im Jahre 8 n. Chr. nach Tomi am Schwarzen Meer²⁵ geschrieben hatte und das die moralische Entrüstung römischer Kreise über seine früheren Dichtungen eindämmen sollte. Unterschwellig wurden in die zahlreichen Bilder von der Jagd der Diana auch die christlichen Vorstellungen vom Leiden Christi — hier durch den gejagten Hirsch verkörpert — einbezogen. Die jagende Diana findet sich bereits in der italienischen Malerei des Cinquecento vor²⁶, die sonst weltliche Jagdmotive nicht kannte. In diesem Diana-Nymphenkult vollzog sich in der Spätrenaissance und im Manierismus deutlich sichtbar die Trennung vom einstigen natürlichen Eros in der Kunst. Daraus, daß die geschäftstüchtigen und mitten im Leben stehenden Danziger Marienbankbrüder das Diana-Thema gleich zweimal an ihren Wänden im Artushof bildlich gestalten ließen, kann geschlossen werden, daß sich auch Danzigs Patrizier in jenen Jahren weitgehend dem verfeinerten Zeitgeschmack angepaßt hatten. Solche Bilder gaben ihnen einmal Gelegenheit zur Vorführung der weiblichen Reize, und zum andern konnten sie damit die mythologische Glorifizierung der Virginität vollziehen.

c) „Orpheus singt vor den Tieren in der Unterwelt“

Die schönste Jagdtrophäe im Artushof, ein Zweiunddreißigender, dessen rechte Stange in einer Gabelkrone und dessen linke in einer Dreiastkrone endete, schmückte einst den Kopf des Hirsches auf dem Wandgemälde von Hans Vredeman de Vries im ersten Feld der Westwand (Raum für Gerichtssitzungen), der zusammen mit anderen Tieren den Klängen und Gesängen des Orpheus in der hier als offene Renaissancehalle gestalteten Unterwelt lauschte (Abb. 4).

Über die Jagdtrophäe und ihren Wert heißt es in der „Topographia Electoratus Brandenburgici et Ducatus Pomeraniae . . . sampt einem doppelten Anhang, vom Lande Preussen vnnd Pomerellen“ von Martin Zeiller, die 1652 herauskam, im Anhang I, 17: . . . *der Juncker-Hoffe, so ein zimblich grosser hochgewölbter Saal . . . An der Wand ist ein schön Tafel-Werck: Oben an den Seiten herum seyn viel kunstreiche [schöne Gemälde] auch schöne Hirschgewihe / darunter eines mit zwey vnd dreyssig Enden / darfür ein Hertzog in Preussen fünfhundert Gulden solle haben geben wollen. . .*²⁷

24) Simson, S. 189.

25) nordwestlich von Konstanz.

26) so Domenichino (Villa Borghese in Rom), Giulio Romano (Palazzo del Tè, Mantua), Paris Bordone (Dresden), Paolo Veronese (u. a. in Leningrad). Vgl. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd III, Stuttgart 1950—1954, Spalte 1432/33.

27) Freundlicher Hinweis von Dr. Friedrich Thöne, Dießenhofen. Als Quelle von Zeiller vermutet Thöne entweder Johannes Angelus von Werden-

Simson²⁸ führt eine alte Danziger Handschrift an, nach der es über das Bild heißt: *Hans Vredeman de Vries, een Schilderer von Leeuwarden, hat in Danzig im Junkerhofe über der Schöppebank gemalt den Orpheum, nebst vielen gepaarten Thieren, weil da ein Trinkplatz ist, an welchem man Friede halten muss, und die trunkenen Bestien in keine Wege fechten können.* Diese Beschreibung ist wahrscheinlich dem 1604 in Haarlem erschienenen „Schilder-Boeck“ des Karel van Mander entnommen. Sie wird auch von Willi Drost angeführt, der wie folgt über die Arbeit von de Vries urteilt: „Das Orpheus-Bild des Artushofes, das den Sänger genau in der Mitte der offenen Säulenhalle zeigt, ist das gelungenste Werk Vredemans. Seine schönen tiefen violetten und goldnen Farben kommen von der venezianischen Schule her. Durch den Hinweis im berühmten ‚Schilder-Boeck‘ des Karel van Mander (1604) ist das Gemälde allgemeiner bekannt geworden. ‚Zu Danzig im Artushof sind von ihm alle Tiere im freundlichen Verein um Orpheus dargestellt; denn das ist ein Platz zum Trinken, wo man Frieden halten muß und die trunkenen Tiere nicht raufen dürfen.‘ Diese etwas anzügliche Wendung von Mander dürfte für das Treiben im Artushof nicht unangebracht gewesen sein. Das Thema, das Gelegenheit zur Darstellung von vielen Tieren bot, wird dem besonderen Wunsch der jagdliebenden, trunkfesten Herren entsprochen haben, die die Wände mit riesigen, heute als zoologische Merkwürdigkeiten bestaunten Geweihen behängt hatten. Diesen Wandschmuck mußten Vredeman und nach ihm andere in ihre gemalte Darstellung einbeziehen, ein Schrecken für jede ästhetische Beurteilung. Aber die Bankenbrüder, von keines Gedankens Blässe angekränkelt, fanden die Kombination sicher besonders glücklich, und noch immer ist auch die naiveste Verbindung der Kunst mit dem, was im Leben lieb und vertraut ist, fruchtbarer gewesen als eine allzu bedenkliche Scheidung der Sphären. Der Illusionismus der Perspektivmalerei steht dem Hineinmischen eines wirklichen Gegenstandes in das Kunstwerk übrigens gar nicht so fern.“²⁹

An dem Gemälde von de Vries, das 1594 in Danzig entstand, wurden stets die gelungene Perspektive der Säulenhalle mit dem Ausblick in den Garten und der von der Öffnung in der Kuppel ausgehende Beleuchtungseffekt bewundert. Derartige magische Lichtwirkungen auf Gemälden der Spätrenaissance und zur Zeit des Manierismus haben ihr Vorbild in manchen Bildern italienischer Meister des 16. Jahrhunderts, die mit Kerzen, Öllampen und Fackeln vielfältige Effekte zu erzielen wußten. So gefielen Rembrandt besonders die Werke eines der besten Vertreter dieser Kunst, Lucca Cambisso (1527—1585); sie wurden von ihm gesammelt und sind nicht ohne Einfluß auf seine eigenen Werke gewesen.

Eine brennende Kerze, in Danzig Wahrzeichen für die durchreisenden Handwerksgesellen, wurde dazu noch von de Vries ganz oben im Bilde angebracht. Diesem Symbol der brennenden Kerze war der Künstler schon

hagen: De Rebus publicis Hanseaticis, 1641, oder Philipp Cluver: Germania antiqua.

28) Simson, S. 193.

29) Drost, S. 116—117.

in Wolfenbüttel begegnet. Es gehörte zur Devise von Herzog Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel (*Aliis in serviendo consumo*).³⁰ Auch als guter Perspektivenmaler hatte sich de Vries dort schon bewährt.³¹

Die Danziger Literaturquellen über das Aussehen des Hirsches auf dem Orpheusbild widersprechen sich. Es heißt einmal, daß der Körper des Tieres gemalt³², und zum anderen, daß er reliefartig herausgearbeitet gewesen sei.³³ S i m s o n berichtet auch, daß der reliefierte Hirsch mit einem geweihtragenden Kopf aus Holz versehen war, den wiederum Simon Hörle geschnitzt haben soll. Daß aber andererseits die illusionistische Malkunst de Vries' die Plastik des Hirschkörpers genau so wie bei den anderen gemalten Tiere nur vorgetäuscht haben kann, ist ebenfalls denkbar. Eine eindeutige Entscheidung ist dazu nicht möglich. — Für sein Wandgemälde erhielt der Maler insgesamt 300 Mark, die ihm in zwei Raten ausgezahlt wurden.³⁴ Das im 19. Jahrhundert noch einmal gründlich restaurierte Bild und der Hirschkopf existieren nicht mehr.³⁵

d) „Das Jüngste Gericht“

Gegenüber dem Gemälde von de Vries war an der Ostwand das erst 1602/03 von Anton Möller³⁶ für den Platz des Schöffengerichts erstellte „Jüngste Gericht“ angebracht (Abb. 5). Das Bild wurde auf Anregung des Danziger Rats Herrn Bartholomäus Schachmann von den damaligen zwölf Schöffen gestiftet.³⁷ Möllers Darstellung hat nichts mehr mit jener universellen Katholizität gemeinsam, die noch in Hans Memlings „Jüngstem Gericht“ von 1473 in Danzigs Marienkirche in höchster künstlerischer Vollendung zum Ausdruck kommt³⁸, sondern ist eine frühbarocke allegori-

30) Th ö n e, Wolfenbüttel, S. 46, Abb. 21. — Auch das alte Wappen der Stadt Schwetz wies zwischen zwei Viertelmonden eine brennende Kerze, poln. *świeca*, auf.

31) ebenda, S. 51, Abb. 28: Gemälde des Herzogs Julius mit seiner Familie, 1590 (Heimattmuseum Wolfenbüttel), auf dem ebenfalls eine Renaissancehalle große Wirkung erzielt. — Hierzu weiter Th ö n e, Hans Vredeman de Vries in Wolfenbüttel, in: Braunschweigisches Jahrbuch 41 (1960), S. 65 und Tafel VIII, wo er eine 1590 entstandene Zeichnung von de Vries „Renaissancehalle mit Gerichtssitzung“ beschreibt, die sich im Besitz des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig befindet. — Zwischen dieser Zeichnung und dem Gemälde im Artushof bestehen deutlich erkennbare Verbindungen. Ich halte es deshalb für möglich, daß de Vries die Vorlage zum Danziger Gemälde bereits aus Wolfenbüttel mitgebracht hat. Vielleicht hat sich der Maler zusammen mit seinem Auftraggeber auf den Balustraden auch selbst porträtiert?

32) L a B a u m e, S. 568. 33) S i m s o n, S. 193. 34) ebenda.

35) J a k r z e w s k a - S n i e z k o, S. 33.

36) Anton Möller, um 1563 in Königsberg geboren, war seit etwa 1586 in Danzig tätig, wo er auch 1611 verstarb. D r o s t (S. 118) ist der Ansicht, daß das Gesamtwerk Möllers seit Beginn seiner Laufbahn zutiefst in der deutschen Malerei des 16. Jhs. verwurzelt sei.

37) S i m s o n, S. 194.

38) Das einige Zeit als verloren angesehene Gemälde von Memling kam wohl-erhalten aus der UdSSR nach Danzig zurück; freundliche Mitteilung von Konservator T. Chrzanowski in Danzig. Vgl. auch W. D r o s t: Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze, Stuttgart 1963 (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe A, Bd 4), S. 134—137.

sche Apokalypse im Stile von Rubens und der italienischen „maniera“ gewesen, deren Eindruck man sich nicht leicht entziehen konnte.

In diesem Wandbild über der Schöffenbank befand sich ebenfalls wieder eine fast lebensgroße Hirschfigur mit deutlich plastisch hervortretendem Kopf und darauf aufgesetztem Geweih. Der Leib des Tieres diente zugleich als Träger für eine schöne, auf ihm ruhende Frau, die das böse Gewissen verkörpern sollte. Sie war mit einer Kette an eine andere weibliche Gestalt, die Frau Welt, gefesselt; *Simson*³⁹ und *La Baume*⁴⁰ erwähnen beide in ihrer Beschreibung nur einen plastischen Kopf, der einen Vierundzwanzigender mit Schaufelkrone und schaufelähnlicher Doppelkrone trug. Das Bild ist mit „A M 1602“ und „1603“ signiert gewesen. Kleinfingürlich hatte sich Möller in der linken unteren Ecke seines Bildes, dem eine Menge Anzüglichkeiten auf damals lebende Danziger Persönlichkeiten nachgesagt wurden, selbst porträtiert. Wahrscheinlich ist auch hier der nur zum Träger des Geweihes bestimmte Kopf des Tieres aus Holz geschnitzt gewesen. Mehr ist auch nicht auf der Abbildung zu erkennen. Das Wandgemälde wurde ebenfalls 1945 zerstört.

3. Weitere Wandhirsche

Außer den Hirschen, die in den vorgenannten Wandbildern angebracht waren, befanden sich noch drei weitere plastische Hirsche bzw. Hirschköpfe einst an den Wänden über der Christopher- sowie der Reinholdsbank. Sie standen in keinerlei Verbindung zu irgendwelchen Malereien, sondern es handelte sich hierbei um einen völlig selbständigen Raumschmuck. Die beiden großen Hirschköpfe, welche 1589 links und rechts von der Christopherus-Statue angebracht worden waren, wurden anscheinend während der Renovierungsarbeiten zwischen 1931 und 1934 entfernt (Abb. 6). Damals wurde unter einem auf Leinen gemalten, aber schadhafte Gemälde ein älteres Fresko entdeckt, das als einziges von den großen Wandbildern erhalten blieb. Es enthält Szenen mit der hl. Dreieinigkeit, Evas Geburt und vom Sündenfall. *Meyer*⁴¹ hat dieses Bild einem Maler mit dem Vornamen Sebastian zugeschrieben, der dafür am 10. Oktober 1567 16 preußische Mark und vier Groschen erhielt. Diese Zahlung wird auch von *Simson* erwähnt.⁴²

Als man im Jahre 1589 die beiden Hirschplastiken anbrachte, wurde das Fresko durch ein Bild des Malers *Vincenti* überdeckt. Die Brüder der Christopherbank brachten für diese Umgestaltung 145 Mark und 18 Groschen auf.⁴³

Die Geweihe der beiden Hirsche bestanden aus einem ungeraden Sechzehnder mit Schaufelkrone und einem Achtzehnder. Laut Rechnungs-

39) *Simson*, S. 194 ff.

40) *La Baume*, S. 571.

41) *B. Meyer*: Ansetzung und Meister des neu aufgefundenen Freskobildes im Danziger Artushof, in: *Weichselland*, Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins, Danzig 1940, S. 11—13.

42) *Simson*, S. 181.

43) ebenda, S. 190.

buch der Christopherbank 1526—1696 wurden für geschnitzte Köpfe 1589 zwanzig Taler, vermutlich an Simon Hörle, gezahlt. Hieraus könnte gefolgert werden, daß zwar die Köpfe, nicht aber die Tierkörper aus Holz geschnitzt waren. Auf dem Bildausschnitt (Abb. 7) ist aber deutlich zu erkennen, daß zwei große vollplastische Hirsche auf großen Konsolen lagen und fest mit der Wand verbunden waren. Es ist deshalb durchaus möglich, daß Hirsche und Konsolen aus Stuck waren, der dann gelegentlich der Entdeckung des Freskos von 1567 entfernt wurde. Mitteilungen über den Verbleib der Tiere und ihrer Geweihe sind nicht vorhanden.

Ein weiterer großer liegender Hirsch, der jetzt auch nicht mehr vorhanden ist ⁴⁴, befand sich hinten an der Westwand in einem rechteckigen Rahmen zwischen den vier Fastnacht-Stechrüstungen der Reinholdsbank. Ein Sechszwanzigender war ihm aufgesetzt, der gleichfalls als eine jagdliche Kapitaltrophäe angesehen werden kann. Nach dem hierfür vorliegenden Foto (Abb. 8) könnten Kopf und Körper des Tieres sowohl aus Holz geschnitzt worden sein als auch ihre Form durch angetragenen und danach modellierten Gipsstuck erhalten haben.

Aus den vorstehenden Betrachtungen ergibt sich die nachfolgende Übersicht der Hirschplastiken:

1. „Jagd der Diana“, Gemälde eines unbekanntes Meisters; darin ein plastischer flüchtender Hirsch (um 1589).
2. „Verwandlung des Aktäon“, Gemälde von Hermann Hahn, mit Aktäon-Statue und zahlreichem reliefierten Figurenwerk (1589).
3. „Orpheus unter den Tieren in der Unterwelt“, Gemälde von Hans Vredeman de Vries. Ob der ganze Körper des Hirsches plastisch geformt war, ist fraglich (1594).
4. „Jüngstes Gericht“, Gemälde von Anton Möller, mit geschnitztem Hirschkopf (1602/03).
5. u. 6. Zwei Hirschköpfe links und rechts von der Christopherus-Statue, wahrscheinlich geschnitzt von Simon Hörle (1589).
7. Großer liegender Hirsch, voll reliefiert, an der Wand der Reinholdsbank zwischen den Stechharnischen.

4. Der Dekorationscharakter

Die am Ende des 16. und in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts vorgenommene repräsentative Erweiterung der Raumzier im Danziger Artushof ist ein besonders gutes Beispiel für den manirierten Stil in jener Zeit. Die hier auf den neuen Wandbildern vollzogene Verbindung der mythischen, allegorischen und biblischen Themen mit teilweiser plastischer Figurierung und auf Hirschkörpern angebrachten echten Geweihen ist ein „mixtum compositum“ aus den stukkierten Jagdsälen der Fürsten und den groß angelegten malerischen Saaldekorationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Tiroler und süddeutschen Schlössern.

⁴⁴) Jakr z e w s k a - Ś n i e ż k o, S. 34.

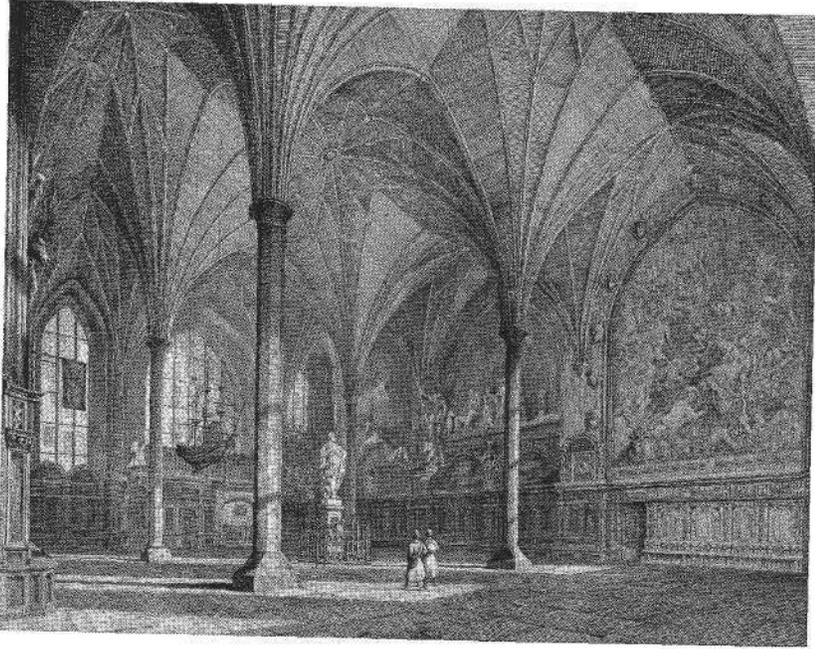


Abb. 1 Danzig, Artushof, Innenansicht nach J. G. Schultz, 1857

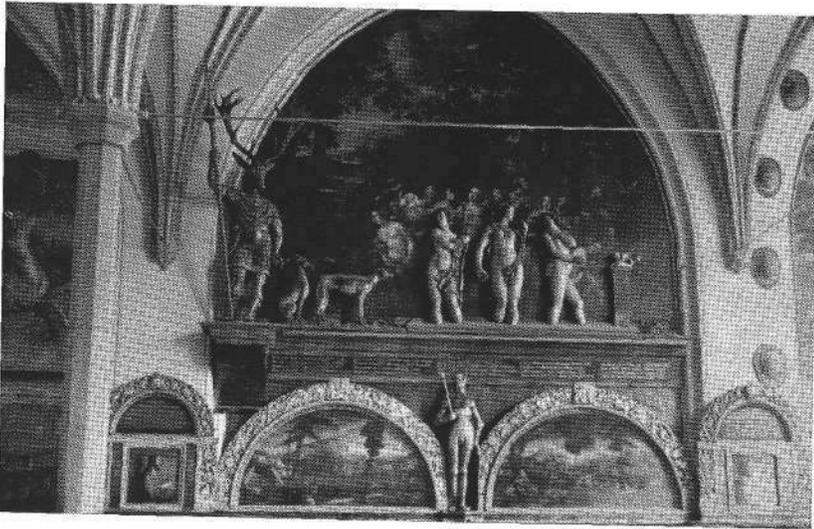


Abb. 2 Artushof, Inneres, Ostwand mit Wandgemälde „Verwandlung des Aktäon“ von Hermann Hahn, 1589



Abb. 3 Artushof, Inneres, Gemälde „Jagd der Diana“ eines unbekanntes Meisters (um 1589)
Foto: Marian Murman, Danzig (Gdańsk)

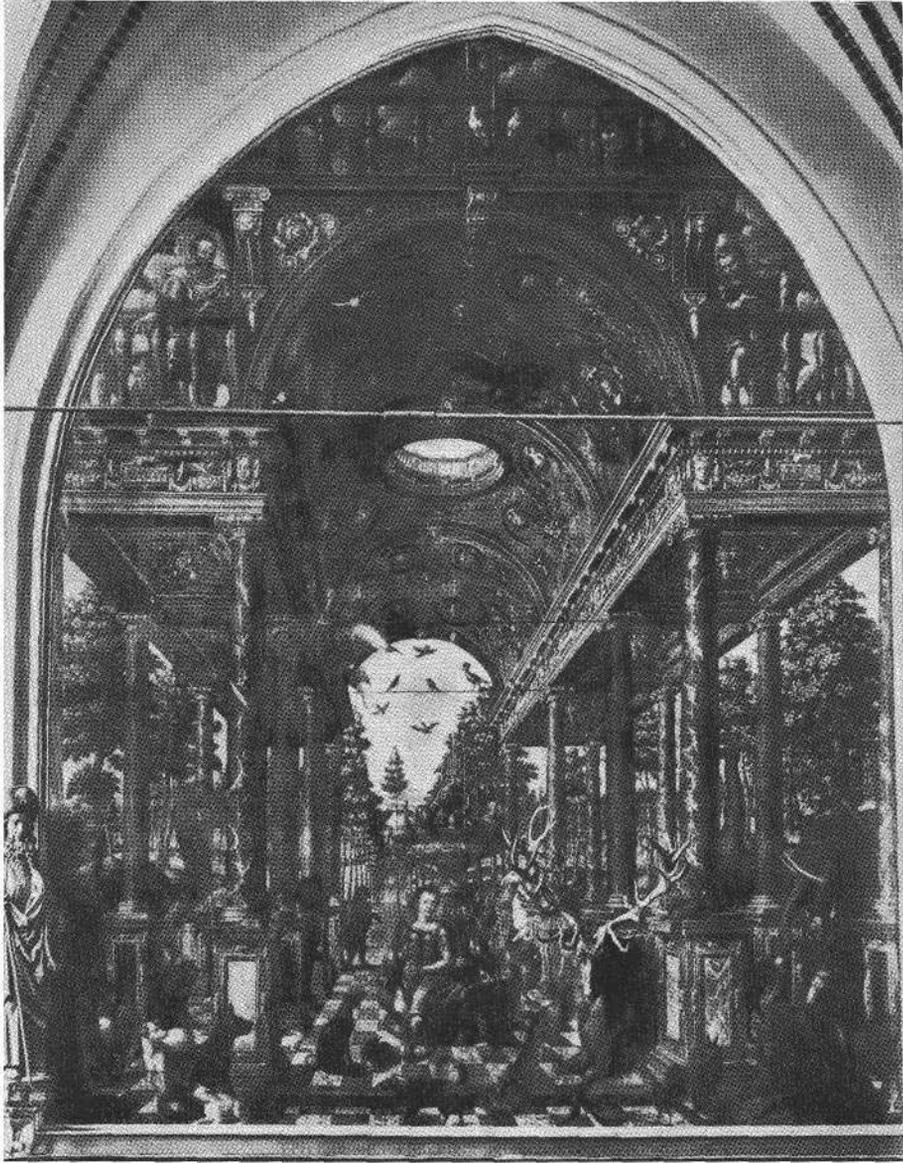


Abb. 4 Artushof, Inneres, Gemälde „Orpheus unter den Tieren in der Unterwelt“ von Hans Vredeman de Vries, 1594



Abb. 5 Artushof, Inneres, Gemälde „Das Jüngste Gericht“ von Anton Möller, 1602/03



Abb. 6 Artushof, Inneres, Blick nach Norden (Zustand vor 1931/32)

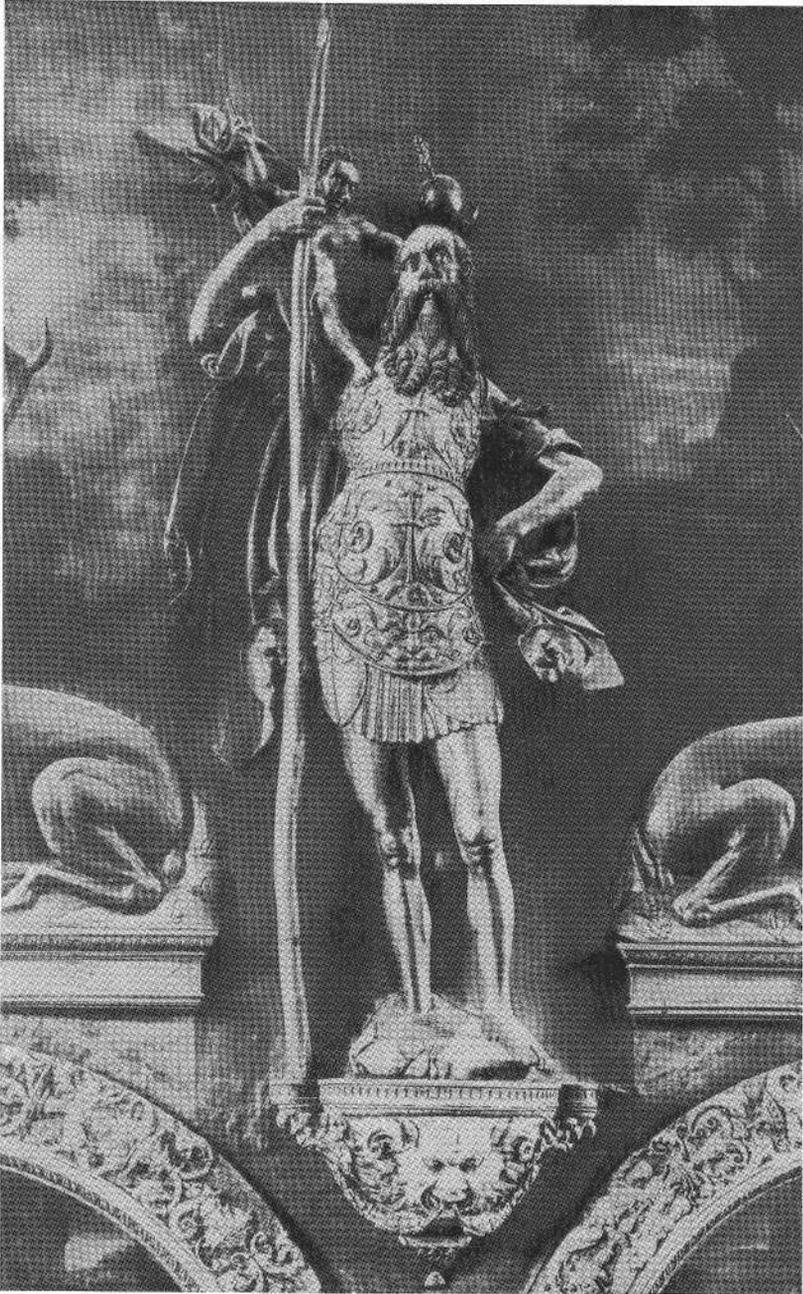


Abb. 7 Artushof, Inneres, Statue des hl. Christophorus von Meister Paul

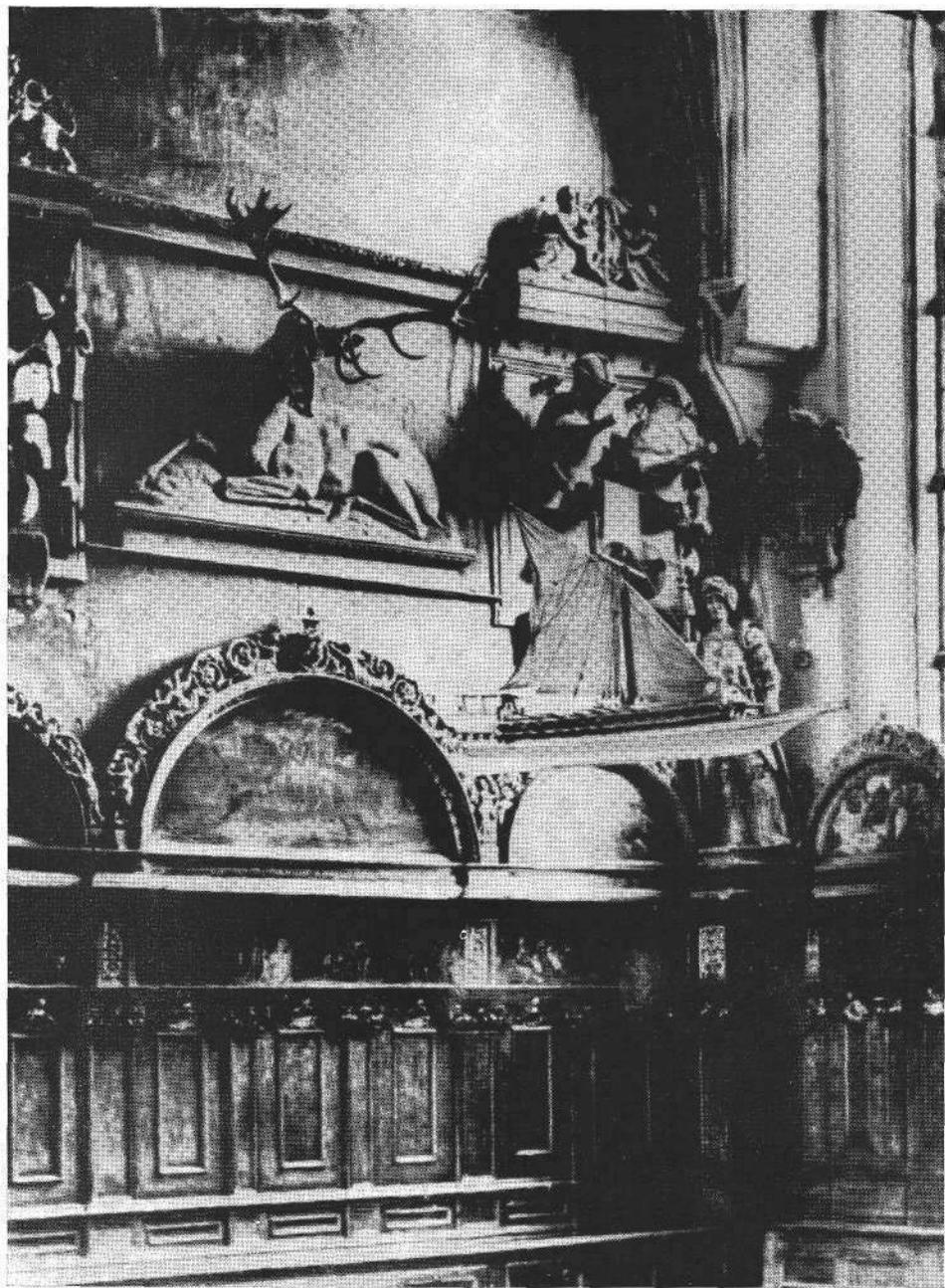


Abb. 8 *Artushof, Inneres, Nordwandteil der Reinholdsbank*
Foto: Marian Murman, Danzig (Gdańsk)

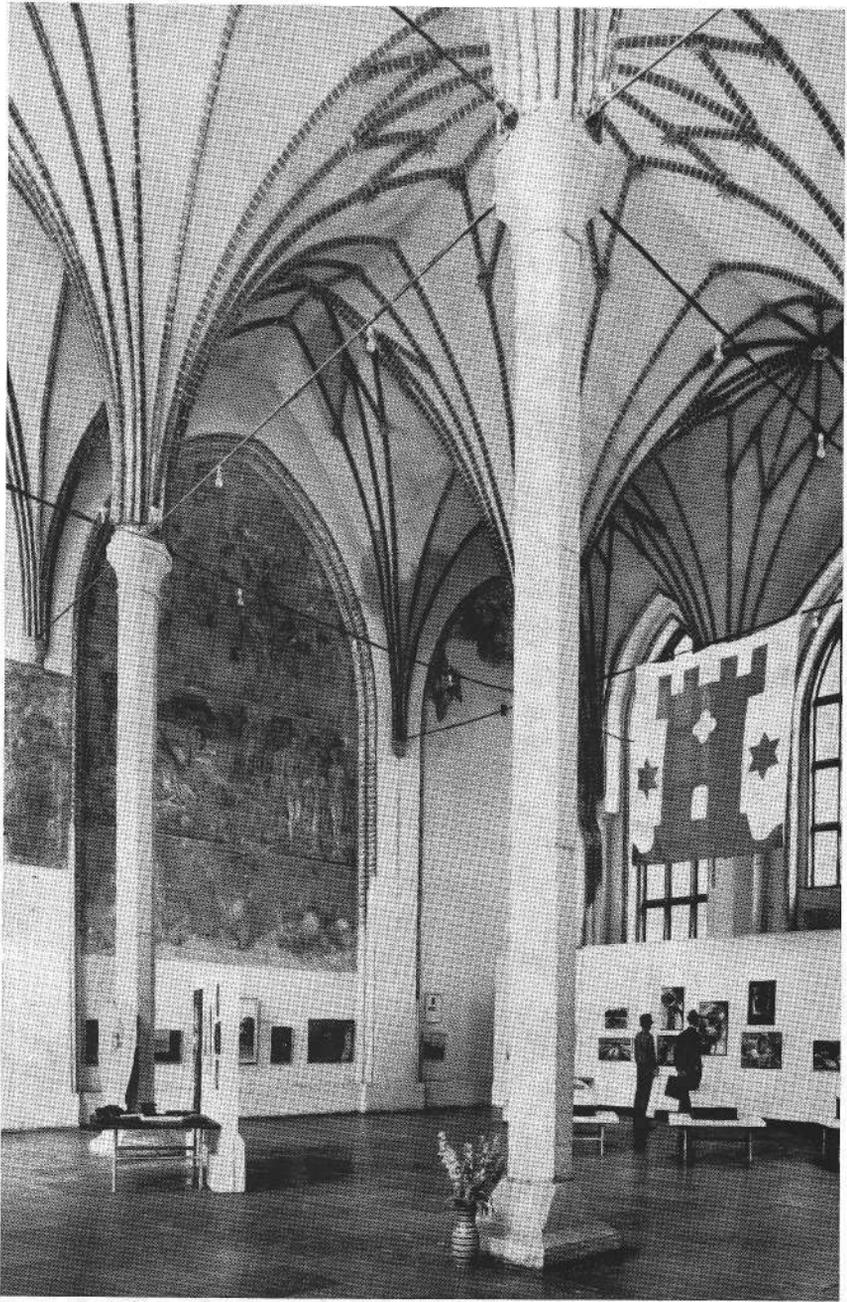


Abb. 9 Artushof, Inneres, jetziger Zustand mit Blick auf das erhaltene Wandbild der einstigen Lübschen Bank
Foto: Krzysztof Kamiński, Danzig (Gdańsk)

Auf den gewissen Zusammenhang dieser Dekorationsweise mit einer Reihe von zeitlich zum Teil etwas früher entstandenen Jagdsälen der Schlösser in Mecklenburg (1568—1570), Schweden (1572), Dänemark (1575 und 1582—1585), Schleswig-Holstein (1585), Preußen (1586—1589), Braunschweig-Wolfenbüttel (1590), England (1587—1605) und Hohenlohe sowie Mainfranken (ab 1597) haben frühere Autoren, die sich mit dem Artushof beschäftigten, öfters hingewiesen. Auch nach dem Stand der heutigen kunstgeschichtlichen Forschung können diese Feststellungen und Vergleiche als zutreffend bezeichnet werden.⁴⁵

Die illusionistische Tiefenraumdarstellung in der Malerei und die plastische Stuckfiguration, die sich schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen in ihrem Dekorationscharakter sowohl im Thema als auch in der künstlerischen wie handwerklichen Ausführung von den oberitalienischen Vorbildern trennte⁴⁶, wandte sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts im transalpinen Europa immer häufiger jagdlichen Themen zu. Mit der gleichzeitigen Anbringung von besonders erlesenen Geweihen fand hier einmal eine uralte Jagdtradition ihre Fortsetzung, und zum andern war sie zugleich eine Demonstration des autoritären Rechts auf die Jagdausübung und den waidmännischen Erfolg. Vergleichende Untersuchungen ergaben weiter, daß die in Besitz und Rechten erstarkten protestantischen Fürsten ihre Repräsentationsräume besonders gern mit jagdlichen Darstellungen auf die verschiedenste Art und Weise ausschmückten. Dort, wo sich derartige Dekorationen mit dem Diana-Mythus wie in Hardwick-Hall/Derbyshire (1590) oder mit der Hubertus-Legende — so im Sandhof zu Würzburg (1603) — verbanden, darf auf gewisse katholische Einflüsse und Rücksichten geschlossen werden.⁴⁷

5. Zur Materialfrage

Die Frage, ob im Artushof die wiederholt als plastisch bezeichneten Körper der Hirsche usw. aus Holz oder Gipsstuck bestanden haben, wird heute wohl kaum noch jemand eindeutig beantworten können. Es darf jedoch die Vermutung ausgesprochen werden, daß wenigstens ein Teil derselben in Stuck geformt war. Wären sie nur aus Holz geschnitten gewesen, hätten sich schon rein gewichtsmäßig bei der Anbringung an den Wänden bedeutende technische Schwierigkeiten ergeben, wovon aber niemals die Rede gewesen ist. Nachgewiesen ist lediglich, daß von Simon Hörle mehrere Hirschköpfe geschnitzt worden sind. Sie hätten aber ge-

45) Richtigzustellen ist lediglich der Hinweis von Oberbaurat G. Cuny in der „Danziger Zeitung“ vom 10. September 1925, daß sich derartige Dekorationen auch in „Oesebro“ in Schweden befunden haben. Hier liegt sicherlich eine Verwechslung mit Schloß Kalmar vor. Im Schloß Örebro (einen Ort „Oesebro“ gibt es in Schweden nicht) befindet sich kein derartiger Raumschmuck.

46) so im Palazzo del Tè zu Mantua (seit 1525).

47) Über den gesamten Fragenkomplex wird sich der Vf. in seinem in Vorbereitung befindlichen Buch „Jagdlicher Stuckdekor im 16. und 17. Jahrhundert, Untersuchung und Analyse seines Phänomens“ eingehend äußern.

nauso aus Gips geschnitten sein können; denn die Holz- und Steinbildschnitzer jener Zeit kannten die Kunst des Kalkschneidens ebensogut wie die Angehörigen ähnlicher Handwerksberufe. Wer dieses Handwerk ausüben durfte, darüber wurde zwar häufig in den Zünften und Gilden der Bildhauer, Steinmetzen, Maurer, Maler und Tüncher gestritten; jedoch kamen dabei meistens nur immer wieder Kompromisse heraus, die zu neuen Streitigkeiten führten. Die Annahme, daß auch Hörle Stuckarbeiten ausgeführt haben könnte, ist vielleicht nicht ganz abwegig. Mit dem 1585 in Danzig verstorbenen Bildhauer Geerdts Hendriks ist eine Kalkschneiderfamilie bekannt geworden, deren Angehörige als Stukkateure mehrere Generationen hindurch in Breslau und Umgebung tätig waren.⁴⁸

6. de Vries und van Opbergen

Es konnte bislang auch noch nicht nachgewiesen werden, wer für die neue Innendekoration im Artushof die Hauptverantwortung trug. Hans Vredeman de Vries wurde 1592 für die Dauer eines Jahres als Stadtbaumeister und Festungsingenieur angestellt. Er konnte sich aber in Danzig mit seinen Befestigungsplänen nicht durchsetzen.⁴⁹ Der nur auf ein Jahr befristete Anstellungsvertrag wurde 1593 nicht erneuert. Dem mit seiner ganzen Familie damals nach Danzig angereisten Künstler wurde anschließend die Ausschmückung von Teilen des Artushofes und des Roten Saales im Rechtstädtischen Rathaus übertragen. Wahrscheinlich hat sich hierbei van Opbergen kluge Beschränkung auferlegt, nachdem es ihm gelungen war, de Vries als konkurrierenden Baumeister und Festungsingenieur auszuschalten. 1595 hat de Vries zusammen mit seinem Sohn Paulus, nachdem letzterer von den Folgen eines Absturzes vom Gerüst im Rechtstädtischen Rathaus geheilt war, Danzig verlassen. Beide gingen an den Hof Kaiser Rudolfs II. nach Prag. Opbergen schenkte im selben Jahr zusammen mit zwei anderen Brüdern der Christopherbank einen silbernen Becher.

7. Danzig um 1600

Die vorstehende Untersuchung wäre nicht vollständig, wenn nicht zugleich der Versuch unternommen würde, das Zeitbild Danzigs für jene Periode nachzuzeichnen, während der sich in der Halle des Artushofes in drastischen Formen das Selbstvertrauen und die politischen Forderungen der führenden Kaufmannsschicht widerspiegelten.

Um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert war Danzig mit seinen ungefähr 50 000 Einwohnern neben Hamburg und Lübeck die größte Stadt in Norddeutschland und seit dem 15. Jahrhundert der wichtigste Handelsplatz für den Warenaustausch zwischen Ost- und Westeuropa. Im Jahre 1583 werden 2 229 in den Hafen einlaufende Schiffe bezeugt.⁵⁰ Wenn

48) K. Bimler: Die Schlesische Renaissanceplastik, Breslau 1934.

49) Cuny, Bd 1, S. 47.

50) E. Keyser: Danzigs Geschichte, Danzig 1921, S. 95.

auch durch die selbstverschuldete Erschwerung des Handels mit den Engländern diese zeitweilig nach Elbing segelten, so stand jedoch in den Jahren des spanisch-niederländischen Krieges besonders der Danziger Getreidehandel, vor allem nach Italien, in höchster Blüte. Den zuweilen die Getreideschiffe begleitenden Ratsherren der Stadt wurden dabei von Fürsten und Papst häufig große Ehrungen zuteil. So schlug z. B. Clemens VIII. den späteren Danziger Bürgermeister Johann Speimann zum „goldenen Ritter“.⁵¹ Zugleich empfangen diese nach Italien fahrenden Kauf- und Ratsherren bei ihren Aufenthalten in Rom, Venedig, Mantua und Livorno u. a. vielfältige Anregungen für die eigenen heimischen Bauvorhaben. Das neben dem Artushof gelegene Wohnhaus von Speimann bezeugt das ebenso wie dieser selbst und der 1602/05 errichtete Prachtbau des Zeughauses, in denen sich die Daseinsfreude, politische Unabhängigkeit und geistige Freiheit widerspiegeln.⁵²

Das große politische Ansehen der Stadt beruhte vor allem darauf, daß es gelungen war, sich endgültig militärisch und diplomatisch gegenüber dem polnischen Schutzherrn durchzusetzen. Die hierbei angewandten Methoden rügte Sigismund III. 1593, als sich die Danziger wieder seinen Forderungen zu entziehen versuchten, mit den Worten: *Vos estis egregii Machiavellistae*.⁵³

Bürgermeister und Rat der Stadt hatten es in jahrhundertelanger Übung verstanden, die politischen Schwierigkeiten ihrer jeweiligen Schutzherrn zur Festigung der eigenen Unabhängigkeit auszunutzen. Im Bunde mit den Städten und Ständen Preußens bekämpften sie den Deutschen Ritterorden, dessen Führung eine stete innere Abneigung zum Danziger Patriziat nachgesagt wird.⁵⁴ Daß der König von Polen als Bundesgenosse in diesem Kampf nach dem errungenen Sieg fortan auch zum Schutzherrn Danzigs wurde, versuchte der souveräne Rat der Stadt bei jeder sich bietenden Gelegenheit zu ignorieren bzw. diesem Zugeständnisse abzuverlangen. Dazu war besonders während der kriegerischen Auseinandersetzungen Sigismunds III. um seinen schwedischen Königsthron wieder einmal der richtige Zeitpunkt. Trotzdem zeigten die Danziger ihrem Schutzherrn gegenüber stets eine gewisse äußerliche Loyalität. An den Toren und Häusern der Stadt wurden neben dem eigenen Wappen und denen der Stände auch das polnische sowie Kopfbilder der Könige angebracht. Das gilt gleichfalls für den Artushof. Es kam hier zwar manchmal zu Differenzen zwischen dem König und den Bankenbrüdern, wenn polnische Hoheitssymbole aus der Halle entfernt wurden. Der Rat der Stadt hatte in solchen Fällen sehr viel Geschick und Mühe aufzuwenden, um eine Beschwichtigung zu erzielen. S i m s o n berichtet von einem solchen Streit zwischen Sigismund und dem Rat aus dem Jahre 1596.⁵⁵

51) Keyser, Danzigs Geschichte, S. 94.

52) ebenda, S. 96.

53) Zitat in: Handbuch der Deutschen Geschichte, hrsg. von O. Brandt und A. O. Meyer, Bd 2: Deutsche Geschichte vom Zeitalter der Reformation bis zum Tode Friedrichs des Großen, Potsdam 1936, S. 192.

54) Keyser, Danzigs Geschichte, S. 46.

55) S i m s o n, S. 191 f.

Zum Schutz der Stadt wurde seit den 1530er Jahren das Befestigungssystem verbessert. Wallanlagen, denen mehrere Gräben vorgelagert wurden, sollten die alten Stadtmauern ersetzen. Schon zuvor wurde erwähnt, daß in einem späteren Stadium auch Antonius van Opbergen und Hans Vredeman de Vries hierfür nach Danzig geholt wurden. Der Plan des letzteren wurde zwar von der Dritten Ordnung der Stadt als billigster und am schnellsten auszuführender gutgeheißen, Rat und Schöffen jedoch gaben dem Projekt des Bankenbruders van Opbergen den Vorzug, weil in diesem die Umwallung weiterer Stadtteile einbezogen war.⁵⁶

Bürgermeister und Rat verstanden ihr Amt auch um 1600 noch genauso wie die Fürsten in dieser Zeit als ein von Gott gestiftetes Regiment, das Anspruch auf Gehorsam hatte. Als äußeres Zeichen ihrer Würde und Macht trugen Bürgermeister und Stadthauptmann mit Gold geschmückte Gewänder, was ihnen nach dem Abfall vom Deutschen Ritterorden durch den polnischen König bewilligt worden war.⁵⁷

Zum Rat der Stadt waren lediglich Angehörige der Kaufmannschaft zugelassen. Die neben dem Sitzenden und Gemeinen Rat in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts geschaffene Dritte Ordnung, in der auch Vertreter der Gewerke sitzen sollten, wurde immer wieder auszuschalten versucht, was über sehr lange Zeit zu großen Spannungen mit den Gewerken führte. Ebenso wie in jeder anderen großen Stadt standen sich auch in Danzig nach Stand, Beruf und Vermögen, ebenso im Recht unterschiedliche Elemente gegenüber.

Diese Situation wurde noch weiter verschärft durch konfessionelle Streitigkeiten. Ohne den polnischen Landesherrn zu fragen, hatte auch Danzig gleich anderen großen deutschen Städten der Reformation seit etwa 1520 die Tore geöffnet. Daß es im Verlaufe der weiteren kirchlichen Entwicklung in dem sozial stark unterschiedlichen Bürgertum zu den verschiedensten Auffassungen und Auseinandersetzungen darüber kam, zeugt zwar einerseits von dessen gewisser geistigen Aktivität, was auch für das benachbarte Preußen galt⁵⁸, jedoch nahm der Streit zwischen den verschiedenen Bekenntnissen immer mehr geistliche Hochmutsformen an⁵⁹, wobei die zunehmende Zahl der Calvinisten in Danzig wahrscheinlich eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hat. Wie Keyser⁶⁰ berichtet, besaßen diese am Ende des 16. Jahrhunderts einen bedeutenden Einfluß auf Handel und Politik in der Stadt und fanden ebenfalls Aufnahme in den Rat. Auch die Gegenreformation des Katholizismus machte sich in Danzig bemerkbar. 1585 war der erste Jesuit in die Stadt gekommen, und 1593 wurde hier ein Ordenskolleg eingerichtet. Der Rat hat die Jesuiten stets als Schrittmacher der polnischen Bestrebungen betrachtet, zumal diese auch bemüht waren,

56) Cuny, S. 47; Keyser, Baugeschichte, S. 407 ff.

57) Keyser, Danzigs Geschichte, S. 60.

58) B. Schumacher: Geschichte Ost- und Westpreußens, 2. Aufl., Würzburg 1957, S. 160.

59) Keyser, Danzigs Geschichte, S. 115.

60) Deutsches Städtebuch, hrsg. von E. Keyser, Bd 1, Stuttgart, Berlin 1939, S. 38.

die Unzufriedenheit der Gewerke und anderer Bevölkerungsgruppen für ihre Zwecke auszunutzen.⁶¹

Wenn auch der Sieg des Patriziats um 1600 nach außen hin fast unumschränkt erschien, so gab es doch für die uneingeschränkte Herrschaft des Rats mancherlei Bedrohungen. Nicht nur die Mitglieder der Dritten Ordnung wünschten eine stärkere Beteiligung an den Regierungsgeschäften und die Gewerke darin vermehrte Sitze sowie ein eigenes fünftes Quartier, sondern auch die Kaufleute verlangten, daß alle drei Ordnungen in einem bestimmten Umfange mit ihren Anhängern besetzt würden.⁶²

Daß sicherlich über diese Forderungen vor allem in den Bruderschaften des Artushofes wie in der Georgenbruderschaft diskutiert worden ist und dementsprechende Maßnahmen beschlossen wurden, darf mit Sicherheit angenommen werden. Deshalb kann die neue Innendekoration der Halle gewissermaßen als Beitrag der Bruderschaften zur Unterstützung der Forderungen der Kaufmannschaft angesehen werden. Den für die Dekoration der Wandflächen ausgewählten Bildthemen kann daher emotionell Unter- und Hintergründiges gewiß unterstellt werden. Anton Möllers „Jüngstes Gericht“ ist zudem noch thematisch sehr wahrscheinlich von der Pest in Danzig beeinflusst, die den Berichten nach damals 15 000 Opfer gefordert haben soll.⁶³ Die vorher behandelten manieristischen Kunstformen boten sich für den gedachten Zweck ebenso buhlerisch an wie einst z. B. in Güstrow und Kalmar. Dieser neue Repräsentationsstil sollte vor allen Dingen zur Erhöhung des Ansehens der Fürsten wie in Danzig der führenden Schicht dienen. Die Ausführung übernahmen Künstler, die sich die Wünsche und Absichten ihrer Auftraggeber voll und ganz zu eigen machten.

8. Wiederaufbau seit 1946

Mit der Sicherung der verbliebenen Reste des am Ende des Zweiten Weltkrieges fast völlig zerstörten Artushofes begannen die polnischen Konservatoren bereits im Jahre 1946. Der äußere Aufbau war 1952 beendet, und es wurde dabei fast völlig das einstige Aussehen erreicht. An der Restaurierung der Halle wird seitdem eifrig gearbeitet. Das schöne Sternengewölbe ruht wieder auf den vier Granitsäulen (Abb. 9). Wenn auch vieles von der alten Ausstattung verlorengegangen, so wird es doch wahrscheinlich möglich sein, mit den geretteten Teilen und vorzunehmenden Ergänzungen einen dem einstigen ähnlichen Innenraum herzustellen. In diesem wird allerdings die vorstehend behandelte Dekorationsperiode fehlen, weil gerade hiervon nichts erhalten blieb. So betrachtet, sind diese Ausführungen gewissermaßen auch eine Art Requiem auf das für immer Verlorene, das so häufig als etwas Einmaliges und Besonderes bezeichnet wurde. Die Halle des Artushofes soll nach ihrer völligen Wiederherstellung zusammen mit dem Rechtstädtischen Rathaus das Danziger Stadtgeschichtliche Museum aufnehmen.

61) Keyser, Danzigs Geschichte, S. 118.

62) ebenda, S. 119.

63) ebenda, S. 98.

Bildnachweis

- Abb. 1: E. Keyser (†): Die Baugeschichte der Stadt Danzig, hrsg. von E. Bahr (Ostmitteleuropa in Vergangenheit und Gegenwart, Bd 14), Böhlau Verlag, Köln, Wien 1972, Taf. VIII, Abb. 12 (mit frdl. Genehmigung des Böhlau Verlags).
- Abb. 2: J.-G.-Herder-Institut, Marburg/L., Bildarchiv, Nr. 67385 (Nachlaß Prof. Dr. Ernst Gall).
- Abb. 3 und 8: Foto Marian Murman, Danzig (Gdańsk) (mit frdl. Genehmigung des Fotografen).
- Abb. 4 und 5: W. Drost: Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock, Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, Leipzig 1938, Taf. 53 und 54.
- Abb. 6: J.-G.-Herder-Institut, Marburg/L., Bildarchiv, Nr. 67382 (Nachlaß Prof. Dr. Ernst Gall; mit frdl. Genehmigung des Deutschen Kunstverlags, München).
- Abb. 7: P. Simson: Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken, Verlag Theodor Bertling, Danzig 1900, Taf. nach S. 170.
- Abb. 9: Foto Krzysztof Kamiński, Danzig (Gdańsk) (mit frdl. Genehmigung des Fotografen).

Herrn Dr. Friedrich Thöne in Dießenhofen danke ich für vielfache Hinweise und Anregungen sowie für die Mühe, den Text kritisch durchzusehen.

Summary

The Sculptured Stags of the Artushof in Danzig

At the end of World War II the Artushof in Danzig — symbol of the city's world-wide trade relations since about 1350 — was almost completely destroyed. Already in 1946 reconstruction by the Poles was begun and, meanwhile, the interior restoration was also completed. As of old the star-shaped vault rests on four slender granite columns, and a remarkable number of pictures, wood carvings etc., removed during the war, could be replaced. Everything belonging to the mannerist decorative period of the hall (1594—1603) is, however, lost, the wellknown mural paintings "Orpheus unter den Tieren in der Unterwelt" ("Orpheus among the Animals in Orcus") by Hans Fredeman de Vries, and "Das Jüngste Gericht" ("The Last Judgment") by Anton Möller, et al. among them. Into these paintings stags had been worked standing out in relief and decorated with imposing antlers, while other representations showed other relievo figures besides. In the voluminous literature on the Artushof this particular blend of painting and sculpturing is but marginally mentioned, an art-historian's detailed study does not exist. The author, for decades conversant with the phenomenon of the illusionary pictures of the hunting-field and the stucco-work of the 16th and 17th century, attempts — rather belatedly — to recover something of what has been neglected so far; his considerations lead him to a few questions possibly to be answered even today by interested inhabitants of and from Danzig — which is the very point of this contribution.