

Übersetzung**DER ARTUSHOF****zu Danzig****I. LOKALISIERUNG**

Der Gebäudekomplex der Abteilung des Historischen Museums der Stadt Danzig unter dem Namen Artushof, gelegen innerhalb der Rechtstadt, ist ein Teil des repräsentativen städtischen Traktes, der Königlicher Weg genannt wird. Einen Teil dieses Traktes bildet der Lange Markt unweit des historischen Hafens an der Mottlau. Zum Komplex des Artushofes gehören folgende Objekte: das Erdgeschoss zweier miteinander verbundener Gebäude, genannt Altes Schöffenhause, der Artushof und das Neue Schöffenhause. Das Alte- und das Neue Schöffenhause sind charakteristische Danziger Bürgerhäuser mit schmalen Fassaden. Zwischen diesen Gebäuden befindet sich der Artushof. Im westlichen Teil des Langen Marktes wurden Spuren slawischer Ansiedlung aus dem IX. und X. Jahrhundert entdeckt. Um die Mitte des XII. Jahrhunderts war Danzig Hauptstadt des Danzig – Pommerschen Fürstentums. Ende jenes Jahrhunderts begannen sich hier deutsche Kaufleute aus Lübeck niederzulassen. Im Jahre 1227 kamen Dominikaner aus Krakau nach Danzig. Sie erhielten umfangreiche Gebiete an der Mottlau, die Nikolaikirche und das Grundstück, auf dem jetzt der Artushof steht. Im Jahre 1308 wurde die Stadt auf Lübecker Recht vom Deutschen Ritterorden beherrscht und zerstört. In den Jahren 1343 – 1346 entstand hier eine neue, vom Orden auf Kulmer Recht gegründete Stadt, die mit der Zeit den Namen Rechtstadt Danzig annahm.

II. TRADITION

1. Der Artushof

Genese

Die Anfänge der Artushöfe reichen bis ins Mittelalter und entstammen dem Ethos des europäischen Rittertums. Der gemeinsame Name der Höfe kommt vom Namen des legendären Keltenherrschers Artur, der in Britannien im V. und VI. Jahrhundert n.Chr. lebte. Für die damaligen Menschen war er das Muster ritterlicher Tugenden, und die Tafelrunde, an dem er mit seinen tapferen Rittern Platz nahm, war das Symbol für Gleichheit und Partnerschaft. Gerade diese Idee inspirierte das Bürgertum der Ostseeanrainerstädte dazu, Artushöfe zu errichten. Die Tafelrunden wurden nach festgelegtem Zeremoniell veranstaltet, nämlich: ein Turnier, ein Mahl an einem runden Tisch und Tänze. Ihre Genese ist in Treffen von Barden, Minnesängern und Festmählern zu suchen, die erst in der Bretagne, dann in Wales stattfanden. Schon gegen Ende des XII. Jahrhunderts wurden ähnliche Feste in Norditalien veranstaltet, und im XIII. Jh.- im Nahen Osten, in England und in anderen Ländern Europas.

Im Jahre 1344 begann der König Eduard III. in Windsor den Bau eines Wehrturmes mit einem Durchmesser von 60 Metern. Der Turm erhielt den Namen Runder Tisch. Auf diese Weise wurde der Name der Feier Runder Tisch – Tafelrunde- oder königlicher Artushof / Curia Regis Artus / auf einen konkreten Bau übertragen. Der letzte Runde Tisch in England wurde 1345 eben in Windsor veranstaltet. Als das Phänomen der Artushöfe in England schwand, begann es sich an der Ostsee zu entwickeln. Hier setzte man von Anfang an den Namen Artushof mit dem Sitz von bürgerlichen Bruderschaften und einem Treffpunkt des Patriziates in Verbindung, und nicht mit Turnieren, wie das ursprünglich in England war.

Arturianische Inspirationen gestalteten die Kultur nicht nur des späten mittelalterlichen Rittertums.

Schon im XIII. Jahrhundert wurden Runde Tische in den Städten Flanderns und Norddeutschlands veranstaltet. Die Bewohner reicher Städte wetteiferten geradezu mit dem Rittertum im Darstellen vornehmer arturianischer Bräuche zwecks Aufwertung des Prestiges sowohl der ganzen Gemeinschaft wie auch des eigenen Namens.

Eine echte Blütezeit im Banne der Welt des Königs Artur und seiner Ritter erlebten die Bruderschaften und Orden im XIV. Jahrhundert. Die arturianische Ideologie wurde zum Ausdruck der Aspiration des Patriziates nach einem aristokratischen Lebensstil.

Der Name des Gebäudes „curia regis Artus“ / des Königs Artus Hof/, welches in Danzig in den Jahren 1348 – 1350 errichtet wurde, erschien erstmals 1357 in der städtischen Akte über den Grundzins aus dem Jahre 1350. Ein anderes Dokument nennt es „curia sancti Georgi“ / St. Georgshof /, wobei ähnliche Höfe an der Ostsee in Thorn, Kulm, Elbing, Braunsberg, Königsberg, Tallin, Riga und Stralsund erwähnt werden.

St. Georgsbruderschaft

Die Bruderschaft, aus reichen deutschen Familien stammende sogenannte Junker, errichteten ihren ersten Hof gleich neben dem Rechtstädtischen Rathaus auf einem auf eigene Kosten erworbenem Grundstück, das seit 1344 der Stadt gehörte und davor Eigentum der Dominikaner war.

Wir wissen nicht viel über das Funktionieren dieser elitären Bruderschaft im ersten Jahrhundert ihrer Existenz. Es ist einzig bekannt, dass es einen religiös – ritterlichen Charakter besaß und wahrscheinlich militärische Übungen der Danziger Bürger und Turniere nach dem Vorbild ähnlicher Bruderschaften in Braunsberg und Riga veranstaltete. Die Mitglieder jener Korporationen waren

zur Teilnahme an Lanzenduells zu Pferde nach Brauch des Runden Tisches verpflichtet.

Die St. Georgsbruderschaft war von Anfang an bemüht, Exklusivität zu wahren, sie verlangte von ihren Mitgliedern adlige Abstammung und dieselben Anforderungen stellte sie ihre Gäste im Artushof. Mit der Zeit jedoch begann man, zwar nicht ohne Widerstand eines Teiles der Brüder, die Eintrittseinschränkungen in den Artushof für Gäste ohne ritterliche Abstammung zu mildern. Das geschah sicher unter dem Druck des Rates und des Ritterordens. Anstelle der Abstammung wurde ein Vermögensnachweis eingeführt, der die Eintrittsberechtigten in den Kreis des Patriziates und der großen Kaufleute einführte.

In der Praxis verwaltete zu jener Zeit den Hof eine Triade, nämlich der Rat der Stadt, der Ritterorden und die St. Georgsbruderschaft, welche Verwalter berief, die später Herren des Hofes genannt wurden. Doch schon damals sicherte sich der Rat die entscheidende Stimme, z.B. bei Ordinationsbestimmungen.

Der Kleine - und der Große Hof

Die Ritterelite, enttäuscht durch den immer größer werdenden Kreis der Gäste von außerhalb ihres Kreises und der immer kleiner werdenden Rolle der Bruderschaft im Leben der sich verändernden Hofgemeinschaft, erkoren sich zum Sitz den sog. „Kleinen Hof“, der von der Brotbänkengasse an den großen Hof grenzte, und verbanden sich so mit dem Kollegium der Junker und den Richtern. Die Verwaltung des Kleinen Hofes war unabhängig vom Großen, und die Stammgäste beider Institutionen trafen sich seitdem nur noch bei großen Festlichkeiten.

Im Hof fehlte es nicht an Unterhaltung, wie z.B. Maskenbälle, Geschicklichkeitsspiele, Konzerte, Zirkuskunst. An Feiertagen versammelten sich alle zu einem feierlichen Mahl, auch die Gruppen aus dem Kleinen Hof, jedoch betonte die Bruderschaft immer ihre Eigenständigkeit. Indem sie die

Sitten der restlichen Stammgäste des Großen Hofes kritisch unter die Lupe nahmen, nannten ihn die Ritterbrüder „gesellschaftliche Trinkhalle“, oder sogar „Tanzbude“. Die Betroffenen bildeten noch keine einheitliche Gemeinschaft, es verbanden sie nur der Beruf, die Geschäfte, oder ganz gewöhnliche Vertrautheit.

Im kaufmännischen Beruf spielte die Information immer eine entscheidende Rolle. Der Hof war ein hervorragender Ort für ihren Austausch. Hier wurden auch die Anordnungen der Stadtverwaltung öffentlich bekanntgegeben. Den Handelsinteressen diente der Hof auf zweierlei Weise: legal, indem er persönliche Treffen und gesellschaftliche Kontakte örtlicher und ausländischer Kaufleute förderte, sowie illegal, wenn es dort zu Handelstransaktionen kam, welche an diesem Ort die Hofordnung verbat.

Mit der Zeit nahm also der Artushof nicht nur bürgerliches Brauchtum an, er spielte auch die Rolle eines offiziellen Kaufmannshauses.

Die erste große Katastrophe des Gebäudes ereignete sich in den Jahren 1476 und 1477, als zuerst der Große Hof total nieder brannte und zahlreiche Todesopfer forderte, und später auch der Kleine Hof durch Feuer vernichtet wurde.

Ein neuer Hof

In Anbetracht der Rolle des Artushofes im öffentlichen Leben, einsehend, wie sehr sein elitärer Charakter die Bürger anspornen kann, beschloss der Stadtrat, ihn auf Kosten der Stadt wiederaufzubauen. Schon am 2. Dezember 1481 wurde im neuen Artushof das erste Bier ausgeschenkt. Das Innere des neuen Gebäudes unterschied sich u.a. dadurch vom alten, das es einen Raum bildete und es keinen Kleinen Hof mehr gab. Der Einfluss der St. Georgsbruderschaft wurde fast völlig verdrängt. Sie verlor das Eigentumsrecht auf den Hof und behielt lediglich die Ehrenpriorität bei Festlichkeiten. Seitdem nahm sie in der Großen Halle neben Richtern und anderen Persönlichkeiten platz.

Neue Bruderschaften

Die wesentlichsten Veränderungen im neuen Hof lagen in der Bildung neuer Gruppierungen der angestammten Personen als Mitverwalter dieser Institution. Befreundete Teilnehmer nahmen auf einer Bank platz, die dann zum Treffpunkt einer Gemeinschaft wurde, welche mit der Zeit eine Bruderschaft bildete. Anfangs fand man zueinander nach geographischer Herkunft, kultureller Neigung, beruflichen Gemeinsamkeiten, gemeinsamen Interessen oder einfach nach persönlicher Veranlagung. Die so entstandenen Bruderschaften nahmen eigene Namen an.

Traditionen aus dem heimatlichen Rheinland verbanden die Mitglieder der Bruderschaft unter dem Namen St. Reinholdsbank, die schon 1481 gegründet wurde.

Die 1482 gegründete Lübecker Bank vereinigte Danziger, die Geschäfte mit Lübeck machten.

Persönliche Freundschaftsverhältnisse bildeten die Grundlage für die 1483 gegründete Hl. Dreikönigsbank.

Die Genese der 1487 gegründeten Marienbürger Bank ist in der Tradition der Vereine von Veteranen des dreizehnjährigen Krieges zu suchen, welche in den Jahren 1457 und 1460 an der Belagerung der Marienburg teilnahmen.

Die Holländische Bank, die mit ihren Anfängen bis ins Jahr 1492 reicht, bildeten Danziger und holländische Kaufleute, die mit den Niederlanden handelten. Berufliche Bindungen waren Anlaß eine Bank der Schiffer und eine der Richter zu gründen.

Religion

Die Banken sahen sich von Anfang an als religiöse Gemeinschaften. Die meisten der Bruderschaften stellte sich unter den Schutz von Heiligen. Die Lübecker Bank nahm sich den Heiligen Christophorus zum Schutzpatron, und damit nahm sie auch den Namen St. Christophorus Bruderschaft an. Die

Marienbürger Bank stellte sich unter den Schutz der Heiligen Jungfrau Maria des Rosenkranzes, die Schifferbruderschaft – nahm den Hl. Jakob, die Namen wiederum der St. Reinholdsbank und der Hl. Dreikönigsbank kommen direkt von den Namen der Schutzpatrone. Die Banken errichteten in den Danziger Kirchen Kapellen und spendeten Altäre, wo sie ihren religiösen Bedürfnissen nachgingen, besonders in katholischen Zeiten. In der Marienkirche hatten folgende Bruderschaften ihre Kapellen und Altäre: St. Georg und St. Reinhold unter dem Turm der Kirche und die Marienbürger beim Altar des Hl. Kreuzes. Die Holländische Bank dagegen errichtete sich eine Kapelle in der Nikolaikirche, die St. Christophorus Bruderschaft im Dominikanerkloster.

Einer der Gründe, Kapellen zu unterhalten war der Kult von Toten und ihre Grabstätten, die sich dort befanden. Alle Brüder waren verpflichtet, am Begräbnis des Verstorbenen teilzunehmen. Unter dem Einfluss der Reformation (1522 –1525) zogen sich die Bruderschaften allmählich aus vielen Zeremonien zurück, und hörten auf, eigene Seelsorger zu unterhalten.

Wohltätigkeit

Eng mit den religiösen Motiven der Bruderschaften war die Wohltätigkeit verbunden. Die Idee, den Armen zu dienen, war einer Leitgedanken der Banken, woran oft erinnert wurde: „Die Banken existieren, um die lieben Armen zu unterstützen“ (Siehe Anmerkung 1). Den Bedürftigen wurden Gaben überwiesen, ohne deren Armut zu prüfen. Man unternahm jedoch keine Versuche, diese Erscheinung systematisch abzuschaffen. Weiterhin wurde Kranken in Krankenhäusern und Hospizen Hilfe erteilt, wurden obdachlose Kinder betreut, aus der Gefangenschaft zurückkehrende Gefangene sowie ehemalige Häftlinge unterstützt, wurde Studenten, Schülern der Städtischen Schulen und Brandopfern geholfen, und man unterstützte sich gegenseitig bei Schicksalsschlägen. U.a. konnten die Brüder ärztliche Hilfe sowie Pflege auf Kosten der Bank genießen.

Organisation

An der Spitze einer jeden Bruderschaft stand ein Vogt, den 1 bis 3 Schreiber unterstützten. Einzig in der Marienbürger Bank wurde seit 1555 zusätzlich ein Statthalter gewählt, der gleichzeitig die Funktion des Stellvertreters und Nachfolgers innehatte. Mit der Zeit erschienen Statthalter auch in anderen Banken. Gegen Ende des XVI. Jh. gehörten ehemalige Vögte zum Kreis der Senioren der Bruderschaft, die gewisse Privilegien erhielten und sich in der Gemeinschaft eines besonderen Prestiges erfreuten. Ein neuer Vogt wurde alljährlich während einer speziellen Feier, die Kür genannt wurde, gewählt. Die Wahlen in der St. Reinholdsbank fanden am Fest des Hl. Martins (11. Nov.) statt; in der Dreikönigsbruderschaft und in der St. Christophorusbank war es das Fest der Hl. Katharina (25. Nov.); in der Marienbürger Bruderschaft dagegen wählte man Fest des Hl. Andreas (30. NOV.).

Der Vogt repräsentierte die Bank, führte bei allen Feiern und Treffen den Vorsitz, achtete auf die Einhaltung der satzungsgemäßen Ordnung, und entsprechendes Benehmen der Bankenmitglieder, schlichtete Streite und verhängte Strafen, die meistens beide zerstrittene Seiten betrafen. Gegen das Urteil des Vogtes konnte man beim Ältestenrat Berufung einlegen. Jedoch Hauptaufgabe des Vogtes war die Verwaltung des Bankvermögens und die Buchführung. Am Ende der Amtszeit war er verpflichtet, vor seinem Nachfolger abzurechnen.

Soziale Struktur

Die Bruderschaften erfreuten sich von Anfang an einer großen Popularität, indem sie in ihre Kreise Vertreter der namhaftesten Danziger Patrizierfamilien sowie Bürger anderer Städte und Ortschaften, ungeachtet ihrer Nationalität und Konfession, aufnahmen. Im Zuge der fortschreitenden Demokratisierung der Verhältnisse am Artushof wurden nicht nur Kaufleute und Schiffer aufgenommen, sondern auch Personen, die sich durch Bildung, Talent und

gesellschaftliche Mainieren hervortaten. Mit der Zeit fanden, wenn auch ausnahmsweise, hervorragende Handwerker und Künstler ihren Platz in den Banken wie der Stadtbaumeister Anton v. Obbergen, sowie Georg Stelzener, der Erbauer des Großen Ofens. Frauen waren eher Ehrenmitglieder, was als eine Auszeichnung für ihre Männer galt.

Ritterturniere

In der zweiten Hälfte des XV. Jh. war die St. Georgsbruderschaft führend in der Popularisierung arturianischer Traditionen, indem sie Feiern und Turniere nach festgelegten Regeln organisierte. Die praktische Vervollkommnung des ritterlichen Handwerks hob die militärische Bereitschaft der Bürger, was für die Wehrkraft der Stadt wesentlich war, und somit die Unterstützung des Rates fand.

Eines der ersten Turnierrennens in Danzig fand im Mai 1457 anlässlich des Besuches des polnischen Königs Kasimir IV. Jagiellone statt.

Die Ordnung des Königlichen Artushofes in Danzig aus dem Jahre 1527 hatte schon die Hausherren dieser Institution dazu verpflichtet, die zum Wettkampf antretenden Turnierteilnehmer an drei Abenden zu einem Empfang einzuladen. Sie nahmen Ehrenplätze ein auf der „Steckerbanck“. Die Rennen wurden traditionell auf dem Langen Markt, am Hagelsberg, oder in der Nähe der Großen Mühle organisiert.

Den Anlass, solche Spektakel zu organisieren lieferten u.a. die Besuche polnischer Könige wie Alexander 1504 und Sigismund August 1552 in Danzig.

1570 fand während des Aufenthaltes in der Stadt königlicher Kommissare ein Turnier statt, zu dem die Kapitäne der Flotte von Sigismund II. August Matheus Scharping und Michael Figenow sowie die Repräsentanten Danzigs Georg Drahn und Andreas Rhode, antraten. Es siegte Figenow.

Die Sieger erhielten im Artushof Preise wie silbernes Geschirr, silberne Gürtelklammern, Schilder u.ä.

Der Mairitt

Das populärste Zeremoniell, das die St. Georgsbruderschaft leitete, war das alljährliche Mai – Turnier, das zu Pfingsten stattfand, in der Zeit vom 24. April (dem Fest des Schutzpatrons) bis Anfang Mai.

Seit 1481 nahmen an ihm auch andere Bruderschaften teil, die sog. Artushofbanken. Die bewaffneten Junker im Zeichen des St. Georg zogen in Trachten aus grünem Samt mit Wappen der Stadt aus Silber und Gold zu Pferde zum Hagelsberg, wo die Ratsherren eine Truppenschau der Abteilung (die bis zu 1400 Bewaffnete zählte) durchführten, wonach ein neuer Maigraf gewählt wurde, der dann den Zug zum Langen Markt führte. Hier vor dem Artushof fand das Ritterturnier statt, in dem zwei berittene Paare der Wettkämpfer Lanzenkämpfe austrugen mit abgestumpften Spitzen, und Rennen zum Ring stattfanden. Das Wettschießen dagegen wurde auf dem Schießstand der Bruderschaft organisiert. Ihren Abschluss fanden die Feierlichkeiten in der Großen Halle des Artushofes, entsprechend dem „Ritus der Tafelrunde“ mit einem Festmahl und Tanz.

Den Kopf des Maigrafen schmückte man damals mit einem Kranz aus grünen Zweigen und Blumen, den man seit Mitte des XVI. Jh. durch eine Perlenkette ersetzte.

Der Graf, gewählt aus dem Kreise wohlhabender Patrizier, empfing die Stadtobrigkeit und die Ehrengäste mit einem Mahl.

Zeremoniell und Unterhaltung

Jede der Banken feierte ihre Feste nach festgelegtem Zeremoniell. Eines davon war der Namenstag des Schutzpatrons. Zum Beispiel der Vogt der St. Reinholdsbank bewirtete am Abend des 11. Januar die Brüder mit kandierten Birnen und Süßigkeiten mit Gewürz. Es wurden auch Kränze gereicht, die man

beim Ausbringen eines Toasts auf die Köpfe legte, wonach man mit einem Kranz die Figur des Schutzpatrons schmückte, mit dem anderen den Kopf des Dieners. Am St. Martinstag wurde in den Banken ein Gänsebraten gegessen. Nach dem Essen wurde beim Kellermeister des Artushofes ein halbes Fass Bier bestellt, das man dann bis Mitternacht genoss.

Die größte gemeinsame Feier war weiterhin der „Mairitt“, an dem alle Banken unter der Führung der St. Georgsbruderschaft teilnahmen. Die Elite der Ritter zog jedoch gegen Ende des XVI. Jh. in einen Hof, der unter ihrem eigenen Namen 1494 neben dem Langgasser Tor erbaut wurde, und hinterließen im Artushof zum Andenken eine Skulptur ihres Schutzpatrons.

Im Karneval wurden Spektakel veranstaltet, z.B. Maskenumzüge mit Straßentheatern und Narren. Dann wurden die Laster sogar der wichtigsten Persönlichkeiten, darunter auch die der Stammgäste des Hofes, parodiert und verspottet. Für Abwechslung zu den Festmählern sorgten Akrobaten und Musiker, die von fürstlichen und königlichen Höfen herangeholt wurden, wandernde Barden und Gaukler sowie 2 Paare fest angestellter Musikanten, die auf verschiedenen Pfeifen, Flöten und Trompeten aufspielten.

Triumphe

Während der Blütezeit des Hofes war es sehr selten, dass sich alle Bankenmitglieder gleichzeitig trafen, denn die Bruderschaften waren schon zu zahlreich. Sporadisch ergaben sich jedoch Gelegenheiten, bei denen es zu solchen Treffen kam. Der Grund war immer ein großes Ereignis.

Es wurde dann eine Feier organisiert, die Triumph genannt wurde. Der Höhepunkt des Triumphes waren Feuerwerke. So wurden z.B. am 6. 12. 1577 auf diese Weise deutsche und dänische Würdenträger begrüßt, und am 4. 10. 1579 ehrte man damit den König Stefan Batory.

Gleichzeitig mit dem Feuerwerk wurden Feuerkugeln und Raketen geschleudert. Es wurden auch Ladungen von Miniaturkanonen auf Modellen von Kriegsschiffen, die unter dem Gewölbe der Großen Halle hingen, gezündet.

Ein besonders prachtvoller Triumph fand am 27. 08. 1587 zu Ehren der Wahl von Sigismund III. Vasa zum König von Polen statt. Als dem Sigismund der Sohn Władysław geboren wurde, veranstaltete man am 1. 07. 1595 eine große Feier unter Teilnahme von Bürgermeister und königlichen Abgeordneten. Nach den pyrotechnischen Effekten wurde in der Großen Halle des Artushofes auf vier großen Tischen ein Festmahl gegeben.

Vogtmahle

Die Banken veranstalteten viele Festessen, doch die grundsätzlichen kommen in den Büchern der Bruderschaften unter dem Namen Kür vor, weil sie zugleich eine feierliche Form des Abschlusses der Amtszeit des alten und die Amtsübernahme des neuen Vogtes bildeten. Finanziert wurden sie aus eigenen Mitteln des alten Vogtes. Geladen wurden zu ihnen Bürgermeister, Ratsherren, Richter und andere Ehrengäste von außerhalb Danzigs. Jede Bank bankettierte im Allgemeinen zu einer anderen Zeit. Nur die Reinholds- und die Dreikönigsbruderschaft zechten an demselben Tag. Anfangs war das Essen ziemlich gewöhnlich, doch mit der Zeit schockierten die Zahl der Gänge, die Vielfalt und Vornehmheit der Gerichte und Weine, und vor allem die Kosten der Festmahle sogar die Teilnehmer selbst. Vielfach unternommene Versuche, den Überfluss einzuschränken (Wende vom XVI. zum XVII Jh.) endeten mit einem Misserfolg.

Das Vogtmahl in der Hl. Dreikönigsbank fand nach folgender Ordnung statt. Man versammelte sich am 11. November um 13 Uhr, um sich um 14 Uhr zum Mittagstisch zu setzen. Eine Verspätung zum Mittagessen drohte mit einer Strafe von 1 Floren. Nach dem zweiten Gang begann man mit den Trinksprüchen, wozu ein zeremonieller Pokal, genannt Willkommenspokal,

benutzt wurde. Es wurde auf das Wohl eines jeden getrunken. Dann brachte der Vogt Toaste aus auf den König, den Rat der Stadt, die Richter, die Dritte Ordnung und den Ältestenrates der Bank, wobei der Pokal von Hand zu Hand weitergereicht wurde. Der Willkommenspokal war meistens ein silbernes Gefäß, reich vergoldet mit dem Bildnis des Schutzpatrons, er war Symbol und Stolz der Bruderschaft. Diese Pokale hatten in der Regel ihre eigenen Namen, z.B.: „Frisch auf“, „Pelikan“, „Neuer Reinhold“, „Postillion“, „Kreuz“. Die nächsten Toaste brachte jeder mit dem eigenen Becher oder Kelch aus. Nach dem Essen übergab der Vogt dem neu gewählten Statthalter den Willkommenspokal sowie ein Paar Schlüssel zur Schatzkammer, wo neben den zeremoniellen Gefäßen Rechenbücher und Spenden für die Armen aufbewahrt wurden. Der Vogt tat das mittels drei zurücktretender Schreiber und in Anwesenheit drei neuer während des sog. „Valetdrinks“ und des „Fröhlichen Umtrunks“, wonach der Statthalter und die Schreiber aus den Händen der Bediensteten Kränze erhielten, die ihnen um 19 Uhr nach Hause geschickt wurden. Dann trank der Ältestenrat mit gutem Rhein – Most auf die Gesundheit. Von da an unterhielten sich die Brüder locker ohne ein bestimmtes Programm.

Danzigs und Europas Salon

Es war die Pflicht der Schreiber, neue Brüder anzuwerben. Die Kandidaturen wurden in sog. Urwahlen geprüft, und nach ihrer Akzeptanz wurden den neuen Mitgliedern als Zeichen ihrer Aufnahme in die Bank Kränze nach Hause geschickt. Die Zahl der Banken erreichte ihren Höhepunkt in den 80er und 90er Jahren des XVI. Jh. Die Mehrzahl der aufgenommenen Brüder waren Danziger. 1591 zählte die St. Reinholdsbank 172 Brüder, 1598 nahm die Hl. Dreikönigsbank 153, und die Marienbürger Bank 207 neue Brüder auf. Es würde schwer sein, jemanden, außer gekrönten Personen, zu finden, dessen Würde es nicht erlaubte, die Bruderschaften des Hofes zu besuchen. Zu Gast waren der polnische Adel, Hofleute und königliche Beamte, Diplomaten und Kirchenfürsten der katholischen Kirche, Bürgermeister vieler Städte und die

Aristokratie. Ein Beweis des großen Prestiges des Hofes waren die Besuche der Thronfolger Dänemarks und Schwedens im XVI. Jh., und des Kronprinzen Wladislaus Vasa 1636. Der Hof erlaubte den Verkehr verschiedener Stände auf Partner- oftmals freundschaftlicher Basis. In den Reihen der Banken fehlte es nicht an Gelehrten und Lehrern, Künstlern und Baumeistern, Münzern und Apothekern, Musikern und den hervorragendsten Handwerker verschiedener Branchen. Die Bruderschaften waren sich ihrer Rolle bewusst, wovon eine Notiz im Buch der Hl. Dreikönigsbank aus dem Jahr 1666 zeugt, nämlich: „Es ist allgemein bekannt, dass der Artushof deshalb entstand, damit die Bürger sich dort versammeln könnten, und dank dessen freundschaftliche Verhältnisse entstehen, ein Geist des Vertrauens, um Einheit und Ganzheit zu erreichen und zu pflegen“ (Anm. 2). Der Hof spielte eine außergewöhnliche Rolle in den Kontakten Danzigs mit der Welt. Man sagte, dass „er als Haus der Kaufleute und Reeder Ankömmlingen erlaubt, jederzeit die entsprechende Gesellschaft zu finden“ (Anm. 3) Stammgäste des Hofes, Mitglieder und Gäste der Banken waren Vertreter fast aller Länder Europas. Es gab keine Region Deutschlands wie auch Polens, die nicht in den Bruderschaften repräsentiert wäre. Die meisten Gäste kamen selbstverständlich aus preußischen Städten und aus den großen hanseatischen Häfen. Darüber hinaus bildeten die stärksten Ausländergruppen: Engländer, Holländer, Flamen, Schotten, Skandinavier, Bewohner von Livland. 1580 notierte ein Ratsherr und Mitglied der St. Reinholdsbank stolz: „Sogar für hervorragende Ausländer findest du in ganz Europa kein besseres Gasthaus – das ist die Meinung der Gäste“ (Anm. 4).

Die Trennung der Banken von Hof

Seit den 20-er Jahren des XVII. Jh. verheerten Kriege und Seuchen die Stadt, was den Lebensstil seiner Einwohner veränderte. Im Kriegslärm verschwand für immer der Glanz des Hofes. Viele Male wurde er geschlossen und mit der Absicht, zu seiner alten Bestimmung zurückzukehren, wieder geöffnet. Es stellte sich jedoch heraus, dass die alten guten Bräuche, nicht frei von Derbheit, jedoch

Maß haltend, schon der Vergangenheit angehörten. Die Lockerung der Sitten 1631 ging so weit, dass der Rat intervenieren musste. Einige Brüder bankettierten nicht nur am Tag, sondern auch nachts, trommelten, machten Geschrei und Streit, sie schlugen sich geradezu, bis zu Verletzungen einschließlich. Der Luxus des Lebens wurde nicht nur nicht geringer, sondern stieg sogar, Wohlbefinden suchte man in derben Formen des Genusses. In der Halle wurden Schimpfwörter und gedruckte Schmähchriften verbreitet – das Leben des Artushofes hatte viel von der Würde vergangener Zeiten verloren. In den 30er und 50er Jahren des XVII. Jh. herrschte die Cholera. 1653 starben an ihr 11.616 Personen. Ein ungewisses Schicksal und Todesgefahr hatten die Freude erstickt und es steigerte sich Zügellosigkeit in den Sitten der Bruderschaften.

Einige Banken hatten nach einem kurzfristigem Popularitätsanstieg, nach einer Reihe von Neueröffnungen des Hofes, eine Reihe von Jahren keinen Mitgliedszuwachs und die Danziger Kaufleute zahlten mit immer größerer Unlust die Beiträge zum Erhalt des Hauses. Ende des XVII. Jh. gab es in den Banken keine Ausländer mehr. In den 30er Jahren des XVIII. Jh. war die Existenz der Banken dem Zerfall nahe, und die täglichen Gesellschaftstreffen gehörten der Vergangenheit an. Schließlich, am 31.10.1742, beschloss der Stadtrat, den Hof in eine Börse umzuwandeln, und mit diesem Beschluss hörten die Festmahle der Brüder in der Großen Halle auf. Die Banken mussten die Sitze wegräumen, und behielten nur Ehrenrechte auf ihre Plätze. Seitdem versammelten sie sich getrennt in privaten Räumen, hauptsächlich in den Häusern der Vogte, und das mit sinkender Häufigkeit, jedoch wenigstens einmal im Jahr am Tag der Kür. Sie verstanden aber, ihre Einheit, oder wenigstens Ganzheit einzuhalten. Sie waren bemüht, ihrer Statutspflicht nachzugehen, Armen und bestimmten Institutionen Hilfe zu leisten, sowie Selbsthilfeleistungen zu erfüllen. Das dauerte bis Ende des XIX. Jh., als diese Funktionen vom Staat übernommen wurden. Auch die Bindung an den Artushof

brach nicht vollkommen ab, besonders hinsichtlich der früheren Sitzordnung und deren zugehörige Ausstattung. Man war sich dessen bewusst, dass man die Kunstwerke in der Großen Halle , seit einigen Jahrhunderten von den Brüdern gestiftet, zu erhalten hat, wie man sagte „zum Gedenken der ruhmreichen Vergangenheit“ (Anm. 5). Es wurden also weitere Generalrenovierungen von Bildern und Skulpturen durchgeführt, ja sogar neue Kunstwerke wurden bestellt, die Fragmente der Innenausstattung ersetzen sollten, die während der napoleonischen Kriege verloren gingen.

Das Gedenken der berühmten Vergangenheit, die Notwendigkeit, Einheit zu wahren, und der starke Gemeinschaftssinn erlaubte den Banken bis 1945 zu überdauern, also bis zur größten Katastrophe in der tausendjährigen Geschichte Danzigs.

Im Dienste der Gerechtigkeit

Seit 1530 war der Hof nicht mehr ausschließlich Sitz der Bruderschaften, er war auch der Ort offener Gerichtsverhandlungen. Die Prozesse hatten in öffentlichen Verfahren stattzufinden, und die Große Halle eignete sich für diesen Zweck hervorragend. Anfangs fanden die Verhandlungen verhältnismäßig selten statt, jedoch mit der Zeit immer öfter. Sie wurden in der südwestlichen Ecke des Saales geführt, in der Bank der Ratsherren und Schöffen (bis 1530 die der Hl. Dreikönigsbank), wahrscheinlich zweimal, d.i. bis Ende des XVI. Jh., dann seit Mitte des XVII. Jh. bis 1713, d.h. bis zur Rückkehr der Hl. Dreikönigsbank. Die südöstliche Ecke des Saales wurde für öffentliche Sitzungen des Schöffengerichtes vorgesehen, auch zwei mal, nämlich ab Ende des XVI. Jh. bis Mitte des XVII. Jh., und ab 1713 bis 1793. Daher u.a. wurde dieser Teil der Halle die Gerichtsbank oder die Bank der Richter genannt.

In der Großen Halle wurde vor allem Gericht gehalten über Vertreter vornehmer Danziger Familien, und sogar über hochgeborene Ausländer. Todesurteile wurden öffentlich auf einem Schafott vor dem Gebäude vollstreckt, was auch

eine Auszeichnung bedeutete. Die Gerichtssitzungen im Hof wurden im XVIII. und XIX. Jh. fortgesetzt.

Repräsentative und kulturelle Funktionen der Großen Halle im XVIII. und XIX. Jh.

Der Beschluss des Rates vom 13. 10. 1742 wandelte den Hof in den Sitz der Danziger Börse um. Die Kaufmannschaft gewann damit ein ungewöhnlich prachtvolles Gebäude. Der Hof gewann eine neue Funktion und wurde so wieder zum Zentrum des kaufmännischen Lebens.

Jedoch außer den regulären Börsenversammlungen sorgten feierliche Besuche von Monarchen, sowie bedeutsame kulturelle Ereignisse und internationale Treffen von Zeit zu Zeit für Abwechslung im Leben der Großen Halle. Schon Ende des XVII. Jh. wurde die Großen Halle regelmäßig für Konzertveranstaltungen genutzt.

Zuerst führte sie Maximilian Dietrich Freislich, und seit 1731 Johann Baltazar Chrystian Freislich, der sich in der Geschichte der Danziger Rokokomusik insbesondere durch die Komposition „Kantate zum feierlichen Geburtstag des Königs Polens August III.“, die zum ersten Mal am 7. 10. 1755 im Artushof aufgeführt wurde, einen Namen gemacht hat.

Zu Beginn des XIX. Jh. besuchte der Autor der Erzählung „Der Nussknacker“, der Schriftsteller, Dichter, Zeichner und Komponist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann den Artushof. Die stimmungsvolle Atmosphäre der Großen Halle mit ihrer Ausstattung bewegten den Schriftsteller, eine andere berühmte Erzählung „Der Artushof“ zu schreiben

Mehrmals hat der Hof hervorragende Danziger Maler inspiriert, was seinen Niederschlag in ihren Werken fand.

Die wichtigsten Gäste der Stadt wurden meistens mit einem Essen in der Großen Halle des Hofes empfangen, so z.B.: 1823 und 1834 der preußische Thronfolger

Friedrich Wilhelm, 1861 die Königin Maria Luise Augusta (die Frau von Wilhelm I.), 1881 der deutsche Kaiser Wilhelm I. mit dem russischen Zaren Alexander III., 1898 und 1901 Kaiser Wilhelm II. Im XIX. Jh. empfing der Hof auch wissenschaftliche Gesellschaften, den Internationalen Geographischen Kongress, Mitglieder der Hanseatischen Versammlung. Seit 1823 wurden in seinen Räumen zahlreiche Konzerte sakraler Musik veranstaltet, und in den Jahren 1866 bis 1873 wurde der Artushof regelmäßig von Danziger musikalischen Kreisen als Konzertsaal genutzt.

Vor dem zweiten Weltkrieg erhielt der Hof den Status eines musealen Objektes.

2. Der Ratskeller

Die Keller des Hofes dienten seit frühesten Zeiten als Lager für Bier und Wein, die Eigentum der Stadtverwaltung waren. Der Vertrieb der Getränke wurde vom Kellermeister überwacht. Den Gewinn aus dem Ausschank schöpfte der Stadtrat. Zu Glanzzeiten des Hofes und seiner Bruderschaften wurde das meiste Bier und der meiste Wein in der Großen Halle getrunken. Bier war eine untrennbare Zugabe bei gesellschaftlichen Treffen, oft sogar ihre eigentliche Ursache. Die Biergelage wurden seit dem Mittelalter mit dem Klang der Bierglocke eingeläutet. Bestellungen nahm der Bierschankmeister entgegen. Das Getränk wurde vom Kellerdienst in die Große Halle über das interne Treppenhaus befördert, welches sich unter dem Chor befand. Es dominierte Danziger Bier, jedoch fehlte es nicht an Dutzenden Sorten dieses Trunkes von der ganzen Südost- und Nordseeküste. Von Weinen nahmen den meisten Kellerplatz Rheinweine ein, aber man konnte dort auch spanische und ungarische Weine finden.

Im XVII. Jh. begann der Ratsweinkeller seine Tätigkeit. Darauf übergab die Stadtverwaltung einen Teil der Keller Gastwirten in Pacht. Die Bier- und Weintrinker gastierten dann immer seltener in der Großen Halle und immer öfter in den Kellern. Einer internationalen Popularität erfreute sich der „Ratskeller“

auch im XIX. Jh., als Mitglieder polnischer intellektueller Eliten dort ihre Sommertreffen veranstalteten. Unter ihnen befand sich auch Graf Stanislaus Tarnowski, Professor der Jagiellonen – Universität, der den Ratskeller als den „schönsten Keller der Welt“ fand. Die noch erhaltene Weinkarte aus dem Jahr 1907 zählt auf 20 Seiten ein paar hundert Weinsorten der berühmtesten Weinberge Europas auf, die meisten davon französische. Bis zum letzten Weltkrieg war der Ratskeller das exklusivste Restaurant in Danzig.

3. Das Alte Schöffenhhaus

In der I. Hälfte des XVI. Jh. konnte die Große Halle nicht den gewöhnlichen Sitzungen des Schöffengerichtes dienen, da sie Sitz der Bruderschaften war, deren Mitglieder sich dort fast täglich gesellschaftlich trafen, und somit die Arbeit der Juristen effektiv störten. Deshalb kaufte der Rat 1549, die zur Marienkirche gehörende und von der Krämergasse aus an den Hof grenzende Kapelle zu. Die immer zahlreicheren, mit der Zeit öffentlichen Gerichtsverhandlungen im Hof veranlassten die Schöffen dazu, einen direkten Durchgang zur Großen Halle durchzustoßen. Auf diese Weise entstand das erste Haus der Richter in Danzig.

4. Das Neue Schöffenhhaus

Das an die Ostwand des Artushofes grenzende Bürgerhaus (am Langen Markt 43) wurde von hervorragenden Repräsentanten Danziger Patrizierfamilien bewohnt, z.B. Ende des XIV. Jh. der Ratsherr Hennig Lankow, und Ende des XV. Jh. Reinhold Niederhoff. 1707 verstarb ein weiterer Inhaber des Hauses, der Bürgermeister Johannes Schmieden, und seine Erben, der Schwiegersohn Dr. Glosmeyer mit der Tochter des Bürgermeisters, wollten dort nicht länger wohnen. Zur gleichen Zeit hörte das Alte Schöffenhhaus auf, den Ansprüchen der Richter zu entsprechen. Schließlich in den Jahren 1709 – 1713 wurde das Haus Sitz der Schöffengerichte, daher sein Name. Zu Beginn des Jahres 1712 wurde die Wand, die das Innere des Hauses von der Bank der Richter im Hof trennte,

durchbrochen, und in die Wandtäfelung eine Tür eingesetzt. Die Diele des Neuen Schöffenhauses wurde zur repräsentativen Vorhalle der Börse adaptiert, die seit 1742 in der Großen Halle funktionierte. Die restlichen Räume nahmen Büros der Beamten und Börsenmakler ein. Gleichzeitig wurde der Haupteingang des Hofes für immer geschlossen.

III. ARCHITEKTUR

1. Der Artushof

Das erste Bauwerk entstand gegen 1350 an der Stelle des jetzigen unter dem Namen Königlicher Artushof (*curia regis Artus*). Jedoch populär war der Name „Junkerhof“. Der älteste Hof war bedeutend bescheidener, als das jetzt bewunderte Gebäude und überstand kaum 20 Jahre.

In den Jahren 1370 – 1379 wurde ein größerer Hof gebaut, der ca. 2/3 der Grundrissfläche des jetzigen Hofes einnahm. Es war ein Ziegelbau mit Gewölben und einem hohen Giebel. Im Dezember 1476 brannte sein vorderer Teil, genannt Großer Hof, nieder, und im April 1477 der hintere Teil, der sog. Kleine Hof. 1481 wurde der Bau eines dritten Gebäudes, vergrößert um eine Parzelle, abgeschlossen. Der gotische Baukörper des neuen Hofes hat sich, außer den Fassaden, die mehrmals umgebaut wurden, bis in unsere Zeit grundsätzlich nicht verändert. Jedoch die heute besichtigte Südfassade wurde in den Jahren 1616 –1617 aus Initiative des Bürgermeisters Johann Speimann von dem Niederländer Abraham van den Block gestaltet.

Die Südfassade kennzeichnet vor allem eine monumentale Architektur und eine reiche bildhauerische Gestaltung, die ein geistiges Programm ausdrückt. Auf den Dachgibel hat Abraham van den Block eine Bronzestatue der Fortuna hingestellt (das Symbol des günstigen Schicksals) und in den Nischen der Attika steinerne Personifizierungen von Gerechtigkeit und Kraft angeordnet. Zwischen den großen, in ihrer Gestalt noch gotischen Fenstern stellte er auf Konsolen Statuen der von der hanseatischen Bürgerschaft verehrten Helden, nämlich:

Scypion der Ältere genannt der Afrikanische (der römischen Bezwingen Karthagos), Themistokles (der Athener Strategie der die persische Flotte besiegte, der Anwalt der Kaufleute), Marcus Furius Camillus (der römische Patrizier, genannt Vater des Vaterlandes) und Juda Machabeus (der israelische Anführer und Glaubensverteidiger). Sein Werk vollendete er, indem er ein herrliches Portal schuf, das zwei Medaillons mit Profilen der Vasakönige zieren: Sigismund III. (der damalige polnische König) und sein Sohn Wladislaus. Auf diese Weise wurde die Fassade des Hofes zum Ausdruck der Macht der Stadt und der Werte, zu denen sich ihre Einwohner bekannten. Nicht zufällig also dienten die ihr gegenüberliegenden Häuser seit 1623 regulär den Königen, die Danzig besuchten, als Quartier. Seitdem verzichtete man an der Stelle auf den Bau von Triumphbögen, die die Besuche der polnischen Herrscher würdigten. Gegen 1633 wurde das Vorgelände des Hofes um einen Springbrunnen bereichert, der hierher vom Zentrum des Langen Marktes verlegt wurde. Den Neptunsbrunnen lokalisierte man auf der Hauptachse zum Eingang ins Gebäude, so dass er noch zusätzlich die Augen der königlichen Gäste erfreut. Die Fassade zierten auch Kartuschen, zu A. van den Blocks Zeiten sicher mit den Wappen Polens, Danzigs und des Königlichen Preußens. Nach dem Friedensschluss mit Schweden zu Oliva 1660 unterlag der Inhalt der Kartuschen einer Änderung, unter den Spitzbögen der großen Fenster erschienen folgende Symbole: die Freiheit (gekreuzte Hellebarden), Eintracht (ineinander gefaltete rechte Hände mit einem Olivenzweig) und Frieden (ein Bündel gebundener Pfeile).

Den Innenraum des neuen Hofes bildete, im Gegensatz zum alten, eine dreischiffige Halle mit einer Fläche von ca. 400 m² und über 11m. Höhe, mit einem Palmen- Sternengewölbe, gestützt auf vier Pfeiler aus rotem Granit.

Die zweite Katastrophe kam am 28. 03. 1945. Durch Artilleriebeschuss brannte das Dach vollständig nieder, erheblich beschädigt wurde die Nordfassade, $\frac{3}{4}$

des Gewölbes stürzte ein und der Brand zerstörte auch die Pfeiler. Erhalten blieben in gutem Zustand die Seitenwände und die Südfassade des Hofes.

2. Das Neue Schöffenhhaus

Das an die Ostwand des Hofes angrenzende Gebäude /Langer Markt 43/ hat, entsprechend der in den jeweiligen Jahrhunderten herrschenden architektonischen Stilen und Geschmacksrichtungen der jeweiligen Inhaber, mehrmals sein Äußeres geändert. Das erste Bildnis der Fassade, bekannt durch das Bild von A. Möller „Der Zinspfennig“ (1601) zeigt sie in spätgotischer Form, wahrscheinlich aus dem Ende des XIV. Jh. Nach dem Brand im Jahre 1617 erhielt das Haus eine Fassade im Geist der Renaissance, und dann im Stil des niederländischen Manierismus. Bis heute ist das Renaissance – Portal erhalten geblieben. In den Jahren 1710 – 1712 wurde das Haus auf Kosten des Rates der Stadt im gotischen Stil umgebaut. Damals erhielt es auch den Namen „Neues Schöffenhhaus“. 1851 wurden weitere Änderungen der Fassade im Neorenaissancestil durchgeführt. 1945 ist das Innere des Hauses vollkommen ausgebrannt. Erhalten blieben jedoch die Nord- und Südfassade.

IV. Der Innenraum

1. Die Große Halle des Artushofes

Historische und räumliche Anordnung des Wandschmucks.

Die Ausstattung der Großen Halle wurde über fast 400 Jahre geschaffen. Die Bruderschaften, die an den Hallenwänden festgelegte Plätze einnahmen, dekorierten diese entsprechend eigener Konzepte und beauftragten mit der Ausführung von Kunstwerken oft hervorragende Danziger und europäische Künstler. Trotz unterschiedlicher programmatischer Voraussetzungen der einzelnen Banken, waren sie doch bemüht, dem Innenraum in der Komposition einen einheitlichen Charakter zu geben, indem sie seine Ausgestaltung in ein Schema legten, das konsequent die Ost- und Westwand umfasste. Die Integrität der Ausstattung dieser Wände betonen Bänke, Wandtäfelung und der längs der

Hallenwände verlaufende Fries. Über dem Gesims des Friesen wurden Figuren der Schutzpatrone und andere Statuen aufgestellt. In drei Banken wurden über dem Fries halbrunde Bilder mit reich geschnitzten Rahmen angebracht. Darüber, an den Spitzbogenblenden wurden die größten Malerei- und Bildhauerkompositionen angebracht. Etwas anders behandelte man die beiden gegenüberliegenden Arkaden des südlichen Jochs der Halle, wo über dem Fries keine Gruppen kleinerer Bilder vorkamen, sondern die größten Gemälde, die die ganze Fläche der Spitzbogenblenden vom Fries bis zum Gewölbe ausfüllten.

Die Gestaltung des Innenraumes entstand in zeitlich unterschiedlichen Phasen. Die ältesten bekannten Elemente erschienen in den letzten zwanzig Jahren des XV. Jh. und Anfang des XVI. Jh. Der größte Teil des bis auf den heutigen Tag erhaltenen Wandschmucks stammt aus den 30-er und 40-er Jahren des XVI. Jh. Die damals geschaffene Formation der Gestaltung wurde bis gegen 1588 ergänzt.

Eine weitere Phase großer Stiftungen, die über den Charakter der Gestaltung der Großen Halle entschieden hat, vollzog sich um die Wende des XVI. zum XVII. Jh. Spätere Werke bildeten dann nur noch mehr oder weniger konsequente Ergänzungen des schon früher gestalteten Bildes des Innenraumes.

Verluste der Ausstattung

Die bedeutenden Verluste unter den Skulpturen und Malereien des Hofes während der napoleonischen Kriege und späteren Jahrzehnte erschweren jetzt das Bestimmen so mancher Ideen des geistigen Programmes der Banken und seiner Interpretation.

Eine echte Katastrophe für die historischen Dekorationen des Innenraumes waren aber erst die Folgen des zweiten Weltkrieges, die die Großen Halle fast der ganzen Formation der Wende des XVI. zum XVII. Jh. bis ins XVIII. Jh. hinein beraubten. Verloren ging auch ein erheblicher Teil der Werke aus dem

XIX. Jh.. Damals kamen auch die zwei ältesten Tafelbilder aus der Wende des XV. zum XVI. Jh. abhanden

Dank der Auslagerung eines bedeutenden Teils der Innenausstattung des Hofes durch deutsche Konservatoren und ihre Sicherstellung vor dem Kriegsgeschehen in Zuckau und Karthaus wurden viele ihrer Elemente gerettet. Jedoch wurde unter den Trümmern des Gewölbes der größte Teil des 1943 nicht ganz demontierten Großen Ofens zerstört. Es verbrannten auch die großen Malerei- und Skulpturkompositionen, die die oberen Partien der Spitzbogenblenden ausgefüllt hatten. Einige Kunstwerke und Werke des Kunsthandwerkes wurden verstreut. Glücklicherweise wurde die reiche fotografische und graphische Dokumentation gerettet, die zur Basis des Wiederaufbaus des Artushofes nach dem Krieg wurde sowie zur Wissensquelle über den programmatischen Inhalt der verloren gegangenen Einrichtung. Das ist um so wichtiger, da der Hof seit einigen Jahrhunderten der Ort war, der die Ambitionen, die Weltanschauung und die Geschmacksrichtung der Bürger Danzigs widerspiegelte.

Die ältesten Ausstattungselemente der Großen Halle

Über die älteste Ausstattung der Großen Halle ist nur wenig bekannt. In den 80er Jahren des XV. Jh. waren die Wände mit Wappen des Polnischen Königreiches und seiner Herrscher sowie mit Turnierrüstungen geschmückt. Es fehlte auch nicht an Fresken, wovon bis vor kurzem in der St. Christophorusbank zwei halbrunde Wandmalereien aus etwa dem Jahre 1500 zeugten.

In den 30er Jahren d. XX. Jh. entdeckt, wurden sie nach dem letzten Krieg zerstört. Als eines der ältesten bis heute erhaltenen Kunstwerke gilt die Skulpturengruppe des Hl. Georgs, welcher Schutzpatron der Bruderschaft war, die damals den größten Einfluss auf den Gestaltung des Hofes hatte. Der mit dem Drachen (lies: mit dem Bösen) kämpfende Heilige Georg gehört zu den schönsten spätgotischen Skulpturen in Danzig. Ausgeführt hat sie Hans Brandt,

wahrscheinlich kurz nach Errichtung des neuen Gebäudes, 1485. Ihr jetziger Standort ist kein Zufall, denn hier hatten die Mitglieder dieser Bruderschaft ihren Platz. Eine andere erhaltene, dem Hl. Georg zeitgleiche Skulptur stellt den Heiligen Jakob als Pilger dar. Sie gehörte der Hl. Dreikönigsbank. Die Popularität dieses Apostels im Hof kam daher, dass die Mitglieder der Bruderschaft oft Wallfahrten an sein Grab in Santiago de Compostella unternahmen. Figuren anderer heiliger Schutzpatrone der Bruderschaften aus jener Zeit sind nicht erhalten geblieben.

Die ersten drei Rüstungen wurden in der Halle im Dezember 1483 aufgehängt. Vier Jahre später schmückte die St. Georgsbruderschaft die Wand, an der die Mitglieder der Marienbürger Bruderschaft ihren Platz hatten, mit Rüstungen, wobei sie diese so niedrig aufhängten, dass das Bild, das die Belagerung der Marienburg darstellte, keinen Platz mehr hatte. Es kam also zwischen den beiden Bruderschaften zum Streit, und das aus Prestige Gründen, denn von diesem Gemälde, das die Danziger bei ihrer Belagerung der Marienburg während des dreizehnjährigen Krieges darstellt, kommt der Name der Marienbürger Bank. Als Kompromisslösung wurden die Rüstungen höher aufgehängt, um so Platz für das Bild zu schaffen. Das Malen dieses Exemplars wurde kurz nach dem Jahr 1481 einem Maler aus dem Rheinland aufgetragen. Die Mitglieder der Bruderschaft rekrutierten sich aus Kriegsveteranen, Teilnehmern der Belagerung 1460, die sich noch im Alten Hof trafen und die Realitäten jener Ereignisse genau kannten. Es ist also anzunehmen, dass der Meister auf den Brettern ein sehr detailliertes Bild der Burg gebannt hatte, die die Hochburg des Ritterordens war, welche die Heere des Preussischen Bundes belagerten. Unter den Gruppen von Soldaten malte er die Wimpel der jeweiligen Abteilungen, wahrscheinlich entsprechend ihrer Kampfaufstellung rund um die Burg. Neben Kampfszenen, die sich zu verschiedener Zeit vor den Mauern der Marienburg abspielten, zeigte er auch zahlreiche Genreszenen. Es ist nicht genau bekannt, wann ein in Form und Maß ähnliches Tafelbild unter dem Titel

„Schiff der Kirche“ erstellt wurde, doch wahrscheinlich noch zu Lebzeiten derselben Generation von Brüdern der Marienbürger Bank. Mit der „Belagerung der Marienburg“ ist es das einzige zur Zeit bekannte Werk in der Geschichte der Danziger Malerei, das auf symbolisch – allegorische Art die Politik der Stadt zur Wende vom XV. auf das XVI. Jh. darstellt.

Gleichzeit symbolisierte das Bild die Macht von Kirche und Stadt in Form eines Viermasters, also *Navis Ecclesiae* und *Navis Civitatis*, ausgerüstet mit einer phantastischen, unrealen Anzahl von Kanonenrohren. Auf dem Schiffsdeck konnte man alle Schutzpatrone der Bruderschaften des Hofes finden: die Heiligen Georg, Reinhold, Christoph, Jakob sowie Apostel, die die Kirche personifizierten. Im Mittelpunkt der Komposition war die Heilige Dreifaltigkeit (*Pietas Domini*), und darunter die heilige Anna Selbdritt. Das Kriegsschiff machte den Eindruck, als würde es gerade in den Hafen einfahren. Im Hintergrund war ein Wehrbau zu sehen, wahrscheinlich das Schloss des Ritterordens in Danzig, dessen Anwesenheit sowohl auf den geschlagenen Feind, als auch auf den Heimathafen des Kriegsschiffes hinweisen könnte. Auf der gegenüberliegenden Seite erhob sich ein Bau, der an eine Kirche erinnerte. Es ist anzunehmen, dass das Schiff nach Danzig von einer Wallfahrt zu einem der wichtigsten Sanktuarien der christlichen Welt jener Zeit, Santiago de Compostella zurückkehrte, wovon das Bildnis des Heiligen Jakobs, des Pilgers, zeugte, das sich in der Nähe jenes Gebäudes auf dem Segel des Besanmastes befand. Die obere Partie des Bildes war dekoriert mit Wappen: Königlich Preußens, des polnischen und Danzigs. Diese Wappen – Triade wiederholte sich auf der Flaggengala und auf den Kanonenpforten des Kriegsschiffes mehrfach. Diese Allegorie drückte somit die Überzeugung der Stifter aus, dass man die Hoffnung auf Erlösung auf den Glauben setzen sollte, Frieden und Sicherheit dagegen befinden sich unter der Obhut der Heiligen im Schoße der Kirche, in enger Bindung zu Polen. Diese zweifache Bindung, die religiöse und die staatliche, zur Krone erreichten die Danziger dank des gemeinsamen preussisch

– polnischen Sieges im dreizehnjährigen Krieg, Daher die thematische und räumliche Unzertrennlichkeit beider verlorener Gemäldekompositionen, die die Figur der Heiligen Jungfrau Maria vom Rosenkranz flankierten, der Schutzpatronin der Marienbürger Bruderschaft. Die an der Stelle erhaltene Madonna mit dem Jesuskind stammt aus dem XVIII. Jh.

An den früheren ritterlichen Charakter des Hofes erinnern die teilweise erhaltenen Turnierhalbrüstungen in der St. Reinholdsbank . Bis zum letzten Krieg hingen dort vier komplette Halbrüstungen. Nach dem Krieg wurden drei nicht komplette Rüstungen wiedergefunden. Eine davon befindet sich jetzt auf dem Wawel – Schloss. Die zweite ist an ihren historischen Standort zurückgekehrt. Sie kennzeichnet eine Gravur auf dem Ellenbogenschützer: „HILF RITER SANT IORG W“ (Hilf Heiliger Ritter Georg). Von der dritten Rüstung sind bis heute erhalten geblieben: der große Turnierhelm („das Poggenmaul“), der Brustharnisch und das Rückenstück. Zur kompletten Rüstung, die diese Bank zierte, gehörten noch, jetzt nur noch teilweise erhalten, Pferdestirnbänder und Lanzenschilder sowie die nicht mehr erhaltenen Turnierschilder aus Holz, die mit Ziegenleder bezogen waren, mit darin gestanzten farbigen Löwen. Diese Militaria, datiert gegen Ende des XV. Jh., könnten der St. Reinholdsbank von der St. Georgsbruderschaft, die zu jener Zeit die Große Halle verließ, überwiesen worden sein, die in den neu errichteten Sitz am Langgasser Tor umzog. Sicher ist jedenfalls, dass die St. Reinholdsbank von den St. Georgs - Rittern das Ehrenvorrecht im Artushof übernommen hatte, besonders beim Einhalten ritterlicher Traditionen. Fest steht auch, dass die Turnierrüstungen des Danziger Hofes zu den wertvollsten Denkmälern jener Art in den Sammlungen der Welt gehören

Das geistige Programm der Raumgestaltung zur Zeit der Reformation mit späteren Ergänzungen.

In den 30er und 40er Jahren XVI. Jh. haben die Banken St. Reinhold, St. Christophorus, und Marienburg der Reihe nach Gemälde- und Bildhauerformationen für den Gestaltung der Großen Halle gestiftet, was grundsätzlich den Charakter des Innenraumes gestaltet hat. Eben dann entstand die Ordnung der unteren Stockwerke der Ausstattung, die aus Bänken, Wandtäfelung und einem Fries bestand, der als Flachrelief oder Malerei einen Triumphzug darstellte, sowie einer Figur des Schutzpatrons, die mit anderen, heute nicht mehr existierenden Statuen das Gesims des Frieses zierte und mit Bildern, die von halbrunden Rahmen, den sog. „Rundeln“, eingefasst waren.

Die fundamentalen Werke, die die Dekoration der **St. Reinholdsbank** formten, entstanden in den 30er Jahren des XVI. Jh. Die Grundlage des Programms der Bank bildeten Motive aus der Geschichte und der Mythologie des antiken Roms sowie Motive ritterlicher Traditionen. Über der Wandtäfelung wurde der „römische Triumph“ angebracht, der den Fries ausfüllte, welcher die ganze nordwestliche Ecke des Saales umfasste. Er symbolisierte die Macht der Stadt. Auf dem Gesims des Frieses wurden fünf halbrunde Bilder aufgestellt, zwei Huldigungstafeln derselben Form, sowie sieben Figuren, die Tugenden und Planeten darstellten. Bilder und Tafeln wurden von sieben polychromen, in Holz geschnitzten Rahmen umfasst. Das Ganze jedoch dieses Teils der Ausstattung wurde von einer Statue des St. Reinholds überragt von Adrian Karffycz, der Schöpfer obiger Rahmen war, überragt.

Leider wurden während der napoleonischen Kriege sowohl der „Römische Triumph“ als auch das Haupt - „Rundel“ zerstört. Im XIX. Jh. wurden sie durch Szenen aus dem Leben des Hl. Reinholds ersetzt, wie auch durch Figuren von Planeten und Tugenden.

Die Größe eines Rundels bestimmte den Rang des dargestellten Themas im ganzen Bilderzyklus. Das Fehlen des größten Gemäldes erschwerte deshalb das Erkennen des Hauptmotivs im Programm der Bank zu jener Zeit. Zwei

halbrunde Bilder, die sich einst zu beiden Seiten an das größte Bild anlehnten, stellen folgende Szenen dar: „Der Tod der Lukretia“ und „Das Opfer des Markus Kurtius“ .

Lukretia, die Tochter eines römischen Patriziers, lebte um das VI. Jh. v.Chr. und wurde vom Sextus des König Tarkvinus d. Hochmütigen Sohn geschändet. Ihr Selbstmord verursachte einen Aufruhr der Römer, die Vertreibung des Herrschers, und im Endeffekt die Entstehung der römischen Republik. Lukretia wurde als Verkörperung der Reinheit und Symbol der ehelichen Treue angesehen.

Markus Kurtius wiederum kennzeichnete eine ungewöhnliche Vaterlandsliebe. Laut Legende hatte er Rom gerettet, indem er sich in einen Feuer speienden, gähnenden Abgrund stürzte, als sich auf dem Forum Romanum die Erde öffnete. Indem Kurtius sich den Göttern des Untergrunds opferte, hat er eine Katastrophe der Ewigen Stadt verhindert.

Zwei andere Bilder derselben Größe, mit Platz an der Nordwand, zeigten: „Die Hinrichtung des Metius Fufetius“ und „Diana und Actaeon“. Metius Fufetius wurde wegen Verrats des verbündeten Roms zum Tode verurteilt. Actaeon wiederum wurde bestraft, weil er den blinden Trieben seiner Natur erlag. Der Jäger Actaeon hatte nämlich während der Jagd die nackte Diane im Bad beobachtet und zog damit den Zorn der Göttin der Jagd auf sich, die ihn in einen Hirschen verwandelte. Infolge dieser Verwandlung wurde er vor den Augen seiner Genossen von seinen eigenen Hunden zerfleischt.

Die thematischen Motive beider Bilder wurden so gewählt, um die gegensätzlichen moralischen und bürgerlichen Einstellungen zu derselben Problematik zu zeigen (Lukretia und Acktaeon, Markus Kurtius und Metius Fufetius). Die programmatische Logik der erhaltenen Bilder lässt vermuten, dass das größte Rundel das Hauptmuster der moralischen Einstellung darstellte. Den ganzen Zyklus hat der Meister Georg deshalb gemalt, um den zeitgenössischen

Danzigern die Bedeutung persönlicher und bürgerlicher Tugenden für die Gesicke der Stadtgemeinschaft bewusst zu machen. Das bestätigt die Aufschrift auf dem Gesims, welche an die Blütezeit und den Niedergang Roms als Beispiel und Warnung erinnert.

Die Gruppe der fünf halbrunden Bilder wurde von zwei Huldigungstafeln flankiert, die von in der Form ähnlichen Rahmen umfasst waren. Die eine hat immer noch ihren Platz auf der Lisene, die die St. Reinholdsbank von der St. Christophorusbank trennt. Die andere, nicht erhaltene, dagegen sollte sich damals an der Nordtür des Saales befunden haben. Beide Tafeln waren zeitgenössischen positiven Helden gewidmet, nämlich: dem Habsburger Kaiser Karl V. und dem König Sigismund I., den Alten. Die Glorifizierung dieser Gestalten war Ausdruck eines Kultes guter Helden. Der Kaiser erfreute sich damals des Ruhmes des Bezwingers der Türken und des Verteidigers des Christentums. Er personifizierte auch das Ideal des Menschen der Renaissance, der sein Schicksal nach eigenem Willen leitet, der dank seiner Tugenden der Tapferkeit und der Liebe fähig ist, sich der Wechselhaftigkeit der Fortuna zu widersetzen. – Heute fehlen leider die Figuren des Fortitudo –der Tapferkeit-, der Caritas –der Liebe- und der Fortuna, die damals durch die Vorstellungen von Planeten dargestellt wurde.

Von den zahlreichen, schon erwähnten Statuen, die die Symbolik der Bank ergänzten, ist nur eine, die Figur des Hl. Reinholds, erhalten geblieben. Die Tradition gibt verschiedene Versionen seiner Lebensgeschichte. Er war der Jüngste von vier Söhnen des Hajmons, eines ungestümen Vasalls Karls des Großen, mit dem er sich in einem langjährigen Konflikt befand. Das Bild von Carl F. Meyerheim „Vier Söhne des Hajmons auf dem Pferd Bajard“, mit dem man in der 1. Hälfte des XIX. Jh. das römische Motiv im Hauptrundel der Bank ersetzte, zeigt eine Episode aus dem Leben des Heiligen. Verfolgt von den Rittern Karls des Großen, überschritten die Brüder die Pyrenäen und traten in

den Dienst des Herrschers der Mauren, Sarofet. Drei Jahre kämpften sie an seiner Seite, ohne den versprochenen Lohn zu erhalten. Als Revanche köpfte Reinhold den Sarazenen und floh mit den Brüdern zu Ion, dem christlichen König von Taraskona, dem er als Geschenk Saforets Kopf mit Krone, aufgespießt auf eine Lanze, überreichte. Diese makabre Trophäe sollte eine Warnung für die Barbaren sein. Der Ritter Reinhold hat sich endgültig der Heiligkeit verdient gemacht durch Buße und den Märtyrertod, den er beim Bau der Kathedrale in Köln erlitt.

Gegen Ende der 50er Jahre des XIX. Jh. illustrierte Louis de Sy in den Feldern des damals leeren Frieses fünf Szenen aus dem Leben des Heiligen: „St. Reinhold zähmt ein Pferd“ (Westwand 36 A), „Die Vermählung des St. Reinholds mit der Königstochter Klarissa“ (36 B), „St. Reinhold huldigt Karl dem Großen“ (36 C), „St. Reinhold kämpft um das Heilige Grab“ (Nordwand 9a), „St. Reinhold verteilt Almosen“ (9b), von denen bis heute nur die zweite überdauerte.

Wahrscheinlich noch vor Ende der 80er Jahre des XVI. Jh. wurde auf der Spitzbogenblende der St. Reinholdsbank über den Haken mit Rüstungen das Fresko ausgeführt, das eine Turnierszene zeigt. Auf einem der erhaltenen Fragmente des Gemäldes kann man ein Duell von Fußrittern erkennen, dabei deutlich das Antlitz eines von ihnen, bewaffnet mit einem Schwert und einem ovalen Schild. Der Kampfplatz war von gelbroten Schranken umzäunt. Daneben befindet sich ein, mit einem Lambrequin und Perlen geschmücktes Zelt. Die erhaltenen Fragmente des Freskos sind jetzt von einem Ölgemälde mit einer römischen Kampfszene verdeckt. Das ist ein fotografisch – digitales Simulacrum, das 2004 auf Grund einer Fotografie des im letzten Krieg verlorengegangenen Bildes aus dem Jahre 1690 von Andreas Stech u. d. T. „Der Kampf der Horatier mit den Kuriatien“, Öl auf Leinen, hergestellt wurde .

Die drei Brüder der Horatier, die zu einem römischen Patriziergeschlecht gehörten, sollen mit ihrem Sieg im Kampf mit drei Repräsentanten der Stadt Alba, den Brüdern Kuriatier, über den Sieg Roms im Krieg gegen Alba entschieden haben. Diese Geschichte hat sich angeblich zur Zeit des Königs Tullus Hostilius Mitte des VII. Jh. v.Chr. zugetragen.

Andreas Stech hat die St. Reinholdsbank darüber hinaus noch um das Bild „Römischer Krieger“ bereichert, das bis auf den heutigen Tag die an die St. Christophorusbank grenzende Lisene schmückt, sowie um die auf Leinen gemalten Girlanden, die heute als Simulacrum von K. Izdebski aus dem Jahr 2004 da sind.

1533 begann **die St. Christophorus Bruderschaft** mit der Ausstattung ihres Platzes in der Halle. Es wurde hier ein ähnliches Schema der Gestaltung angenommen, wie in der nachbarlichen St. Reinholdsbank, doch die Motive zum geistigen Programm schöpfte man aus der Bibel. Im gut erhaltenen Malerteil der Dekoration wurde das Leitmotiv deutlich zum Ausdruck gebracht, dessen Kern sich in der Darstellungsweise des Schutzpatrons der Bruderschaft äussert. Das Programm der Bank öffnet ein großes Rundel über dem Fries, das das Schicksal Lots und seiner Familie zeigt. Lot, als einziger Gerechter, durch Engel, die Gottes Willen erfüllten, aus der Vernichtung Sodoms gerettet, konnte den Fall nicht vermeiden, da er mit den Töchtern die Sünde der Blutschande beging. Die Ergänzung dieser Szene bildet eine andere Geschichte aus dem alten Testament, die von Laurentius Lauenstein in einem Rundel derselben Größe illustriert wird, versehen mit einer Aufschrift mit Worten, die aus dem voreiligen Gelübde stammen, das der Anführer Jefta vor der Schlacht gegen die Ammoniter vor Gott ablegte (Westwand 20), nämlich: „Gibst Du die Kinder Ammon in meine Hand; was am ersten aus meinem Hause kommt, soll des Herrn Brandopfer sein. B. der Richter 11,31“ In Folge dieses fatalen, in gutem Glauben

ausgesprochenen Versprechens wurde die einzige Tochter des siegreichen Herrschers Jahwe zum Opfer gebracht.

Die Geschicke Lots und Jeftas, obwohl sie sich nicht eindeutig interpretieren lassen, sind Beispiele der Ratlosigkeit des Menschen gegenüber Gottes unergründlichen Urteilen. Die Zusammenstellung beider Szenen erklärt jedoch das dritte, kleinere Rundel, das Gott Vater darstellt. Gott, der in der Hand eine Kugel mit einem Kreuz hält, scheint zu sagen: „Das ist mein lieber Sohn, den sollt ihr hören“ Math. 17 (Aufschrift auf dem Gesims). Diese Worte betreffen natürlich den Erlöser, der als Kind auf der Schulter des heiligen Christophorus sitzt, und dasselbe Symbol in der Hand trägt – siehe Meister Pauls Werk aus dem Jahr 1542 (Westwand 18).

Die Schöpfer des Programms brachten auf diese Weise die Überzeugung zum Ausdruck, dass den Geschicken der Menschheit, darunter auch die alttestamentarischen Ereignisse, erst Christi Opfer einen Sinn gibt, und nur der Glaube an Ihn die Erlösung garantiert. 1567 wurde der Ausstattung der St. Christophorusbank vom Meister Sebastian durch ein Fresko ergänzt, das fast die ganze Fläche der Spitzbogenblende bedeckt. Es bestand aus vier Themen: „Die Heilige Dreifaltigkeit“, „Die Erschaffung Evas“, „Die Erbsünde“, „Die Vertreibung aus dem Paradies“, die rund um die Figur des Hl. Christophorus untergebracht waren.

Die Symbolik des Freskos, wie auch früherer Darstellungen, erklärt die Idee der christozentrischen Doktrin Martin Luthers, die man in folgender Feststellung erfassen kann: „Gott offenbart öffentlich, dass Er in dem von Ihm sichtbar gemachten Christus die Welt mit sich versöhnt hat“ (Anm. 7). Es geht hier um die Welt, die Gott geschaffen hat, „Die Erschaffung Evas“, die Welt, die mit Ihm in einen Konflikt trat „Die Erbsünde“ und „Die Vertreibung aus dem Paradies“.

Die Felder des Frieses, der zur St. Christophorusbank gehörte, nahm ein polichromiertes Relief des Meisters Paul in Anspruch (1535 – 1538) mit zwei Szenen: „Christi Vorfahren“ und „Die Heilige Dreifaltigkeit“. Die zu napoleonischen Zeiten zerstörten Reliefszenen wurden 1856 durch einen Malerzyklus von Louis de Sy ersetzt unter dem Titel „Der Durchgang der Juden durch das Rote Meer“ (Westwand 16). Mit dem Relief verschwanden vom Gesims über dem Fries der Bank auch die bildhauerischen Personifizierungen von vier Tugenden: Caritas, Justitii, Fortitudo und einer unbekanntes. Sie wurden in den 30er Jahren des XVI Jh. ausgeführt.

In den 30er und 40er Jahren des XVI. Jh. begann die **Marienbürger Bank** mit der Realisierung einer neuen Formation des Gestaltung. Weitere Partien der Ausstattung umfassten die mittlere Arkade der Ostwand. Die Verteilung der neuen Bilder und Skulpturen in der mittleren Arkade entsprach der Anordnung in der gegenüberliegenden St. Christophorusbank. Aus einem Vertrag mit Martin Schoninck aus dem Jahre 1536 geht hervor, dass es Aufgabe des Künstlers war, zwei große zentrale Rundels und zwei kleine auf die Lisenen auszuführen. Die kleinen Rundels sollten Christus mit der Erdkugel in der Hand darstellen („Salvator Mundi“) (Ostwand 11) und „Madonna mit dem Jesuskind“(Ostwand 26), die großen dagegen „Die Belagerung der Marienburg im Jahre 1460“ (Ostwand 21) und „Das Lager des Holofernes“ (Ostwand 20). Vor Beginn des Malens der Belagerung wurde der Meister verpflichtet, sich nach Marienburg zu begeben, um realistisch und detailliert die Burg und die Stadt zeigen zu können. Die Ergänzung der zweiten Darstellung des Triumphes der Danziger in Marienburg bildete diesmal das Motiv des Todes des assyrischen Heerführers Holofernes, der durch die Hand der Israelitin Judith umkam, und das im eigenen Lager während der Belagerung Betuliens. Das Bild beinhaltet die ewige moralische Beurteilung des Verhaltens beider Gestalten. Die den Feind ihres Volkes heimtückisch mordende Judith erscheint hier als positive Heldin. , die von Gott unterstützt wird. Holofernes dagegen wird nach

Gottes Willen für Gesetzlosigkeit, Hochmut und Sittenlosigkeit bestraft. Solche Interpretation vermittelt die Aufschrift auf dem Gesims.

Deshalb sahen frühere Forscher in den Gestalten Judith und Holofernes einzig Symbole von Gut und Schlecht. Heute weiß man, dass die Stifter dieses alttestamentarische Motiv auf zweierlei Art mit der Belagerung der Marienburg in Verbindung gebracht hatten: historisch und zeitgenössisch. Im historischen Sinn wurde Judith als Muster der Unnachgiebigkeit und Entschlossenheit im Handeln dargestellt, der Gott beisteht. Sie personifiziert Trotz, Tapferkeit und Konsequenz der Vorläufer der Bank, die 1454 in gerechter Sache die Marienburg belagerten. Der zeitgenössische Kontext ergibt sich direkt aus der aktuellen Rolle der Judith, als Patronin der Schmalkalder Liga, die eine lutherische Weltanschauung vertrat, zu der sich seit den 20er Jahren des XVI. Jh. auch Bewohner Danzigs bekannten. Zur Liga gehörten fast alle Länder und Städte des Deutschen Reiches. Danzig gehörte nicht zur Liga, weil es nicht Teil des Reiches war. Dafür war es ein Teil des katholischen Königreiches Polen, dessen Herrscher gerade eine Zwangsrekatholisierung der Stadt durchführte. Deshalb haben Mitte der 30er Jahre des XVI. Jh. die Danziger ihre lutherischen Überzeugungen einzig auf solch verschleierte Art geäußert.

Mit der Zeit wurde die neue Weltanschauung der Danziger immer deutlicher in der Innenausstattung des Hofes zum Ausdruck gebracht. Die zwei kleineren Bilder von Schoninck, die Maria mit dem Jesuskind und den Erlöser darstellten (1541) versah man mit zahlreichen Textkommentaren, die auf die Gesimse und die halbrunden Tafeln, die diese Gemälde krönten, eingetragen wurden. Maria wurde als das ideale Beispiel der Reinheit, der Sittsamkeit und des Glaubens dargestellt, denn laut der Lehre Luthers wurde die Rolle der Mutter Christi im Erlösungswerk geschätzt. Das Bild „Salvator Mundi“ (Christus als Herrscher der Welt) wiederum wurde mit einem Zitat aus der Apostelgeschichte 4,12: „...denn es gibt keinen Namen unter dem Himmel, Menschen gegeben, in dem wir erlöst

werden könnten“ und mit dem deutschen Zweizeiler: „Jesus Christus hat in Seinen Händen Anfang, Mitte und Ende“ kommentiert. Die Kommentare zu beiden Bildern fassen die Grundlage der Christologie M. Luthers zusammen.

Gegen 1550 erschienen zwischen den Rundeln der Marienbürger Bank folgende Statuen: Kasimir IV. Jagielonczyk (in Rüstung mit königlichen Insignien) (Ostwand 22) sowie seiner Söhne Wladislaus, Jan Olbracht, Sigismund und Alexander. Die Figuren der Söhne, kleiner als die des Königs, wurden gegenüber der Personifizierung von Tugenden, die sich in der St. Christophorus Bank befanden, aufgestellt. Leider sind auch diese Statuen (mit Ausnahme der Figur des Kasimir) in den napoleonischen Zeiten verloren gegangen.

Schon in den 40er Jahren des XVI. Jh. wurde der Relief – Fries „Der Triumphzug des Königs Kasimir IV. Jagiellone“ projektiert. Zu seiner Verwirklichung kam es aber erst 1585. Den vierteiligen Gemäldezyklus führte damals Lukas Ewert mit der en Grisaille – Technik aus. Das Werk bestand aus folgenden Szenen: „Greise begrüßen den Triumphzug“, „Der sechsspännige Triumphwagen des Königs, gefolgt vom Hofstaat“, „Das Gefolge der vier Königssöhne und des Kardinals“, „Das Gefecht“ (Ostwand 23).

Erhalten geblieben sind die zwei mittleren Szenen.

So zahlreiche Exempel, die an den dreizehnjährigen Krieg anknüpfen, waren Ausdruck der tiefen Überzeugung der Brüder der „Bank bei Marienburg“ über die entscheidende Rolle der Danziger in dieser historischen Schlacht, mit der in der Geschichte der Stadt eine neue Epoche begann. Das bestätigt der Sechszweiler auf dem Gesims, das die beiden großen Rundel stützt. Eine ebenso große Bedeutung hatte im Programm der Marienbürger Bank die Verehrung des Königs Kasimir IV. Die Danziger würdigten voll die umfangreichen Privilegien, die der Stadt von diesem Herrscher erteilt wurden, wie auch die Inkorporation des ganzen Königlichen Preußens in die Polnische Krone. Deshalb nahmen ihn

die Hausherren des Hofes ihn, ähnlich wie Karl V., in den Topos der Guten Helden auf und kreierten ihn gewissermaßen zum Patronen der Bank.

Man weiß nicht genau, wann der dreiteilige Bilderzyklus des Frieses „Die Rückkehr des Söldnerfußvolkes vom Feldzug“ (Ostwand 5) entstand, wer sein Autor war, und was für eine geistige Bindung er zum früheren Ausstattung der Marienbürger Bank hatte. Bekannt ist dagegen, dass Mitte des XIX. Jh. zwei Fragmente sich in einem sehr schlechten konservatorischen Zustand befanden, und dass die Aufgabe, ihnen ihren ursprünglichen Zustand wiederzugeben, Otto Brausewetter ausgeführt hat (Ostwand 5 BC).

Untersuchungen von Kostümologen und Waffenexperten erlauben jedoch, das Gemälde auf das Ende des XVI. oder Anfang des XVII. Jh. zu datieren. Man kann also annehmen, dass das Triptychon gleichzeitig an heroische Traditionen der Marienbürger Bank, wie auch an die zu jener Zeit aktuelle Notwendigkeit, die Wehrkraft der Stadt zu stärken, anknüpfte.

Der Große Ofen

Ein untrennbares Fragment des Artushofinneren der Zeit der Reformation ist der Große Ofen., in den Jahren 1545 – 1546 erbaut von Georg Stelzener (Jorg Stelcener) . Dieses Werk gehörte nicht zur Ausstattung einer Bank, sondern des ganzen Hofes, und fügte sich mit seiner Symbolik in die geistigen Programme der Banken jener Zeit ein.

Der fünfstöckige keramische Block in Form eines Turms, bestehend aus über 600 Kacheln, stützt sich auf einen steinernen Sockel und bildet eine Konstruktion von fast elf Metern Höhe. Die keramischen Elemente des Ofens zeichnen sich durch eine Vielfalt von Maß und Form aus, sowie durch eine reiche bildhauerisch – malerische Ausführung. Die drei unteren keramischen Stockwerke bestehen aus hunderten Portraitkacheln, die 11 Bildnisse zeitgenössischer europäischer Herrscher darstellen, die nach einem religiös –

politischen Schlüssel zusammengestellt wurden. Das damalige katholische Lager Europas repräsentierten: der Kaiser Karl V. mit seiner Frau Isabella von Portugal, der österreichische Erzfürst Ferdinand mit Frau Anna die Jagellonin, der König von Tschechen und Ungarn Ludwig Jagiellonczyk. Die lutherischen Sympathien der Danziger dagegen drücken die Verteidiger der Reformation aus, nämlich: zwei Anführer der Schmalkalder Liga, der sächsische Kurfürst Johann Friedrich der Großherzige und der Landgraf Philipp der Hessische, sowie die Prinzessinnen Jülich Kleve und Berg Sybilla, der sächsische Kurfürst Friedrich III. Kluge, Fürst Ludwig v. Bayern und Fürst Jülich Kleve und Berg Wilhelm V.. Die Bildnisse der einzelnen Persönlichkeiten wiederholen sich auf den Kacheln mehrmals, jedes mal in einer anderen Farbenskala. Das Darstellen führender Gestalten beider Lager scheint das Bedürfnis nach Religionstoleranz auszudrücken, noch vor den blutigen Auseinandersetzungen zwischen Katholiken und Protestanten.

In der damaligen Situation in Danzig war das Programm des Ofens eine Art Botschaft an den polnischen König, die zum Ziel hatte, die offizielle Anerkennung der augsburgisch – lutherischen Konfession durch den katholischen Herrscher zu erreichen. Diese Intentionen wurden jedoch von einer eindeutigen Kritik des katholischen Klerus begleitet, enthalten in der Symbolik des Sockels. In den steinernen Flachreliefs dieses Teils des Ofens wurde ein Mönchpaar dargestellt, das in den Händen übernatürlich große Weingläser hält, was eine Beschuldigung der Kirchendiener eines ihrer Berufung unwürdigen Benehmens ausdrückte. Einen zusätzlichen satirischen Akzent bildete in der Nachbarschaft der Mönche, was den Ordensstand noch erniedrigte, ein Narrenpaar, das die Sünde symbolisierte. In den beiden oberen Stockwerken des Ofens wurden größere, als die der Portraits, Kacheln mit der Personifizierung von Kardinalstugenden angebracht: die Geduld (Patientia), die Vernunft (Prudentia), die Mäßigung (Temperantia) sowie der Planeten: Mond und Venus, die den Einfluss des Kosmos auf menschliche Geschicke ausdrücken. Unter den

allegorischen Gestalten wurde die biblische Heldin Jael gezeigt, die, das Volk Israels verteidigend, heimtückisch den Anführer der Kananäer Sisera getötet hatte, indem sie dazu einen Hammer und einen Nagel und die römische Heroine Lukretia benutzten, die davor im Rundel der St. Reinholdsbank dargestellt wurde. Die Personifizierung des Cognito wiederum zeigt, dass der Weg zu Gott über Seine Erkenntnis führt, hauptsächlich durch die Bibel. Der Gipfel des Ofens wurde mit Wappen gekrönt: Polens (mit dem Initial Sigismund I.), Königlich Preußens und Danzigs. Die Wappentriade zierte auch den steinernen Fries des Sockels.

Ein großer Teil der Ausgestaltung der St. Christophorus- und der Marienbürger Bank aus der ersten Hälfte des XVI. Jh. zeugte von der sich vollziehenden inoffiziellen religiösen Evolution in Danzig, entgegen den Statuten Sigismund I. (1526), die sich als ergebnisloser Versuch, die Reformation aufzuhalten, erwies.

Jedoch die endgültige Sanktionierung der weltanschaulichen Veränderungen in Danzig trat erst am 4. Juli 1557 nach dem Willen des nächsten polnischen Herrschers Sigismund August ein. Daraufhin (zweite Hälfte des XVI. Jh.) brachte man in der dreieckigen Bekrönung des Wandschranks links des Haupteinganges die Profile Martin Luthers und seiner Frau Katharina Bora an .

Gerichtliches Programm in der Gestaltung des Südfeldes der Großen Halle.

1530 zog die Hl. Dreikönigsbruderschaft in die frühere St. Georgs- und Marienbürger Bank in der nordöstlichen Ecke der Halle um, indem sie ihre Bank den Ratsherren und Schöffen abtrat. 1568 begann der Rat mit dem Dekorieren der **Bank der Ratsherren und Schöffen**, indem er die Ausführung einer Wandtäfelung mit charakteristischen Intarsien (Pflanzenmotive, Ziergefäße, Städtesilhouetten) in Auftrag gab. Jedoch das ikonographische Hauptprogramm entwickelte er im Fries, wo man einen Zyklus antiker und biblischer Gerichtsszenen anbrachte. Die Bilder wurden durch Frauengestalten, die Tugenden personifizierten, voneinander getrennt: Sorgfalt (Diligentia) ,

Vernunft (Prudentia (Westwand 7), Wahrheit (Veritas) , Sanftmut (Clementia)(9). Jede wurde von einem Karyatidenpaar flankiert. Es entstanden insgesamt 7 Gerichtsszenen, von denen bis auf den heutigen Tag vier erhalten geblieben sind.

Thema des ersten, vom Fenster aus gesehenen, nicht erhaltenen Bildes war „Die Gerechtigkeit des Seleukos aus Locri“(Westwand 4 A). Seleukos hatte in der Stadt Locri die höchste Judikative und war ein allgemein geachteter Gesetzgeber und Richter. Nach einer Version dieser römischen Geschichte soll er seinen eigenen Sohn verurteilt haben, der wegen Ehebruch verklagt war. (Eine andere Version behauptet, er hätte eine Jungfrau vergewaltigt). Laut Gesetz, das Seleukos zuvor gegeben hatte, wurde der Sohn zum Ausstechen beider Augen verurteilt. Lang anhaltende Bitten der Bewohner Locris, die verlangten, den Unglückseligen zu verschonen, veranlassten, dass der Vater eine andere Lösung fand. Er stach erst sich selber ein Auge aus, dann ließ er dem Schuldigen ein Auge entfernen. Auf diese Weise bemühte Seleukos sich, Vaterliebe mit Gerechtigkeitsgefühl zu vereinen, womit er sich die Anerkennung seiner Mitbürger gewann.

Die erste, von links sehend, erhaltene Malerszene knüpft an das allgemein bekannte biblische Gleichnis „Salomons Urteil“ an, das keiner besonderen Erläuterung bedarf .

Einer weiteren Komposition liegt die Geschichte Persiens zu Grunde, und sie betrifft das Urteil des Königs Kambyses gegen den korrupten Richter Sisamnes (Westwand 4 C).Der Herrscher nahm ihm das Leben, dann ließ er ihn häuten, und mit der Haut ließ er den Stuhl beziehen, von dem aus der Richter ungerechte Urteile gefällt hatte. An Sisamnes Stelle ernannte er dessen Sohn Otanes, auf dass er auf dem Stuhl des Vaters seines Amtes waltete, um immer wieder an das Schicksal des Vaters erinnert zu werden.

Auch die, in der sakralen Kunst populäre Szene „Christus und die Sünderin“ wurde im Gerichtsprogramm der Bank der Ratsherren und Schöffen nicht übergangen. Sie wurde mit folgendem Zitat versehen: „Die Lossprechung der ehebrecherischen Frau, Joh. Kap. 8“ (Westwand 4 D).

Das letzte erhaltene Gemälde zum Thema Gerechtigkeit in dieser Bank zeigt „Die Bestrafung des Lyzinius Krassus“ durch die Parten (Westwand 4 E). Laut Legende tötete das streitbare Volk den gefangenen Krassus, indem man ihm flüssiges Gold in den Hals goss. Das sollte die angemessene Strafe sein für das beispiellose Berauben der Ostprovinzen des römischen Imperiums mittels Steuern und Beitreibungen durch den ebenso reichen wie geizigen Triumviren.

Außer der „Gerechtigkeit des Seleukos“ erwähnt die Sachliteratur noch zwei fehlende Bilder des Zyklus, die ursprünglich in einer Fensternische plaziert waren (Südwand 12). Das erste illustrierte die Strafe Gottes, die Hophni und Pinehas ereilte, die sie sich -als Söhne des Hohenpriesters Eli- Gaben aneigneten, die das gläubige Volk Gott im Tempel geopfert hatte. Das zweite malerische Motiv aus der Nische stellte wahrscheinlich „Alexanders Gericht“, des Königs von Makedonien, über illoyale Untertanen nach der Rückkehr vom Feldzug nach Persien und Indien dar (Südwand 13).

Es ist nicht bekannt, ob die 1588 eröffneten Gerichtsverhandlungen schon in die südöstliche Ecke des Saales verlegt wurden. Sicher ist jedoch, dass gerade damals die Schöffen mit dem Dekorieren der **Gerichtsbank** begonnen hatten. Sie begannen mit der Ausführung einer reich intarsierten Wandtäfelung und eines Frieses, den sie in einige zehn Felder aufteilten. Die kleineren Felder zierten sie mit Wappen Königlich Preußens und Danzigs sowie mit zwölf eigenen Wappen (Ostwand 29), die größeren dagegen mit Bildern, die sich auf das gemeinsame Thema Gerechtigkeit bezogen. Letztere entstanden in der Werkstatt von Anton Möller, der in Danzig seit ca. 1592 wirkte.

Von den fünf malerischen Szenen des Frieses ist nur eine erhaltenen geblieben. Die erste, vom Fenster aus, nicht mehr erhaltene Szene stellte die biblische „Sintflut“ dar, oder „Moses als Gesetzgeber“ (Ostwand 26 E). Thema des einzigen erhaltenen Exemplars ist „Die Gerechtigkeit“, die von einer majestätischen, gekrönten Frau, die Waage und Zepter hält, verkörpert wird. Die sie umgebenden Frauengestalten sind die Tugenden: Unschuld, Wahrheit, Vernunft, Tapferkeit und Mäßigkeit, die der Justitia huldigen. Die ganze Gruppe verbindet eine goldene Kette. Im Hintergrund sieht man ein Panorama von Danzig (28 D).

Das dritte Gemälde, das „Die gerechten Gerichte“ rühmt (Ostwand 28 C), zeigt einen Greis und ist signiert *Judex terrarum* (Richter der Welt). Der Greis ist in Gesellschaft von Frauen, von denen jede einen Kodex und eine Waage in den Händen hält. Darunter zeigte es zwölf unbestechliche Richter ohne Hände.

Ein weiteres Bild unter dem Titel „Allegorie der ungerechten Gerichte“ (Ostwand 28 B) bildete eine Exemplifikation der „Verleumdung des Apelles, des berühmten malerischen Themas, das von den prominentesten Meistern der Renaissance aufgegriffen wurde. Das Motiv stammt aus dem Dialog des Lukians „Es ist nicht leicht, der Verleumdung zu glauben“, worin der griechische Autor das Werk des Apelles beschreibt. Das Werk hat den hellenistischen Künstler vor dem Verderben gerettet, das ihm durch Verleumdung drohte, denn ihm wurde nachgesagt, er hätte an einer Verschwörung gegen den Herrscher Ägyptens Ptolomajos Filopator teilgenommen. Jedoch die Suggestion im Bilde des Apelles war so gewaltig, dass nach dem Willen des Monarchen der Verleumder Sklave wurde und der geniale Künstler ein reicher Mann.

„Allegorie der ungerechten Gerichte“ von A. Möller illustrierte das Thema, das Lukian folgendermaßen beschrieb: „Auf dem Bild wurde ein Mensch mit riesigen Ohren dargestellt, und neben ihm standen zwei Frauen:

Ahnungslosigkeit und Argwohn; von der anderen Seite näherte sich die Verleumdung selbst; es war eine schöne Frau, doch schon ihr Aussehen verriet, dass sie ebenso durchtrieben ist; in der linken Hand hielt sie eine brennende Fackel, und mit der anderen zog sie einen Jüngling an den Haaren, der die Hände zum Himmel streckte. Es führte ihn ein blasser, hässlicher Mensch mit finsterem Blick; man konnte ihn getrost mit Menschen vergleichen, die von einem Kampf erschöpft waren; zutreffend wurde diese Gestalt Missgunst genannt. Noch zwei Frauengestalten begleiteten die Verleumdung, indem sie für ihre Herrin den Hintergrund bildeten: Es waren der Hinterhalt und der Verrat. Hinter ihnen steht, bedeckt mit einem dunklen, schmutzigen, zerrissenen Lappen, die Reue, gleich hinter ihr geht die bescheidene, edle Wahrheit“ (Anm.8).

Die verloren gegangene Komposition von A. Möller war keine wörtliche Darstellung von Lukians Beschreibung, aber ihre originelle Interpretation.

Über das letzte Bild des Frieses der Gerichtsbank „Das jüngste Gericht“ (Ostwand 28 A) ist wenig bekannt, weil es 1807 durch ein Geschoss zur Hälfte zerstört wurde, und der Rest infolge des letzten Krieges verloren gegangen ist. Nichts desto weniger wurde das Gerichtsprogramm im Artushof mit einem unvergleichlich größeren Bild desselben Künstlers, unter demselben Titel bekrönt. Es füllte die Arkadenwandnische der Gerichtsbank aus, vom Fries bis unter das Hallengewölbe.

Die erste Entwurfszeichnung des Bildes entstand schon 1595. Möglicherweise war das damals vom Meister vorgestellte Werk so kontrovers, dass man sich an seine Ausführung, nicht ohne wesentliche Kompositionsänderungen, mit siebenjährigem Verzug gemacht hat.

„Das jüngste Gericht“ von A. Möller drückt die Macht der Sünde, die die Welt regiert, aus (Ostwand 27). Die Komposition besteht aus zwei Zonen: des Lichtes, oder des Guten, und der Dunkelheit oder des Bösen. Die Grenze

zwischen ihnen bildet eine schräg verlaufende gewundene Linie. Sowohl Tugenden wie auch Sünden symbolisieren menschliche Gestalten, mit Ausnahme der Furcht (Pavor), die durch das Bildnis eines Hirschen dargestellt wird.

In der Zone des Lichtes sitzt auf einem Regenbogen Christus der Richter. Zu Seiner Seite knien: die Mutter Gottes und der Heilige Johannes. Dies Gruppe flankieren der Glaube (Fides) und die Liebe (Caritas). Darunter erheben sich mit Hilfe von Engeln Gestalten der Tugenden zum Himmel: die Geduld (Patientia), die Vernunft (Prudentia), die Tapferkeit (Fortitudo), die Mäßigkeit (Temperantia) und die Hoffnung (Spes). Im unteren Teil der Zone des Guten schlängelt sich, gespickt von Gefahren, der Felsenweg der Leiden, der zur Erlösung führt, die Christus, der das Kreuz trägt, symbolisiert. Unter der Hoffnung ist ein Panorama Danzigs zu sehen, unter dem Regenbogen dagegen sein Wappen, von einem Engel geschützt. Über der Zone der Dunkelheit erhebt sich wie im Morgengrauen die Gestalt des Erzengels Michael in goldener Rüstung. Als Gesandter der Gerechtigkeit hält er in der rechten Hand ein Schwert, und in der Linken eine Waage.

Die Hauptgestalt der Zone der Dunkelheit ist die Frau Welt (Mundus) – die Personifizierung der Wollust, also des Bösen. Sie erscheint als reich gekleidete Dame mit einem Diadem auf dem Kopf und dem Symbol der Erdkugel um sich herum. In der rechten Hand hält sie ein Zepter, in der linken eine Schlange mit einem Apfel im Rachen. Den Schwanz der Schlange hält mit beiden Händen die Gestalt der Erbsünde (Peccatum originale) mit gekreuzten Knochen auf dem Kopf. Zur Linken der Mundus durchsticht ein blinder Mann mit dem Messer eine Christusfigur an einem zerbrochenen Kreuz, das ist der Unglaube (Incredulitas). Eine nackte Frau, die auf einem liegenden Hirsch (die Furcht) ruht, verkörpert die Gewissensbisse (Mala Conscientia). Darunter ist eine andere

Frau zu sehen, die mit dem Kopf nach unten fällt und am Ersticken ist, es ist die Verzweiflung (Desperatio).

Im Hintergrund hat der Meister die sieben Hauptsünden aufgestellt. Repräsentiert werden sie von Menschen in Trachten, die für Danzig der Wende vom XVI. zum XVII Jh. charakteristisch waren. Die Eifersucht (Invidia) mit Schlangen anstelle von Haaren beißt ein Herz. Die Verleumdung (Calumnia) mit einem Dornenzweig in den Haaren umgeben Masken. Den Zorn (Ira) personifizieren drei Soldaten: ein schwedischer Musketier, ein Husar und ein polnischer Adliger. Eine Gruppe von vier Frauen in Danziger Patriziertrachten stellt den Hochmut (Superbia) dar. Weiter kommt dort die Faulheit vor, die einen Esel führt, und die nackte Sittenlosigkeit (Luxuria), die von einem Mann umarmt wird. Die Habgier (Avaritia) wird vom Wucherer mit einer Liste von Schuldnern und einem Dieb, der mit einer Kiste und mit einem Sack Geld flieht, verkörpert. Ein Mann, der einen Krug hebt, und zwei andere mit Würfeln und Spielkarten – das ist die Allegorie der Trunksucht (Gula).

In der unteren Ecke der Zone des Bösen läuft der bequeme Weg der Sinnlichkeit. Auf ihm schreitet sorglos ein Zug reich gekleideter Menschen, die in ihr Verderben im Höllenschlund ziehen. Wir finden hier auch ein Boot, und in ihm eine Gruppe würdevoller Männer mit der Silhouette des Meisters Möller, der Palette und Pinsel hält. Das Boot wird von einem Engel aus dem höllischen Moor gerettet. Jetzt wird das Bild, das im Krieg verloren ging, durch ein foto – digitales Simulacrum, von K. Izdebski im Jahre 2000 gemacht, dargestellt, die Rekonstruktion des Hirschkopfes ist ein Werk von Stanislaus Wyrostek.

„Das Jüngste Gericht“ von A. Möller gehört zu den größten und berühmtesten Kunstwerken, die jemals in Danzig geschaffen wurden.

Es ist noch nicht bekannt, wie viel nicht erhaltene Gerichtskompositionen außerdem zum Programm der Gerichtsbank gehörten. Die Literatur erwähnt noch vier Szenen auf Wandteppichen, die 1685 von Andreas Stech projiziert

und in der Brabanz hergestellt wurden, nämlich: „Die Ernennung der Richter“, „Der weinende Bias“ (Südwand 1), „Das Gericht des Salomons“ und „Herkules“. Leider sind die Wandteppiche in den napoleonischen Zeiten verloren gegangen.

Der sachkundige Prof. Jerzy Miziolek ist der Meinung, dass das Gerichtsprogramm im Artushof, das aus mindestens fünfzehn Bildern besteht, zu den hervorragendsten in der ganzen neuzeitlichen europäischen Kunst gehört (Anm. 9).

Mythologische- und Jagdthemen in der Dekoration der Großen Halle

Der Hirschaal

Die seit 1588 realisierte neue Formation der Kunstwerke, hat endgültig den Charakter des Innenraumes der Großen Halle des Hofes gestaltet. Die oberen Partien der gotischen Spitzbogenblenden wurden damals mit Ölgemälden auf Leinen in Großformat ausgefüllt. Einen untrennbaren Teil dieser Kompositionen bildeten Bildhauerwerke. In den einzelnen Banken entstanden malerisch – bildhauerische Werke in Form von Dioramen. Zu einem gemeinsamen Motiv aller Banken wurden Skulpturen von Hirschen oder Hirschköpfen natürlicher Größe mit authentischen Geweihen dieser Tiere. Das Interesse der Danziger Eliten für dieses Thema ergab sich aus einigen Voraussetzungen. Die Stadt Danzig besaß nämlich das Jagdrecht auf den gepachteten Krongütern, das ihr kaum ein paar Jahre vor Beginn der Realisierung des neuen Programms der Dekoration des Hofes von Sigismund III. verliehen wurde. Dieses Jagdprivileg hatte den Patrizier mit dem Adligen, ja sogar mit dem Herrscher symbolisch gleichgestellt, obwohl zu bezweifeln ist, ob es sich hier um das große Privileg (Venatio magna) handelte, das die Jagd auf Hochwild, darunter auch Hirsche, erlaubte. Die Jägerei konnte zu jener Zeit dem Patriziat, das den aristokratischen Lebensstil nachahmte, Ritterturniere ersetzt haben, die man in den 70er Jahren des XVI. Jh. aufgegeben hatte. Wegen des Risikos einer schweren Verletzung,

und weil es für die Teilnahme an den Lanzenturnieren einer ungewöhnlichen körperlichen Leistungsfähigkeit bedurfte, konnten daran nur ganz wenige teilnehmen. Die Jagd dagegen war damals eine willkommene Unterhaltung für eine bedeutend größere Bürgergruppe. Das Einführen von Tiermotiven in der Gestaltung des Innenraumes, darunter Jagdtrophäen, glich die Große Halle an Paläste und königliche Höfe an, und machte aus dem doch bürgerlichen Artushof einen echten Hirschaal (Festsaal).

Das Thema Hirschjagd in der mittelalterlichen Hofpoesie, wie auch in den arturianischen Liedern der Minnesänger, stellte den inneren Kampf zwischen der himmlischen und der irdischen Liebe, oder den Zusammenstoß von positiven und negativen Kräften dar. Vor allem jedoch suchten die Benutzer des Hofes, indem sie ihren humanistischen Interessen freien Lauf ließen, in den Werken von Livius und Ovidius die Quellen der ritterlichen Sitten.

Ähnlich wie in der ersten Hälfte des XVI. Jh., so auch gegen Ende jenes Jahrhunderts waren es die Mitglieder der **St. Reinholdsbruderschaft**, die als erste Änderungen in der Dekoration ihrer Bank einführten. Zwischen die Turnierrüstungen brachten sie 1588 die vollständige Figur eines liegenden Hirschen mit einer Waldlandschaft im Hintergrund an .

1589 wurde das Hirschmotiv mit der Waldlandschaft in die **St. Christophorusbank** eingeführt, indem man die Wandmalereien des Meisters Sebastian mit einem Ölgemälde auf Leinen vom Meister Wincenti verdeckte, mit zwei liegenden Hirschfiguren, die die Gestalt des Schutzpatrons der Bruderschaft flankierten. Das Gemälde stellte angeblich das heilige Land mit dem Jordanstal dar. Dieses Thema überdauerte in der Dekoration der Bank bis in die 30er Jahre des XX. Jh., als das Bild zugunsten der Restitution der Fresken aus dem Jahre 1567 entfernt wurde.

Gleichzeitig schmückte die **Marienbürger Bank** die oberen Flächen zweier Spitzbogenblenden mit großen malerisch – bildhauerischen Kompositionen, deren Heldin die Jagdgöttin - Diana war.

In der mittleren Arkade wurde die Szene „Diana im Bad mit Metamorphosen des Actaeons“ gezeigt . In dieser Diorama dominierte die Bildhauerei. Die Figuren der Göttin, zweier Nymphen und Hunde sowie einer geflügelten Sphinx auf einem Sockel wurden in Holz im Dreiviertelmaß geschnitzt, die Gestalt des Actaeons dagegen mit einem Hirschkopf anstelle seines eigenen war eine vollplastische Skulptur. Die auf Leinen gemalte Waldlandschaft mit dem restlichen Gefolge der Diana bildete einzig den Hintergrund für die Skulpturengruppe. Die Szene der Diana mit Actaeon diente, wie früher in der St. Reinholdsbank dem Darstellen u.a. des Motivs „Weibermacht“, das die negativ eingeschätzte Dominanz der Frau über den Mann betraf. Das Thema „Weibermacht“ war auch in den Szenen „Das Lager des Holofernes“ und „Lot mit Töchtern“ vertreten. In der Skulpturengruppe der Diorama „Dianas Bad“ scheint dieses Motiv durch die Anwesenheit der Sphinx, des Symbols der Grausamkeit, bestätigt zu werden. Die Szene erläutern 20 lateinische Hexameter aus den „Metamorphosen“ des Ovids, Buch III, Vers 161 – 250 (eine Aufschrift unter der Diorama).

Das Thema der Jagdgöttin wurde noch einmal im nördlichen Feld der Marienbürger Bank (und der Hl. Dreikönigsbank) angebracht, und es stellte „Die Jagd der Diana“ dar . Dieses Gemälde wurde Isaak van den Blocke zugeschrieben, und befand sich schon 1725 in einem so schlechten Zustand, dass die Marienbürger Bank Christian W. Kronpusch damit beauftragte, ein neues Bild mit einer ähnlichen Szene zu erstellen. Jedoch auch dieses Werk überdauerte nicht bis zu unseren Zeiten. Dank eines Bildes des Innenraumes von Domenico II. Quaglio aus dem Jahre 1833, ist es bekannt, dass das Bild zeigte, wie die Diana zu Pferde einen Hirsch verfolgte. Die auf dem Bild des Quaglio

zu sehende Skulptur eines laufenden Hirschen, die einen integralen Teil von Kronpuschs Komposition bildete, konnte von der ursprünglichen Präsentation dieses Themas in der Großen Halle stammen. Sicher jedoch wurde sie für die Realisierung einer weiteren Version „Dianas Jagd“ benutzt, die im XIX. Jh. entstand. Das Bild von Kronpusch wurde als ein nicht gelungenes Werk beurteilt; auch war es nicht von dauerhafter Qualität. Deshalb hat in den Jahren 1862 – 1863 eine Gruppe Danziger Maler, nämlich A. Scherres, L. de Sy und W. Stryowski eine dritte Version derselben Szene geschaffen, die wiederum den letzten Krieg nicht überstand. Dafür hat 2003 Christoph Izdebski ein fotografisch –digitales Simulacrum der letzten Komposition geschaffen und die Skulptur des laufenden Hirschen hat Stanislaus Wyrostek rekonstruiert.

Die Krönung der Serie von Werken mit mythologischen Szenen aber war das Bild von Hans Vredemann de Vries „Orpheus unter Tieren“, das von Ratsherren und Schöffen 1594 zur Zierde ihrer Bank gestiftet wurde .

Orpheus, Sohn von Oiairos (Gott des Flusses) und Kalliope (der wichtigsten der neun Musen), war Trake, vor allem aber ein hervorragender Sänger, Musiker und Poet. Er spielt die Lyra und die Kithara, deren Erfinder er war. Die Lieblichkeit seines Gesangs bewirkte, dass wilde Tiere ihm folgten, Bäume und Sträucher sich vor ihm neigten und Felsen sich vor ihm öffneten, wilde und grausame Menschen sanft wurden. Orpheus begab sich zum Hades aus Liebe zu seiner Frau Eurydike (einer Nymphe), die von einem Schlangengebiss gestorben war, der sie auf der Flucht vor dem vor Verlangen glühenden Aristaios, dem Betreuer der Herden und Bienenstöcke, ereilte. Bezaubert von der Musik des Heros und berührt von den Liebesbeweisen für seine Frau, waren die Götter der Unterwelt, Hades und Persephona bereit, ihm Eurydike zurückzugeben, unter der Bedingung, dass seine Frau, auf die Oberfläche der Erde zurückgekehrt, ihm folgen wird, er dagegen das Königreich der Toten verlassen wird, ohne sich nach ihr umzusehen. Orpheus war damit einverstanden, jedoch kurz vor dem

Austreten ins Tageslicht, Persephona einer List verdächtigend, oder auch unter dem Einfluss des Liebesbegehrens, sah er sich vorzeitig um und verlor Eurydike endgültig. Orpheus war nach dem Verlust der Geliebten verzweifelt, jedoch erlag er einer sexuellen Entartung, und gab sich Ausschweifungen mit immer jüngeren Hirten hin. Da zerrissen ihn die vor Zorn wahnsinnig gewordenen trakischen Frauen in Stücke und warfen ihn in einen Fluss. Sein Kopf und die Lyra schwammen übers Meer auf die Insel Lesbos, wo man sein Grabmal errichtete. Die Klänge der Lyra verstummt noch lange nach dem Tod des Orpheus nicht, und Lesbos wurde zum Land der lyrischen Poesie.

Die Basis der Komposition von H. Vredemann de Vries bildet die architektonische Perspektive einer dreischiffigen, Dreijoch – Gartengalerie. Einen Springbrunnen im Hintergrund, sitzt Orpheus mit einer Lyra, umgeben von Tieren, die verschiedene antagonistische Arten repräsentieren, durch nichts jedoch ihre Instinkte verraten, so als wären sie in etwas vertieft. Das Bild scheint Arkadien darzustellen, jedoch auf einem entfernten Punkt der Perspektive, am Ende einer Allee, die zwischen Bäumen verläuft, schimmert das Tor der Hölle, aus dem Flammen emporschlagen. Vor ihr ist auf einer Feuerstelle ein Kessel zu sehen und in ihm die Seelen der Verdammten. Um den Kessel herum hüpfen Teufel. Mit den höllischen Flammen im Hintergrund steht eine nackte Gestalt, den Kopf auf die Flammen gerichtet (sicher Orpheus), und ein paar menschliche Schattenrisse.

Der Held des Bildes von Hans Vredemann de Vries, Orpheus, der Künstler aller Künstler, der mit Macht seiner Kunst Harmonie und Eintracht verbreitet, konnte infolge der eigenen Schwächen seinen Fall nicht vermeiden. Der Wortbruch und die eines Mannes unwürdige Ungeduld bei der Rettung der Eurydike aus dem Hades führten zum Verlust der Geliebten, und die erotische Entartung zu seiner schändlichen Vernichtung durch die Frauen. Eine ähnliche moralische Einschätzung des Orpheus musste den Stiftern des Bildes vorgeschwebt haben,

zu denen sicherlich auch der Bürgermeister Bartel Schachmann gehörte. Jedoch die Interpretation des Werkes, die unter den gewöhnlichen Besuchern des Hofes verbreitet wurde, im XVII. Jh. im Kommentar eines Danzigers artikuliert, ergab sich aus der Einschätzung der Sitten, die zu jener Zeit in der Großen Halle herrschten, hier ein Zitat: „ (der Maler) stellte sich feindlich gesinnte Tiere, freundschaftlich um Orpheus vereint, vor, weil es einen Ort gibt, wo man die Becher leert und wo betrunkene Tiere keinen Streit suchen sollten“ (Anm.10). Leider gab es damals schon sehr oft durch Trunkenheit hervorgerufenen Streit, der oft so ernst war, dass er des Eingreifens des Stadtrates bedurfte.

Das größte und hervorragendste, in Danzig geschaffene Werk des Meisters Vredemann ist auch ein Beispiel der Faszination für die Antike, und ein Beweis seiner großen Liebe zur Musik, deren Patron der Held des Bildes ist.

Das Gemälde teilte das Schicksal des Gebäudes und anderer Kompositionen in Großformat, die aus der Halle nicht ausgelagert wurden, und Ende März 1945 verbrannten. Das heute an der Stelle hängende Simulacrum „Orpheus unter den Tieren“ schuf K. Izdebski, und die Rekonstruktion des Hirschkopfes nach Simon Herle – Stanislaus Wyrostek im Jahre 2001 .

Heraldische Motive

Die Anwesenheit von Staatswappen in profanen Innenräumen Danzigs, darunter auch in der Großen Halle des Hofes, war Prestigesache. Im Artushof waren sie sehr zahlreich vertreten. Erwähnt wurden schon die Wappentriaden (die Staatswappen der Polnischen Krone, Königlich Preußens und Danzigs) im Bild „Das Schiff der Kirche“ und im symbolisch – allegorischen Programm des Großen Ofens. Außerdem sind sie auf der „Belagerung der Marienburg“ von M. Schoninck und im „Triumphzug des Kasimir Jagellonczyk“ von L. Evert zu sehen. In der Marienbürger Bank kommen sie auch in Kapitelln der Pilaster auf der Wandtäfelung vor. In der St. Reinholdsbank wurden die Haken für die Turnierrüstungen mit den Wappen Polens und Danzigs ornamentiert . Auch dem

König Jan III. wurde mit einem Wappenschild mit der Aufschrift „Vive Rex Poloniae“ Ehre erwiesen. Das Schild hing über der Figur des Patrons der Bruderschaft (Nordwand 1). In derselben Bank hing bis in die 30er Jahre des XX. Jh. zusätzlich eine Fahne mit dem Bildnis des Stanislaus August und dem Staatswappen der Republik Beider Nationen. Von der Rolle der Staatswappen und der königlichen Wappen in diesem Innenraum zeugt ein Zwischenfall, der sich 1593 ereignete. Im Zusammenhang mit der Lokalisierung der Galerie für Musiker an der Nordwand der Großen Halle wurden an dieser Stelle die königlichen Wappen entfernt. Darauf verklagte der Instigator des königlichen Burggrafen in Danzig Hans Plumhoff die Stadt wegen Majestätsbeleidigung. Der Stadtrat wurde vor das Antlitz des Königs geladen, um Aufschluss zu geben. Die Stadtverwaltung Danzigs rechtfertigte sich damit, dass die alten Wappen sich in schlechtem Zustand befanden und durch neue, sehr schöne in einem anderen Teil des Hofes ersetzt wurden. Diese Erklärung wurde wahrscheinlich als genügend angesehen, und damit wurde der Streit mit dem König beigelegt. Doch wie sich zeigte, pflegte die stolze Stadt nicht, Beleidigungen zu verzeihen. Sie machte Plumhoff den Prozess in einer anderen Sache, und brachte es 1599 zur Verurteilung und zur Enthauptung des Unglückseligen. Im Unterschied zu mittelalterlichen Zeiten waren die Mitglieder der Danziger Eliten in der Epoche der Renaissance bemüht, ihre Individualität, gesellschaftliche und berufliche Position sowie ihre Verdienste für die Stadt deutlich zu unterstreichen. Viele von ihnen besaßen Adelstitel. Im Zusammenhang damit erschienen in der ständigen Ausstattung der Großen Halle persönliche Wappen, besonders im Südteil, wo die Elite der Eliten ihren Platz nahm. Die Wappenschilder wurden an Wänden und in Fenstern angebracht. Sie wurden aus Kupfer und Silber, oder in Mosaikfenstertechnik hergestellt. Auf diese Weise wurden nicht nur Mitglieder der Banken verewigt, aber auch namhafte Gäste.

Das Fenster westlich des Eingangs zierten Wappen von Bürgermeistern und Ratsherren, das östliche dagegen - der Richter und Schöffen. In beiden Fenstern waren es insgesamt 35, im Fenster der St. Reinholdsbank dagegen 25.

Vor dem letzten Krieg befanden sich Wappenschilder auch noch rund um das „Jüngste Gericht“ von A. Möller sowie über dem Haupteingang des Saales.

Meeresmotive und exotische Motive

Das älteste bekannte Meeresmotiv in der Ausstattung der Großen Halle war das Bild „Das Schiff der Kirche“ in der Marienbürger Bank. In den 30er und 40er Jahren des XVI. Jh. erschienen Meeres - Akzente in der Ornamentik der halbrunden geschnitzten Rahmen der Bilder in der St. Reinholdsbank und in der St. Christophorusbank, auf den Eckkacheln des Großen Ofens und den Kapitellen der Wandtäfelungspilaster. Es sind stilisierte Delphine, Seepferdchen, Nereide, Sirenen, Tritonesse und Maskarone.

Eine malerische Meeresdekoration wurde schon im XVIII. Jh. für den Fries des Schrankes aus dem XVI. Jh. am Haupteingang der Halle angewandt. Die Komposition zeigt Neptuns Gefolge .

Jacob Wessel zeigte in ihr den Gott der Ozeane als Mann mit dem Dreizack, wie er in einem vierspännigen Kampfwagen aus dem Meer auftaucht. Neptun hält die Amphytrite in den Armen. Den Kampfwagen umgeben fröhliche Nereiden.

Erste Notizen über Schiffsmodelle in der Großen Halle befinden sich im Rechenbuch der St. Reinholdsbruderschaft, in das der Schatzmeister die Ausgaben für die Veranstaltung eines Festes (Triumph) zu Ehren von Stefan Batory eingetragen hatte. Daher weiß man auch über Feuerwerke und die Salutschüsse, die von den kleinen Kanonen auf den Schiffsmodellen abgegeben wurden, Bescheid. Für das älteste erhaltene Modell hält man eine Mittelmeergaleere (sog. Feluke), datiert auf das Jahr 1576. Sicherlich hat sie der Bruderschaft ein ehemaliger Galeerensträfling geschenkt, denn 1575 hat die

Schifferbruderschaft einem Seemann, der aus der türkischen Gefangenschaft zurückgekehrt war, eine Unterstützung ausgezahlt. Ähnliche Schenkungen aus jener Zeit kann man in Kirchen und Häusern von Kapitänen in anderen Hansestädten antreffen. 1579 gab es in der Halle mindestens zwei Schiffsmodelle. Später gibt es keine konkreten Angaben mehr über ihre Anzahl.

1697 zierte das Innere eines der größten Modelle, nämlich das Danziger Zweideckschiff „Mars“. Aus Notizen aus dem XVIII. Jh. stammen Berichte über zwei weitere Modelle: „St. Jacob“ und „Den Heldenmodige“. Die Brigg „Nordstar“ und die namenlose englische Fregatte erschienen im XIX. Jh. Letztere, die jetzt im Innenraum sind, sind Rekonstruktionen, die 1998 und 2003 gemacht wurden.

Die Modelle hatten mit dem Ausstattung der Banken nichts gemeinsam, im Gegenteil, der Standort ihrer Aufhängung wurde von Zeit zu Zeit geändert. Fast alle, mit Ausnahme der Fregatte, wurden mit Wappen oder mit Danziger Flaggen geschmückt, jedoch alle waren Einheiten mit Segelantrieb. Die Modelle des Artushofes bilden die interessanteste Sammlung dieser Art in Polen.

Die Seefahrten der Danziger in der ersten Hälfte des XVI. Jh., deren Ziel sogarordafrikanische Häfen waren, weckten durch ihre Exotik das Interesse der Besucher des Hofes. In den Rahmen des kleinen Rundels mit dem Bildnis von Gott Vater, in der St. Christophorusbank hatte man zwei sehr schöne Putten geschnitzt mit Köpfen von Negerjungen. Im XVII. Jh. führte man in der Großen Halle naturwissenschaftliche Sehenswürdigkeiten ein, wie exotische Vögel, die in einem riesigen Käfig, der unter dem Gewölbe hing, eingeschlossen waren. Es wird auch eine Krokodilshaut erwähnt. Der Forscher des Schaffens von Vredemann de Vries Eugen Iwanoyko stellte sogar die These auf, dass Anlass für die Wahl des Orpheus - Mythos für das Bild in der Richter- und Schöffenbank das Vorhaben war, verschiedene Tierarten, auch exotische, zu zeigen (Anm.11).

Die Rolle der Ausgestaltung und Einrichtung der Großen Halle in der Geschichte der Danziger Kultur

Der König Sigismund III. Vasa schrieb 1596 im Brief an die Danziger Stadtverwaltung: „Der Besuch des Artushofes verpflichtet reiche und geachtete Menschen, Geld für die Verschönerung dieses Hauses zu spenden, was die Erinnerung an sie festigen würde“ (Anm.12).

Und wirklich, ganze Generationen von Kaufleuten spendeten, auch nach der Umfunktionierung des Hauses in einen Börsensitz, bedeutende Summen sowohl für das Stiften von Kunstwerken, als auch für das häufige und kostspielige Konservieren der Einrichtung, wie man sagte: „zu Ehren der berühmten Vergangenheit.“ (Anm.13).

Der Nestor des polnischen Museumswesens, Prof. Zdzisław Żygulski jun. aus Krakau, nannte den Artushof im Jahre 2002 das erste informelle Museum in Europa, indem er in ihm eine museale Kreation sah, die konsequent über mehrere Jahrhunderte gebildet wurde (Anm.14).

2. Die Danziger Diele im Neuen Schöffenhause

Der Mythos Danzigs im XIX. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des XIX. Jh. begannen die Andenken an die berühmte Vergangenheit aus den Straßen und dem Inneren der Bürgerhäuser Danzigs zu verschwinden. Um den Wagenverkehr zu verbessern, wurden die berühmten Beischläge dieser Häuser abgerissen. Die Dielen, also die Salons der Danziger Häuser, waren in der Zeit immer seltener Repräsentanten früherer Kunst, denn sie wurden zu Läden und Dienstleistungsbetrieben umgebaut, indem man die historische Ausstattung beseitigte. Gleichzeitig entwickelte sich unter den polnischen Eliten das Interesse für Danziger Erzeugnisse des Kunsthandwerkes, die sie mit dem früheren Glanz ihres Vaterlandes verbanden. Größter Beliebtheit unter der polnischen Aristokratie erfreuten sich Danziger Möbel, die sie oft als

Schmuck für ihre Sitze kaufte, und sich sogenannte Danziger Säle oder - Zimmer einrichteten. Als bald begannen auch die Danziger selber mehr auf Relikte der früheren Kultur der Stadt zu achten. Hervorragende Verbreiter des Danziger Kulturmodells der Vergangenheit waren Künstler wie Johann Carl Schulz und Rudolf Freitag. Zur Wende vom XIX. aufs XX. Jh. schloss die Stadtverwaltung sich dieser Tätigkeit an. Infolge dessen entstanden zwei Museen: das Städtische Museum und das Uphagenhaus sowie zwei historische Kreationen von Innenräumen: die Einrichtung des Altstädtischen Rathauses und der Danziger Diele, die der Repräsentation der Stadt dienten.

Die Danziger Diele

Um die Wende des XIX. Jh. zum XX. Jh. wurden im Neuen Schöffenhause die architektonischen Aufteilungen wiederhergestellt, die typisch für das Danziger Patrizierhaus waren. Die hohen Räume der Diele stattete man mit einer Wendeltreppe, einem Entresol, einem Kamin und einer profilierten Zimmerdecke mit Plafonds des XVII. Jh. mit Bibelszenen aus. Das waren Elemente des alten Einrichtung von Häusern in der Langgasse (Nr. 29 und 30), sowie aus einem Haus in der Hundegasse, die dann durch Rekonstruktionen ergänzt wurden. Der Stil dieses Innenraumes knüpfte an den Barock an. Diese Kreation wurde durch eine antiquarische Ausstellung des Kaufmanns und Sammlers Lesser Giełdziński bereichert.

Mit der Zeit haftete der Diele des Neuen Schöffenhauses der Name Danziger Diele an, die in Kürze zu einer der attraktivsten Sehenswürdigkeiten der Stadt wurde. Leider erlag sie in der letzten Phase des II. Weltkrieges einer fast völligen Zerstörung.

V. WIEDERAUFBAU DES KOMPLEXES DER MUSEUMSGEBÄUDE

Erster Wiederaufbauabschnitt

Den einleitenden Wiederaufbau des Gebäudes des Artushofes von den Zerstörungen des II. Weltkrieges führte man in den Jahren 1948 – 1952 durch. Er umfasste die Vorder- und Nordfassade, das Dach, Pfeiler, das Gewölbe, Fenster und Türen. Das Gebäude sollte die Funktion eines Kulturhauses ausüben. Das Neue und das Alte Schöffenhause wurden in den Jahren 1957 – 1959 restituert, auch ohne die historische Innenausstattung. Dann wurden beide Gebäude für administrative Zwecke verschiedener Institutionen genutzt.

Zweiter Wiederaufbauabschnitt

Aus Mangel an einem entsprechenden Bewirtschaftungs- und Nutzungskonzept des Artushofes diente sein Inneres nach dem ersten Wiederaufbauabschnitt über dreißig Jahre lang vor allem Ausstellungen moderner Kunst und Gelegenheitsausstellungen. Erste Versuche, dort ein Museum einzurichten, wurden 1973 unternommen, brachten jedoch nicht die zu erwartenden Ergebnisse. Doch in den 70er Jahren wurde ein Teil der unentbehrliche archivalischen Dokumentation angeschafft, darunter die fotografisch – zeichnerische, die in den Jahren 1942 – 1944 unter der Leitung von Jacob Deurer im Zusammenhang mit der Auslagerung der Inneneinrichtung vor dem Kriegsgeschehen erstellt wurde. Es wurden auch erste museale und konservatorische Projekte gemacht.

Das Konzept einer musealen Funktion des Hofes entstand 1984, als der ganze Gebäudekomplex dem Museum der Geschichte der Stadt Danzig überwiesen wurde. In den darauf folgenden Jahren wurden im Zuge der Realisierung die jeweiligen Aufgaben weiterentwickelt. Grundlage für das angenommene Projekt war die Generalüberholung der Gebäude des Artushofes und des Neuen Schöffenhauses, die Adaptation des Museumskomplexes mit dem Vorderteil des Erdgeschosses des Alten Schöffenhauses für die geplante Tätigkeit, der Bau eines Ausstellungspavillons auf der Hinterseite des Neuen Schöffenhauses, und

schließlich das Arrangement von zwei historischen Innenräumen: der Großen Halle des Hofes und der Danziger Diele.

Die Projektoren des Wiederaufbaus und der Rekonstruktion des historischen Gebäudekomplexes behandelten ein jedes Objekt von ihnen individuell.

Die Innenräume des Erdgeschosses im Alten Schöffenhaus wurden aus Mangel an historischer Ausstattung und Dokumentation sowie in Hinsicht auf die neue Funktion modern projiziert. Das Projekt wurde in den Jahren 1996 – 1997 gemacht und umfasste: die Eingangshalle, einen Raum für die Klimazentrale, ein Geschäft mit Andenken, Druckwaren und einem Eintrittskartenschalter, eine Garderobe, eine Wachstube sowie ein Entresol mit Café.

Im Projekt des Arrangement der Großen Halle wurde die Montage des ganzen erhaltenen Einrichtung entsprechend der historischen geistig – künstlerischen und räumlichen Anordnung sowie ein zeitgenössisches Konzept der koloristischen Integration des Innenraumes berücksichtigt. Der Bereich der Rekonstruktion sollte anfangs auf das Ergänzen einzig grober Verluste in der erhaltenen Ausstattung, z.B. fehlender Bilderrahmen, Schnitzereidetails, Elementen des Großen Ofens u.a. eingeschränkt werden.

Die Voraussetzungen der neuen historischen Kreation der **Danziger Diele** wurden auf die historische Ausstattung der Diele in der Schöffengasse, die gegen Ende des XIX. Jh. im Palais in Klanin (bei Putzig) adaptiert wurde, gegründet. Die restlichen Räume des Neuen Schöffenhauses dagegen, z.B. der Saal für periodische Ausstellungen, das Entresol, ein Pavillon für eine feste Ausstellung sowie museales Hinterland, darunter Büros und Werkstätten sollten eine zeitgenössische Ausstattung bekommen.

Mit der Realisierung der einzelnen Projekte begann man 1985. Doch die Bauarbeiten, die in den 80er Jahren geführt wurden, erreichten keinen großen Schwung. Das Tempo der ausgeführten Adaptionen- und Renovierungsaufgaben wuchs bemerkbar in den 90er Jahren des XX. Jh. 1994 erfüllte der

Gebäudekomplex schon die Konservierungsvoraussetzungen für das Einbringen der wertvollsten Elemente der historischen Ausstattung. Damals begann man auch ihre Montage in den historischen Innenräumen. Das größte Ereignis dieses Rekonstruktionsabschnittes war der Wiederaufbau des **Großen Ofens**, der in Polen großes Publikumsinteresse weckte.

Dank dessen, dass das meiste des Materials des historischen Ofens mitsamt der Archivikonographie gerettet werden konnte, wurde die Zweckmäßigkeit eines Wiederaufbaus dieses Kulturdenkmals schon in den 70er Jahren des XX. Jh. erwogen. 1983 begann man die konservatorischen Rekonstruktionsarbeiten an den erhaltenen Kacheln sowie architektonische und technologische Untersuchungen. Es wurden auch einige Dutzend Kopien der fehlenden Kacheln hergestellt.

Zum Höhepunkt des Wiederaufbaus wurde die Montage des Großen Ofens der Großen Halle. Die Konstruktionsbasis bildete ein Fundament aus betonierten Stahlbalken und eine Ziegelmauer mit einem Eisenbetonkranz sowie eine, der historischen Form des Ofens entsprechende Stahlkonstruktion. Die Kacheln wurden in Blechbändern mit Griffen eingefasst, die ihre präzise Befestigung auf dem Stahlkern ermöglichten. Dann nahm man Polyurethanschaum, um die Kacheln in den Bändern einzusetzen und den Raum zwischen den Kacheln auszufüllen, was das ganze System integrierte und stabilisierte. Der Große Ofen wurde am 18. April 1995, also direkt nach dem 50. Jahrestag seiner Zerstörung und direkt vor dem 450. Jahrestag seiner Entstehung enthüllt und dem Publikum zugänglich gemacht.

In dieser Zeit begannen auch andere Kunstwerke aus der Ausstattung dieses Innenraumes auf ihre Plätze zurückzukehren, nachdem sie seit den 60er Jahren des XX. Jh. der Konservierung unterzogen waren.

Gleichzeitig mit den Renovierungsarbeiten wurde 1996 die Adaptation der Einrichtung der Klaniner Diele in den Räumen der ehemaligen **Danziger Diele**

im Neuen Schöffenhause realisiert. Die Hauptelemente dieser Diele, die aus dem XVII. – XVIII. Jh. stammen, wie: die Wendeltreppe mit der Ausstattung des Entresols, Türen, Schränke und Plafondmalereien, wurden um andere, für diese Art Innenräume charakteristische Denkmäler des Kunsthandwerkes ergänzt. Das Ganze wurde aufgrund historischer Stiche und Fotografien arrangiert.

Der Prozess der musealen Kreation der Diele ist, während diese Worte geschrieben werden, noch nicht beendet. Gesucht werden noch entsprechende Malereien für den Ausschmuck der Wände, niederländische Keramik, Möbel, kaufmännische Akzessorien.

Bis 1997 kehrten in die Große Halle fast alle nach dem Krieg wiedergefundene Einrichtungselemente zurück. Es wurde auch die koloristische Integration des Innenraumes vollzogen, indem man die ihrer ehemaligen Ausstattung beraubten Flächen der Spitzbogenblenden mit verschiedenen Rot- bzw. Graunuanzen bedeckte.

Der Stand des Fortschritts der Arbeiten 1997 veranlasste, dass die Stadtverwaltung der Stadt Danzig gemeinsam mit dem Museum die Eröffnung der Tausendjahrfeiern der Stadt (18. 04. 1997) im Artushof veranstaltete. Dieses Ereignis wurde verbunden mit der offiziellen Eröffnung der Abteilung Artushof des Historischen Museums der Stadt Danzig.

Jedoch das koloristische Arrangement der Wände der Großen Halle konnte die riesigen, durch den Krieg verursachten, Verluste der Einrichtung, deren malerisch – bildhauerische Werke ein Ausmaß von ca. 200m² hatte, nicht ersetzen. Die konservatorischen Kreise in Danzig hielten zwar eine Rekonstruktion der Skulpturen für möglich, jedoch die Wiederherstellung der verlorengegangenen Malereien wurde als unreal angesehen. Im Historischen Museum dagegen war man sich des ungewöhnlichen historischen Wertes der Ausstattung der Großen Halle als Ganzes bewusst. Alle Elemente, die noch vor Ende des II. Weltkrieges dazu gehörten, waren keine lockere Ansammlung von

Kunstwerken und Themen, sondern eine malerisch – bildhauerische Komposition mit einer genau bestimmten räumlichen, künstlerischen und historisch - symbolischen Anordnung. Das, was die Einrichtung dieses Innenraumes betraf -nämlich Ausdruck der Bestrebungen der Danziger Eliten-, wurde durch den Verlust vieler wichtiger Fragmente unleserlich, und die Halle hatte dadurch sehr viel von ihrem früheren Reiz und Charakter verloren. Deshalb begann das Museum schon in den 90er Jahren des XX. Jh. mit den Vorbereitungen einer fotografischen Rekonstruktion des Zustandes dieses Innenraumes in den 30er Jahren des XX. Jh. in Form einer Makette, indem sie für deren Ausführung den Absolventen der Fakultät für Malerei der Danziger Kunstakademie Krzysztof Izdebski engagierte. Dieser zeichnete sich durch ein Wissen aus, dass er im Versuchslabor der Fotobetriebe „Foton“ in Bromberg erlangt hatte.

Die Basis für die Durchführung eines fotografischen Bildes in der Großen Halle bildeten Archivbilder aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Danzig und des Herder - Institutes in Marburg sowie Reproduktionen aus Veröffentlichungen um die Wende des XIX. zum XX. Jh.

Die Vorkriegsdokumentation hatte aber fast ausschließlich in Form von Schwarzweißfotos überdauert. Somit stand K. Izdebski vor der Aufgabe, die Fotos, welche die verschwundenen Kunstwerke darstellten, koloristisch zu bearbeiten. Zu diesem Zweck nutzte der Künstler eine besondere Eigenschaft der Schwarzweißfotografie, die in der Fototechnik Farbempfindlichkeit genannt wird. Das Wissen zu diesem Thema, angereichert durch langjährige Forschungen, wandte er jetzt in der Praxis an, um die koloristischen Schlüssel der auf den archivalischen schwarzweiß Fotos festgehaltenen Bilder zu bestimmen und im Endeffekt Bilder der Originale auf dem Niveau der heutigen Farbfotografie zu erhalten. Äußerst behilflich war dabei die Tatsache, dass sich sowohl Fotografien aus dem XIX. Jh., die mit orthochromatischer

(unsensibilisierter) Technik gemacht wurden, erhalten haben, als auch solche aus den 30er und 40er Jahren des XX. Jh., mit panchromatischer Technik gemacht. Jede dieser Arten von schwarzweißen Fotos informiert anders, doch auf eine genau bestimmte Art über die Farben, die sich für den Laien in der Skala verschiedener Grautöne verbergen. Der Vergleich des Spektrums orthochromatischer und panchromatischer Fotografien desselben Objektes ermöglicht die Bestimmung des koloristischen Schlüssels.

K. Izdebski hat das Aussehen der Gestaltung der Großen Halle in dessen Vorkriegszustand in Farbe in Form eines Modells in der Skala 1 : 4 rekonstruiert und war mit dem Werk im September 1999 fertig. Die Ergebnisse seiner Arbeit und das Niveau der Beherrschung der damaligen Computertechnik waren so vielversprechend, dass man beschloss, den Künstler zu beauftragen, das erste fotografisch – digitale **Simulacrum** des verloren gegangenen Bildes von A. Möller „Das Jüngste Gericht“ auf beschichtetem Leinen in der Skala 1 : 1 herzustellen. Das Bild war im Dezember 2000 fertig. Es füllte mit einer Fläche von 47 m² die Nische der Spitzbogenblende in der Richterbank aus (Anm.15). Für die Ausführung des Bildes bediente sich K. Izdebski, erstmals in diesem Ausmaß, zeitgenössischer Foto-Computertechniken. Nach Durchführung einer digitalen Transposition der Farbwerte eines schwarzweiß Fotos in Farbe erfolgte der Ausdruck mittels eines Plotters auf dünnem Leinen, das mit einer synthetischen weißen Unterlage überzogen war, was auf dem Auftragen mehrerer Schichten eines Pigments in einer bestimmten Reihenfolge, entsprechend der Reaktion der jeweiligen Farben, beruhte. Nach Verlauf eines Jahres war ein weiteres Simulacrum fertig: „Orpheus unter den Tieren“, nach Hans Vredemann de Vries, das den historischen Platz des Originals in der Ratsherren- und Schöffenbank wiedereinnahm. Die letzten Arbeiten von Izdebski sind die Simulacra der Bilder: „Das Schiff der Kirche“ und „Die Belagerung der Marienburg“ (2002), „Salvator Mundi“, „Die Madonna mit dem Jesuskind“ (2003), „Dianas Jagd“ (2004), und für die Marienbürger Bank „Der

Kampf der Horatier mit den Kuriatiern“, gemalte Girlanden und die Waldlandschaft für die St. Reinholdsbank (2004).

Simulacra bilden sehr gut Ölgemälde nach. Sie entstehen durch elektronische Verfärbung einer schwarzweißen digitalen Fotografie (die eine Synthese mehrerer bis einiger zehn archivaler Aufnahmen ist) und das auf eine solche Weise, dass die auf den Dokumenten sichtbaren Merkmale der Malerwerkstatt der alten Meister nicht verwischt wurden. Die koloristische Integrierung wurde aufgrund von Analysen erhaltener Werke der Schöpfer verlorengangener Bilder getan. Das Erreichen einer Illusion traditioneller Malerei auf so hohem Niveau verdankt Izdebski systematisch durchgeführten Werkstattexperimenten, aufwendigem Kalibrieren, das die Farbtonung der einzelnen Kompositionen dem Ausstellungsort anpasste, sowie einem vom Autoren extra vorbereiteten Gemäldefirnis.

Die Simulacra stellen den Zustand der Originale in dem Moment dar, als die qualitativ besten Fotos dieser Objekte entstanden sind, und vermitteln dadurch viel von der Aura der Originale. Die Werke von Izdebski sind durch ihre Ausführung den Originalen der Ausstattung in nichts abträglich, im Gegenteil, sie heben ihre Attraktivität, integrieren und machen das Gesamtbild des Innenraumes lesbarer.

Zur Zeit der Entstehung dieser Publikation sind weitere Vorhaben, die auf obiger Technik und Methode basieren, geplant.

Gleichzeitig gibt das Museum den hervorragendsten Spezialisten in Polen die Rekonstruktion fehlender Skulpturen Schiffsmodelle, Turnierrüstungen und anderer Fragmente der historischen Innenausstattung in Auftrag, und strebt so eine bestdokumentierte Wiederherstellung der Halle annähernd ihrem Erscheinungsbild von vor dem Krieg an.

VI. Der heutige Artushof

Der Komplex des Artushofes erfüllt gegenwärtig eine **museale Funktion**, ähnlich wie in der ersten Hälfte des XX. Jh. als er nur den Hof und die Danziger Diele umfasste. Im Rahmen dieser Tätigkeit werden vor allem Nachforschungen nach verloren gegangenen Kunstdenkmälern geführt, die vor der Kriegskatastrophe integrale Bestandteile der historischen Einrichtung der Großen Halle waren, sowie Bemühungen, sie wiederzuerlangen. Gesucht werden auch museale und archivalische Gegenstände, die mit der Geschichte und den Funktionen des Artushofkomplexes zusammenhängen.

Darüber hinaus werden wissenschaftliche Forschungen organisiert, die die Problematik des Danziger Hofes auf dem Boden der arturianischen Traditionen und der bürgerlichen Kultur in Europa umfassen. Diese Forschungen betreffen auch die Einrichtung beider historischer Innenräume im Kontext zur europäischen Kunst.

In den Hinterräumen der Danziger Diele befindet sich eine feste Ausstellung zum Thema „Zur Geschichte des Artushofes in Danzig“, die die Ikonographie und die Funktionen des historischen Gebäudes zeigen. Über der Diele befindet sich die zyklische Zeitausstellung „Die Diele im Danziger Bürgerhaus“.

Die Bildungstätigkeit der Abteilung Artushof beruht u.a. darin, dass sie Schulen musealen Unterricht für Schüler verschiedener Altersgruppen anbietet, sowie Vorlesungen für Studenten. Organisiert werden auch Schulungen für Stadtführer.

Im Jahre 2000 setzte das Historische Museum ein Bildungs- und Erziehungsprogramm für Kinder und Jugendliche zum Thema „Das Fräulein im Fenster“ in Gang. Es zeigt den Mythos Danzigs, so lebendig im Polen des XIX. Jh. auf dem Boden der Geschichte der Stadt. Zu diesem Zweck wurde eine bewegliche Figur der Hedwig angefertigt, der Heldin des Romans „Das Fräulein im Fenster“, welcher 1898 von der Autorin Jadwiga Łuszczewska – Deotyma herausgegeben wurde. Die Gestalt des Mädchens, gekleidet in einer, aufs XVII.

Jh. stilisierten Tracht, zeigt sich täglich um 13.00 Uhr im ovalen Fenster des Neuen Schöffenhauses, und in der Saison zusätzlich um 15.00 und um 17.00 Uhr. Begleitet werden die Auftritte des Fräuleins von der Melodie des Rathausglockenspiels, der Komposition von Martini Tedesco „Plaisir d'Amour“. Gleichzeitig wird in den historischen Räumen Unterricht über das Alltagsleben in Danzig in früheren Jahrhunderten erteilt.

1984, zur Zeit der Entstehung der Abteilung, war eine solch reichhaltige Tätigkeit, wie sie sich jetzt entwickelt, noch nicht vorgesehen. Im Augenblick erfüllt die Abteilung zusätzlich noch repräsentative, kulturelle, kommerzielle und Konferenzfunktionen. Die erste beruht u.a. auf der Vorbereitung von Besuchen, die der Stadt von verschiedenen Persönlichkeiten aus der ganzen Welt, darunter auch Staatsoberhäupter, abgestattet werden. Sie erhalten hier den Rahmen eines Zeremoniells, das an die Tradition des Artushofes anknüpft. Im Hofe finden auch feierliche Sitzungen des Rates der Stadt Danzig statt. Hier werden Prestigevorhaben vieler anderer Institutionen realisiert.

Im Rahmen der **Konferenzfunktion** werden im Museumskomplex Treffen von Politikern der Ostseeanrainerstaaten durchgeführt, z.B. der Finanzminister, der Außenminister, der Innenminister u.a. In der Großen Halle werden die Titel eines Ehrenbürgers der Stadt Danzig verliehen, hier werden die St. Adalbert – Medaille und die Fürst Mściwoj – Medaille verliehen, der Erich Brost – Preis u.a. Im Hof tagt der „Danziger Areopag“, der ein alljährliches Treffen führender polnischer Intellektueller ist, die dort am runden Tisch einen Meinungsaustausch über ethische Aspekte des öffentlichen Lebens führen.

Mit der **kulturellen Funktion** des Hofes ist untrennbar das Veranstalten von Prestige – Konzerten, darunter zyklischen, verbunden.

Einen besonders wichtigen Teil der kulturellen Tätigkeit ist die Zusammenarbeit mit den vorher bereits erwähnten Bruderschaften des Danziger Artushofes, die heute ihren Sitz in Lübeck haben. Sie setzen dort ihr Gemeinschaftsleben und

ihre Traditionen fort. Eine „Freundschaftsvereinbarung“, die zwischen der Vereinigung der Vier Bruderschaften des Danziger Artushofes und dem Historischen Museum der Stadt Danzig am 14. Mai 1999 geschlossen wurde, ist Ausdruck der gemeinsamen Bestrebungen nach Unterstützung und Entwicklung gutnachbarlicher und freundschaftlicher Beziehungen zwischen Polen und Deutschen. Diese Bestrebungen werden in Form von Symposien, Ausstellungen, Informationsaustausch und persönlicher Kontakte von Vertretern beider Seiten realisiert. Gemäß der Vereinbarung veranstaltet eine jede der Banken - Bruderschaften (St. Reinholdsbank, St. Christophorusbank, Marienbürger Bank und Hl. Dreikönigsbank) einmal im Jahr in einem Vierjahreszyklus im Hof ein feierliches Treffen (die Kür). Die Banken partizipieren auch in der Revalorisierung der Innenausstattung der Großen Halle. Auf diese Weise setzen sie eine 525-jährige Tradition fort.

Es ist das Bestreben des Museums, in Danzig ein europäisches Zentrum arturianischer Kultur zu schaffen, dessen Programm das Veranstellen internationaler Treffen von wissenschaftlicher und künstlerischer Dimension vorsieht.

Der Artushof wird immer mehr zu einem allgemein erkennbaren Symbol Danzigs. Im Mai 2004 inaugurieren auf einem festen Standort im Brüsseler Park Mini Europe Modelle des Artushofes, des Neptunsbrunnens und des Denkmals zu Ehren der gefallenen Werftarbeiter als Symbole für Freiheit und Einheit den Beitritt Polens zur Europäischen Union.

Anmerkungen

1. P. Simson, Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken, Danzig 1900, S. 95
2. P. Simson, op. cit., S. 225
3. P. Simson, op. cit., S. 110
4. P. Simson, op. cit., S. 110
5. P. Simson, op. cit., S. 274
6. Die Anmerkungen, z.B. Westwand 10, Nordwand 5, Ostwand 3, Südwand 4 weisen auf die Lokalisierung des jeweiligen Werkes hin, siehe die Tafel mit dem Schema der Wandausstattung der Großen Halle; der Westwand, der Nordwand, der Ostwand und der Südwand.
7. K. Cieślak, Der Innenausstattung des Artushofes in Danzig und sein geistiges Programm im XVII. Jh. Porta Aurea, Jahrbuch des Instituts für Kunstgeschichte der Danziger Universität, I. Bd., Danzig 1992, S. 44
8. J. Miziołek, Die Kalumnien des Apelles und andere exempla iustitiae im Programm der Malerdekoration des Danziger Artushofes. Der Artushof in Danzig. Kunst und Konservierungskunst, u.d. Red. von T. Grzybkowska und T. Talbierska, Danzig 17. – 19. Oktober 2002, S. 115.
9. J. Miziołek, op. cit., S. 111
10. E. Iwanoyko, Danzig zur Zeit des Hans Vredemann de Vries. Studium zum Malerzyklus im Rathaus zu Danzig, Posen 1963, S. 149.
11. E. Iwanoyko, op. cit., S. 150
12. P. Simson, op. cit., 155.
13. P. Simson, op. cit., S. 247
14. Z. Żygulski jun., Der Artushof als museale Kreation. Der Artushof in Danzig, Kunst und Konservierungskunst, op. cit., S. 2

15.T. Grzybowska, Das digitale Simulacrum im Dienste von Kunstdenkmälern. Das Beispiel des Artushofes in Danzig, Kunst und Konservierungskunst, op. cit., S. 189

Inhaltsverzeichnis

I. Lokalisierung

II. Tradition

1. Der Artushof

- Genese
- St. Georgsbruderschaft
- Der Kleine- und der Große Hof
- Ein neuer Hof
- Neue Bruderschaften
- Religion
- Wohltätigkeit
- Organisation
- Soziale Struktur
- Ritterturniere
- Der Mairitt
- Zeremoniell und Unterhaltung
- Triumphe
- Vogtmahle
- Danzigs und Europas Salon
- Die Trennung der Banken vom Hof
- Im Dienste der Gerechtigkeit
- Repräsentative und kulturelle Funktionen der Großen Halle im XVIII. und XIX. Jh.

2. Der Ratskeller

3. Das Alte Schöffenhhaus

4. Das Neue Schöffenhhaus

III. Architektur

1. Der Artushof

2. Das Neue Schöffenhhaus

IV. Der Innenraum

1. Die Große Halle des Artushofes

- Historische und räumliche Anordnung des Wandschmucks
- Verluste der Ausstattung
- Die ältesten Ausstattungselemente der Großen Halle
- Das geistige Programm der Raumgestaltung zur Zeit der Reformation mit späteren Ergänzungen.
- Der Große Ofen
- Gerichtliches Programm in der Gestaltung des Südfeldes der Großen Halle
- Mythologische- und Jagdthemen in der Dekoration der Großen Halle. Der Hirschaal
- Heraldische Motive

- Meeresmotive und exotische Motive
- Die Rolle der Ausgestaltung und Einrichtung der Großen Halle in der Geschichte der Danziger Kultur
- 2. Die Danziger Diele im Neuen Schöffenhause
 - Der Mythos Danzigs im XIX. Jahrhundert
 - Die Danziger Diele
- V. Wiederaufbau des Komplexes der Museumsgebäude
 - Erster Wiederaufbauabschnitt
 - Zweiter Wiederaufbauabschnitt
- VI. Der heutige Artushof
 - museale Funktion
 - Konferenzfunktion
 - kulturellen Funktion
- VII. Anmerkungen
- VIII. Wichtigere Literatur

Wichtigere Literaturhinweise

- Abramowsky P., Zwei Darstellungen der Belagerung von Marienburg im Danziger Artushof, Ostdeutsche Monatshefte, Jg. 7, 1926, H.6, 1926, S. 533-541.
- Abramowsky P., Zur Schnitzplastik der Spätgotik und Renaissance in Danziger Artushof, Ostdeutsche Monatshefte, Jg. 7, 1926, H.6, S.542-558.
- Chodyński A.R., Życie codzienne w gdańskim Dworze Artusa w XV-XVI w.(Der Alltag im Danziger Artushof im XV.-XVI. Jh.), Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig 1992 / 1995, Nr.1, S.51-65.
- Chodyński A.R., Uzbrojenie turniejowe z Dworu Artusa w Gdańsku. Turnieje, rozgrywane w miastach w XIV-XVI w. (Turnierausrüstung im Artushof in Danzig. Turniere, die im XIV.-XVI. Jh. in Städten stattfanden), Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig 1992 / 1995, Nr.1, S.67-95.
- Chodyński A.R., Przypomnienie gdańskiej militarnej sławy podczas oblegania Malborka w 1460 r. (Erinnerungen an den militärischen Ruhm Danzigs

- während der Belagerung Marienburgs im Jahre 1460), (Nadbitka z / Sonderdruck aus:) Praeterita Posteritati, Studia z historii sztuki i kultury (Studium zur Kunst- und Kulturgeschichte), Red. M. Mierzwiński, Burgmuseum in Marienburg, 2001
- Chrościcki J.A., Orfeusz i Eurydyka Hansa Vredemana de Vries na tle tradycji ikonograficznej (Orpheus und Eurydike von Hans Vredemann de Vries auf dem Boden ikonographischer Tradition) , (w / in:) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S. 123-132.
- Cieślak K., Wystrój Dworu Artusa w Gdańsku i jego program ideowy w XVI w. (Die Innenausstattung des Artushofes in Danzig und sein ideelles Programm im XVI. Jh.) Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig 1992 / 1995, Nr. 1 S. 39-50.
- Grzybkowska T., Gdańska la joie de la cour (Die Danziger la joie de la cour), Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig 1992 / 1995, Nr. 1, S. 109-114.
- Grzybkowska T., Simulacrum cyfrowe w służbie zabytków. Przykład Dworu Artusa w Gdańsku (Das digitale Simulacrum im Dienste von Kunstdenkmälern. Das Beispiel des Artushofes in Danzig), (w / in:) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S.189-198
- Hirsch Th., Über den Ursprung der preußischen Artushöfe, Zeitschrift für Preußische Geschichte und Landeskunde, Bd. 1, Berlin 1864, s. 3-32.
- Hoffmann E.Th.A., Der Artushof, Leipzig 1930.
- Iwanoyko E., Zaginione gobeliny z Dworu Artusa w Gdańsku w interpretacji Gotfryda Peschwitz z 1686 r.(Verschollene Gobelins des Artushofes in Danzig in der Interpretation von Gottfried Peschwitz aus dem Jahre 1686), Gdańskie studia muzealne (Danziger museale Studien), 1981, Bd.3.
- Kębłowski S. J., „ Sąd Ostateczny” Antoniego Möllera w gdańskim Dworze Artusa na tle tradycji tematu w XV i XVI w. („Das Jüngste Gericht“ von Anton Möller auf dem Boden der Tradition des Themas im XV. und XVI.

- Jh.), (w / in :) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red. T. Grzybkwowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S. 143-158.
- Keyser E., Die Entstehung des Danziger Artushofes, Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins 25, 1926, 4, s. 72-78.
- Keyser E., Der Ursprung des Danziger Artushofes, Ostdeutsche Monatshefte Jg. 7, 1926, H. 6, S. 513-516.
- Kilarska E., W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa w Gdańsku (Am Vortag des Wiederaufbaus des Ofens im Artushof in Danzig), Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig 1992 / 1995, Nr. 1, S. 151-189.
- Korduba P., Sień Gdańska, jako przykład wizualizacji mitu Gdańska (Die Danziger Diele als Beispiel der Sichtbarmachung des Mythos von Danzig), (w / in:) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red. T. Grzybkwowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S.167-174.
- Köster A., Die Modelle alter Segelschiffe im Artushof, Ostdeutsche Monatshefte, Jg. 7, 1926, H.6, S. 559-567.
- Labuda A. S., Stadtpolitik im Bild. Zu den Gemälden „Belagerung der Marienburg” und „Schiff der Kirche” im Artushof in Danzig, (w / in:) Argumenta, Articuli, Quaestiones. Studia z historii sztuki średniowiecznej (Studien aus der Geschichte mittelalterlicher Kunst). Księga jubileuszowa, dedykowana Marianowi Kutznerowi (Jubiläumsbuch, Marian Kutzner gewidmet), Red. A. Błażejewska, E. Pilecka, Thorn 1999, S.161-187.
- Lewicki J., Fasady Dworu Artusa w Gdańsku (Die Fassaden des Artushofes in Danzig), (w / in:) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red. T. Grzybkwowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S.53-67.
- Litwin J., Z badań nad modelami okrętów w Dworze Artusa w Gdańsku (Zu den Erhebungen über die Schiffsmodelle im Artushof in Danzig), Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig 1992 / 1995, Nr. 1 S. 203-217.

- Mieszkowski B., Wśród okruchów gdańskiej historii. (Unter Brocken Danziger Geschichte)
(Zbroja turniejowa końca XV w. – eksponat muzealny z Dworu Artusa, obecnie w zbiorach wawelskich / Eine Turnierausrüstung aus d. Ende des XV. Jh. – Museumsexponat aus dem Artushof, jetzt in den Sammlungen des Wawels), Rocznik Gdański (Danziger Jahrbuch), 1978, Bd. 38, S.1.
- Miziołek J., „ Kalumnia Apellesa“ i inne „exempla iustitiae“ w programie dekoracji malarskiej gdańskiego Dworu Artusa“ („Die Verleumdung des Apelles“ und andere „exempla iustitiae“ im Programm der malerischen Dekoration des Danziger Artushofes), (w / in:) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red. T.Grzybkowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S. 105-118.
- Paszkiewicz P., Społeczna i kulturowa geneza Dworu Artusa (Sozial- und Kulturgenese des Artushofes), Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig, 1992 / 1995, Nr. 1, S. 15-28
- Pilecka E., Dwór Artusa w Gdańsku – interpretacja późnogotyckiego zabytku (Der Artushof in Danzig – Interpretation eines spätgotischen Architekturdenkmals) (w / in:) Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Die Kunst um 1500. Tagungsmaterialien des Kunsthistorikervereins) Danzig, November 1996, Red. T. Hrankowska, Warschau 1997, S. 145-163.
- Pilecka E., Średniowieczne Dwory Artusa w Prusach. Świadectwo kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej (Mittelalterliche Artushöfe in Preußen. Zeugnis der Bildung eines neuen Bürgerbewusstseins). Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. (Verlag der Nicolai Copernikus Universität.) Thorn 2005
- Röper H.C., Die Hirschplastiken im Artushof in Danzig, Zeitschrift für Ostforschung, Jg. 22, 1973, H.2, S. 277-294.
- Rühle S., Maispiele und andere Vorführungen vor dem Artushof, Ostdeutsche Monatshefte, Jg.7, 1926, H.6, S. 605-608.
- Selzer S., Artushöfe im Ostseeraum. Ritterlich – höfische Kultur in den Städten des Preussenlandes im 14. Und 15. Jahrhundert, Kieler

- Werkstücke, Reihe D : Beiträge zur europäischen Geschichte des Späten Mittelalters 8, Frankfurt/M. 1996.
- Simson P., Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften die Banken, Danzig 1900.
- Simson P., Führer durch den Danziger Artushof, Danzig 1902.
- Simson P., Die Schifferbank des Danziger Artushofes, Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins 50, 1908, S.101-130.
- Simson P., Die Rückseite des Danziger Artushofes, Denkmalpflege 12, 1910, S. 99-100.
- Störmer W., König Artus als aristokratisches Leitbild während des Späteren Mittelalters, gezeigt an Beispielen der Ministerialität und des Patriziats, Zeitschrift für Bayrische Landesgeschichte 35, 1072, S. 946-971.
- Sulewska R., Przedstawienia Diany i Akteona w Dworze Artusa w Gdańsku (Die Darstellungen von Diana und Actaeon im Artushof in Danzig), (w / in:) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red. T. Grzybowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S. 99-104.
- Śledź E., Dwór Artusa – program adaptacji rewaloryzacji i działalności, Carillon – Notatnik Muzealny I Muzeum Historii Miasta Gdańska, t.1 (Der Artushof – das Programm seiner Adaptation, Revalorisierung und Tätigkeit, das Glockenspiel – Musealische Notizen I Museum der Geschichte der Stadt Danzig, Bd. 1.), Danzig 1995, S. 23-41.
- Śledź E., Rola Dworu Artusa w dziejach Gdańska (Die Rolle des Artushofes in der Geschichte Danzigs), Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig 1992 / 1995, Nr. 1, S. 29-38.
- Śledź E., Dwór Artusa w Gdańsku. Etapy odbudowy i konserwacji po II wojnie światowej (Der Artushof in Danzig. Etappen des Wiederaufbaus und der Konservierung nach dem II. Weltkrieg), (w / in:) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Warschau 2004, S. 175-189.

- Śledź E., Der Artushof in Danzig. Konzeption des Museums und seine Realisierung, Eine Dokumentation des Symposiums im Museum für Hamburgische Geschichte am 9.01.2004. Red. M. Gerike, H. Sommer, Die Bankenbrüderschaften des Danziger Artushofes zu Lübeck. 2004.
- Talbierska J., Ikonografia gdańskiego Dworu Artusa (Die Ikonographie des Danziger Artushofes), (w / in:) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S. 5-35.
- Tarnacki J., Sprawozdanie z badań architektonicznych średniowiecznego Dworu Artusa / w Gdańsku / (Bericht über architektonischen Untersuchungen des mittelalterlichen Artushofes / in Danzig /), Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig 1992 / 1995, Nr. 1, S.115-131.
- Woziński A., Wystrój rzeźbiarski gdańskiego Dworu Artusa na przełomie średniowiecza i renesansu (Die bildhauerische Gestaltung des Danziger Artushofes um die Wende des Mittelalters zur Renaissance), (w / in:) Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red, T. Grzybkowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S. 73-90.
- Żankowski R., Malowidła ściennie na zachodniej ścianie Dworu Artusa w Gdańsku i ich restauracja w 1991 r. (Die Wandmalereien an der Westwand des Artushofes in Danzig und ihre Restaurierung im Jahre 1991), Porta Aurea, Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego (Jahrbuch des Institutes für Kunstgeschichte der Danziger Universität), Danzig 1992 / 1995, Nr. 1, S. 131-150.
- Żygulski jun. Z., Dwór Artusa jako kreacja muzealna (Der Artushof als museale Schöpfung), (w / in:) Dwór Artusa. Sztuka i sztuka konserwacji (Der Artushof in Danzig. Kunst und konservatorische Kunst), Red.T. Grzybkowska, J. Talbierska, Danzig 2004, S.1-4.