

Rainer Kobe

Eine Deutung des Danziger Deckengemäldes von Isaac von den Blocke im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg*

Seit über 90 Jahren hängt, „kunsthistorisch praktisch unbearbeitet“¹, das neunteilige Deckengemälde (Abb. I) des Danziger Malers Isaac von den Blocke (ca. 1575 bis ca. 1628)² im Germanischen Nationalmuseum (GNM). In den wenigen Betrachtungen, die dem Gemäldezyklus gewidmet wurden, blieb es bei dem nur begrenzt erfolgreichen Versuch, Einzelbilder zu erklären³. Oder man beließ es bei allgemeinen Aussagen zum möglichen historischen Hintergrund des Gemäldezyklus⁴. Rainer Kahsnitz hielt es, wegen der „Ausgeklügeltheit des Programms“, sogar für „fast unmöglich“, das Deckengemälde in seiner Gesamtheit zu erklären, solange nicht schriftliche Erläuterungen zu den Bildern gefunden würden⁵.

* Ich danke Professor Dr. Sergiusz Michalski, Tübingen und Professor Dr. Dr. Andreas Tacke, Trier für die Möglichkeit, meine Thesen in ihren kunstgeschichtlichen Kolloquien zu diskutieren und für die kritischen Anregungen und Ratschläge, die ich dort erhielt

¹ Andreas Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog*, Mainz 1995, S. 53.

² Als Schreibweisen des Familiennamens gibt es darüber hinaus: „vo(a)n dem Block“, „vo(a)n dem Blocke“, sowie „von Blocke“. Zu Isaac von den Blocke sowie zur Künstlerfamilie von den Blocke s. Jacek Tylicki, *Niederlandzkie korzenie rodziny van den Blocke*, „Builetyn Historii Sztuki“, 71.2009, S. 191–200; Rainer Kobe, *Wie mennonitisch war die Danziger Künstlerfamilie von Blocke?*, „Mennonitische Geschichtsblätter“ 66.2009, S. 71–84. Zum Oeuvre Isaac von den Blockes s. Božena Steinborn, *Izaak van den Blocke*, in: Jane Turner, *The Dictionary of Art*, Vol. 4, London 1996, S. 147f, sowie *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. II (1995), S. 534. In Thieme-Becker, Bd. 4, S. 123, ist das Nürnberger Deckengemälde noch nicht als Werk Isaac von den Blockes aufgeführt.

³ *Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts* (Katalog des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg). Bearbeitet von Eberhard Lutze und Eberhard Wiegand, 2 Bd. (Text und Bildband), Nürnberg 1937, S. 27–29; A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 47–50.

⁴ Sergiusz Michalski, *Die lutherisch-reformierte Rivalität im Bereich der Bildenden Kunst im Gebiet von Danzig um 1600*, in: *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa. Wirkungen des religiösen Wandels im 16. und 17. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Kultur*, Joachim Bahlcke und Arno Strohmeyer (Hg.), Stuttgart 1999, S. 265–280, hier: S. 270, sieht in dem Deckengemälde die Übergangssituation im Danzig der Zeit um 1612 [Zurückdrängen des Einflusses der Reformierten zugunsten der Lutheraner] widerspiegelt. Die Decke zeige „ikonographische Themen und Formeln, die einen unterschiedlichen konfessionellen Hintergrund besitzen könnten“.

⁵ Rainer Kahsnitz, *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg und die Provinz Preußen*, in: *Preußen im 19. Jahrhundert. Vorträge von Hubert Heinelt, Sławomir Kalembaka und Rainer Kahsnitz*, Udo Arnold (Hg.), Lüneburg 1984, S. 43–104, hier S. 70.

Bisher nicht gedeutete Einzelgemälde konnten jetzt anhand in ihrer Aussage eindeutiger, graphischer Vorlagen erklärt werden. Und so ist, unter Berücksichtigung von lokalem historischem Umfeld und dessen Einfluss auf Maler und Auftraggeber, eine erste umfassende Interpretation des Gesamtgemäldes möglich⁶.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Das GNM erwarb 1917 das „neunteilige Deckengemälde mit allegorischen und biblischen Szenen“⁷ – so sein offizieller Titel – aus dem Kunsthandel, ohne dass Herkommen, Vorbesitzer und Umstände des Ankaufes festgehalten worden wären. Der äußere Rahmen des Gemäldes wurde in den 1920er Jahren im Museum gefertigt⁸.

Die Einzelgemälde der Decke sind unterschiedlich groß: vier ovale Außenbilder (Abb. 1, Felder 1, 3, 7, 9) 170 × 84 cm, zwei breit-rechteckige Außenbilder (Felder 4, 6) 84 × 154 cm, zwei rechteckige Innenbilder (Felder 2, 8) 225 × 185 cm und das Tondo (Feld 5) mit dem Durchmesser von 154 cm⁹, alle neun zusammen nehmen eine bemalte Fläche von ca. 25 qm ein.

Die sechs Außenbilder

Der Inhalt aller sechs äußeren Gemälde (Felder 1, 3, 4, 6, 7, 9) lässt sich aufgrund seiner Abhängigkeit von niederländischen Vorbildern eindeutig bestimmen. Ihr Sinn ergibt sich, wenn nicht aus den graphischen Vorlagen selbst, spätestens aus deren lateinischen Bildunterschriften.

Die Gemälde in Feld 1 (Abb. 2 und II) und 9 lassen sich auf Radierungen von Raphael Sadeler I zurückführen¹⁰. Die Sadeler-Radierung *Labor*¹¹ diene als Vorlage für Feld 1 (Abb. 3)¹². Aus dem Titel *Labor* mit der Abbildung der Göttin der Künste und des Handwerks Pallas Athene und der lateinischen Bildunterschrift der Radierung¹³ erschließt sich als Sinn von Vorlage und Ge-

⁶ [red.] Danziger Deckengemälde ist in den letzten Zeit eine Untersuchungsthema auch für einen polnischen Kunsthistoriker Marcin Kaleciński geworden, der seine Interpretation in neu publizierten Buch präsentierte: Marcin Kaleciński, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, S. 207–213. Diese Veröffentlichung war Reiner Kobe nicht bekannt, aber die Feststellungen des Reiner Kobe dem Marcin Kaleciński auch nicht.

⁷ A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 46.

⁸ GNM-Akten, K. 141, Brief v. 13.02.1936. Neu sind auch die Hartfaserplatten unter den Leinwänden. Die auf dem Gemälde teilweise erkennbaren, parallel verlaufenden Bruchstreifen, deuten darauf, dass die Leinwand ursprünglich auf einen mit Brettern versehenen Rahmen gespannt war; Hinweise von Oliver Mack, M.A. stellv. Leiter des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung des GNM.

⁹ A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 46.

¹⁰ *The Illustrated Bartsch* (TIB) 71–01, by Isabelle de Ramaix, New York 2006, Nr. 189–192, Vier Allegorien nach Maarten de Voos.

¹¹ TIB 71–01 Nr. 190.

¹² Größenverhältnisse: Während die Gemälde etwa mannshoch sind, haben die Vorlagen Formate zwischen 21 x 25 und 23 x 15 cm.

¹³ Die aus dem Lateinischen übersetzte Bildunterschrift lautet: „Seit ich das Mannesalter erreicht habe, strebe ich danach, Werke unter den Auspizien der Pallas zu schaffen. Sicherlich

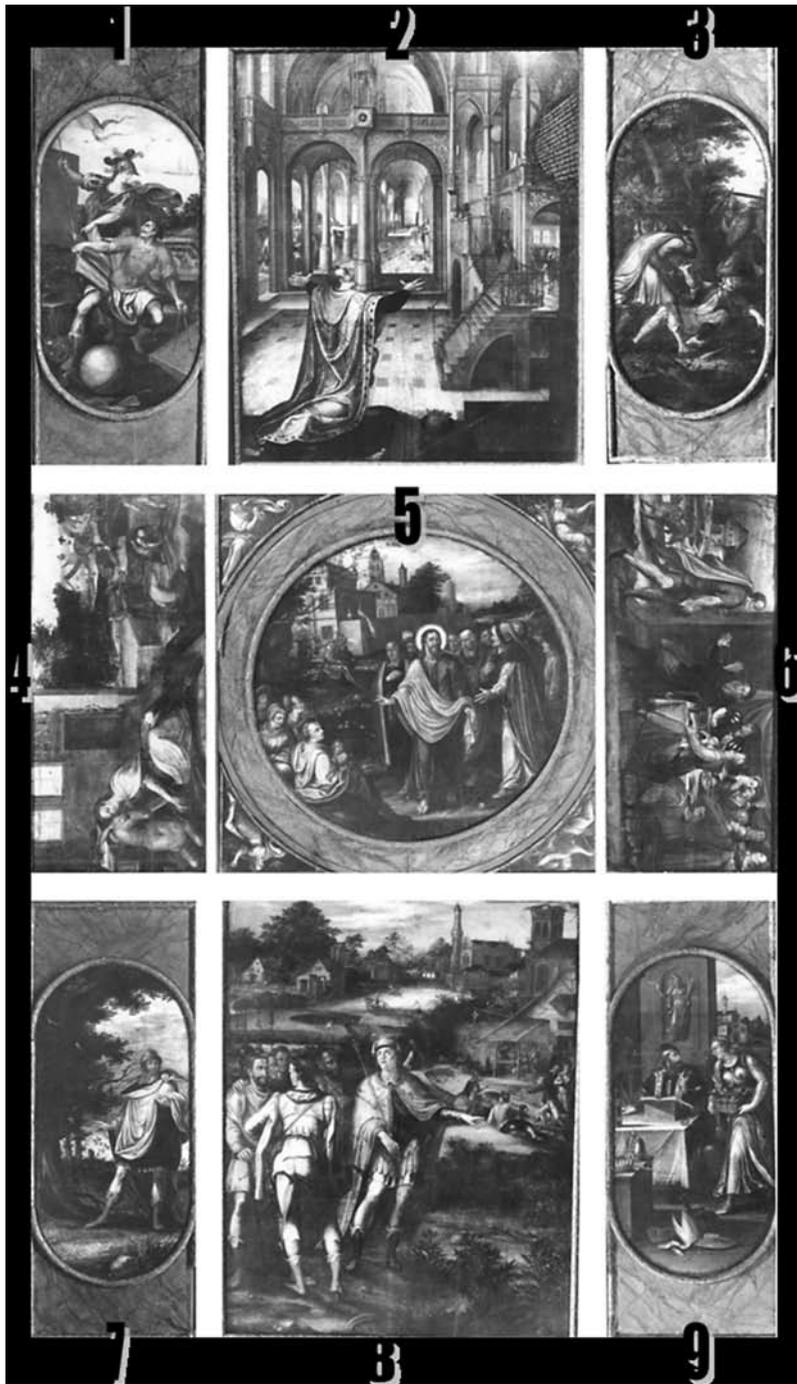


Abb. 1. Isaac van den Blocke, Die neun Gemälde des Deckengemäldes von Isaac van den Blocke (im schematischen Rahmen), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm 1193

Abb. 2. Isaac von den Blocke,
Deckengemälde, Feld 1



Abb. 3. Raphael Sadeler I., Labor, Radierung 1591, nach Marten de Vos, TIB 71-01 Nr. 190



Rainer Kobe mälde: Die Arbeit und das „Schaffen“ bilden einen eigenen besonders anzustrebenden Wert.

Feld 9 (Abb. 4 und IX) an der diagonal gegenüberliegenden Außenseite der Decke geht auf die Radierung *Honor* zurück (Abb. 5)¹⁴. Nach der Bildunterschrift der Radierung soll Juno, die menschliches Leben und Arbeit in eine vernünftige Ordnung und jeden Menschen an den ihm gebührenden Platz gestellt hat, die im Arbeitsleben des abgebildeten Mannes erworbenen Reichtümer als Dankopfer an die Götter entgegennehmen. Die abgelegten weltlichen und kirchlichen Macht- und Ehren-Insignien zeigen deren Unwichtigkeit für den am Schreibpult seiner geistigen Arbeit nachgehenden Mann.

Für die übrigen Außenbilder gab es bisher keine schlüssige Deutung. Mit Hilfe der jetzt herausgefundenen Vorlagen und ihren Bildunterschriften lassen sich drei eindeutig erklären. Die Vorlagen stammen aus der Kupferstichserie von Phillips Galle *Die Bestrafung des Müßiggängers*¹⁵ von ca. 1565. Inhalt der Blätter ist die Arbeitsmoral, ein häufiges Thema in den damals beliebten Moralsprachsammlungen. Phillips Galle griff für seine Stichserie auf Verse von Hadrian Junius aus den „*pia et moralia carmina*“¹⁶ sowie auf Sprüche Salomons zurück¹⁷.

Im Gegensatz zu der getreuen Wiedergabe der Sadeler-Grafiken *Labor* und *Honor* in den Feldern 1 und 9, zeigen die Gemälde in den Feldern 3, 4 und 6 wenig Ähnlichkeiten mit den Galle-Vorlagen. Der Danziger Maler, kannte sie möglicherweise nur vom Hörensagen. Was ihm bzw. dem Auftraggeber und Konzeptor der Decke auf jeden Fall bekannt war, sind die Junius-Texte unter den Grafiken.

Im Gemälde von Feld 3 (Abb. 6 und III) wird ein Mann auf einem Waldweg von zwei anderen niedergeschlagen. Der Katalog von 1937 betitelte das Bild als *Mordszene*¹⁸. Mit Hilfe der Galle-Serie und mit dem Junius-Text lässt sich der eigentliche, allegorische Sinn des Bildes klären. Vorlage war das Blatt *Not und Armut schlagen den Müßiggänger nieder* (Abb. 7)¹⁹. Auf der Grafik sind die drei handelnden Personen mit Aufschriften versehen. Die zerlumpten männlichen Personifikationen *Egestas*, *Not* und *Inopia*, Armut schlagen mit Spaten und Knüppel auf den bereits am Boden liegenden halb nackten „Piger“, den

unter allerlei Unglücksfällen und unter vielen Gefahren. Mit Verstand erforsche ich Himmel und Erde. Nirgendwo ist in mir die ungezähmte Natur wirksam. Ich schaffe, ich erbaue und strebe beständig nach Ruhm“.

¹⁴ TIB 71–01 Nr. 191.

¹⁵ TIB 56 by Arno Dolders, New York 1987, Nr. 074: 1–4. Der zeitgenössische „Begriff „Müßiggänger“ steht für den arbeitsunwilligen Faulenzer. Vgl. *Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit. Texte und Dokumente zur Entstehung der „bürgerlichen Tugend“*, Paul Münch (hg.), München 1984, S. 51.

¹⁶ Hadrian Junius, *Poematum liber primus: pia et moralia carmina, quorum indicem post encomiastica carmina reperics*, Leiden 1598 (Junius 1598), Bl. 174 u. Bl. 185.

¹⁷ Prov 6, Prov 20 u. Prov 24.

¹⁸ A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 50.

¹⁹ TIB 56 Nr. 074: 2.

Abb. 4. Isaac von den Blocke, Deckengmälde, Feld 9



Abb. 5. Raphael Sadeler I., Honor, Radierung 1591, nach Marten de Vos, TIB 71-01 Nr. 191





Abb. 6. Isaac von den Blocke,
Deckengemälde, Feld 3

Abb. 7. 7. Phillips Galle, Not und Armut schlagen den Müßiggänger nieder, Kupferstich
ca. 1565, TIB 56 Nr. 074: 2



„Müßiggänger“ ein. Zwei Details des Gemäldes beweisen, dass der Maler nicht die Galle-Grafik, wohl aber den Junius-Text kannte. In dem Salomonspruch zum Vorlagenstich heißt es: „So wird dich die Armut übereilen wie ein Fußgänger und der Mangel wie ein gewappneter Mann“²⁰. Bei Galle steht der „gewappnete Mann“ als „Egestas“ links, der „Fußgänger“ als „Inopia“ rechts. Bei von den Blocke ist die Postierung umgekehrt. In der Junius-Bildunterschrift wurde aus dem „gewappneten Mann“ des Bibelverses ein „clypteo tectus gladiator aheno“ [ein durch einen ehernen Schild geschützter Kämpfer]²¹. Und genau so, als furchterregenden, mit Helm und metallenen Schild²² gerüsteten Krieger, malte von den Blocke seinen rechten Angreifer.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Vorbild des Gemäldes in Feld 4 (Abb. 8 und VI) ist die Galle-Grafik *Der Müßiggänger ruht während der Erntezeit* (Abb. 9)²³. Darauf liegt ein bärtiger Mann bequem im Schatten eines Baumes und sieht zufrieden der geschäftigen Landbevölkerung bei der Ernte zu. Die Bildunterschrift von Junius unter der Grafik besagt, dass der Müßiggänger gerne zuschaut wie andere arbeiten²⁴. In der gemalten Fassung liegt ein schlafender Jüngling auf einer Terrasse an einen ebenfalls schlafenden Esel²⁵ gelehnt und ihn umarmend, in der linken Hand ein geleertes Trinkgefäß, vor sich eine sich öffnende Landschaft mit Bauern bei der Erntearbeit, hinter sich auf dem Türsturz die Inschrift und damit das Motto des Gemäldes: „Faulheit bringt Armut“.

Im Gemälde von Feld 6 (Abb. 10 und VII) tritt aus einer Winterlandschaft ein zerlumpter junger Mann, angebellt von einem Hund, in einen Raum voller anständiger Leute bei gutem Essen. Die Tischgesellschaft ist erstaunt, der Mann am Kopf des Tisches weist mit erhobenen Händen in seine Richtung. Nach dem Katalog von 1937 ist es eine Allegorie auf den Reichtum, im 95er-Katalog wird das Gleichnis vom armen und reichen Mann oder das vom verlorenen Sohn für möglich gehalten²⁶.

Auf dem Vorlagestich (Abb. 11)²⁷ tafelt eine Gruppe bäuerlicher Personen unter einem Sonnendach vor dem Hintergrund einfahrender Erntewagen und weist den halb nackten Bettler ab, darunter der lateinische Junius-Vers: „Zuletzt

²⁰ Prov 6. 11.

²¹ H. Junius, *Poematum liber primus...*, Bl. 185, Vers 2.

²² Der Schild des gerüsteten Kämpfers ist eine Aegis mit dem Schlangenumwundenen Gorgonenhaupt. Der Maler bzw. Konzeptor betonte so die Bedrohlichkeit der Armut und stellte mit der Verwendung eines antiken Vorbildes seine humanistische Bildung unter Beweis.

²³ TIB 56 Nr. 074: 3.

²⁴ H. Junius, *Poematum liber primus...*, Bl. 185, Vers 3. Auf der Grafik wird auf Prov 20. [4] verwiesen: „Um der Kälte willen will der Faule nicht pflügen; so [...]“.

²⁵ Neben positiven Bedeutungen stand der Esel für Widerspenstigkeit sowie geistige und körperlich Trägheit, s. Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole*, Stuttgart 2008 (LS 2008), S. 110ff. In der Galle-Serie taucht der Esel in diesem Sinne auf dem, im Nürnberger Gemälde nicht verwendeten, ersten Blatt auf (TIB 56 Nr. 074: 1).

²⁶ A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 52.

²⁷ TIB 56 Nr. 074: 4.



Abb. 8. Isaac von den Blocke, Deckengemälde, Feld 4

Abb. 9. Phillips Galle, Der Müßiggänger ruht während der Erntezeit, Kupferstich ca. 1565, TIB 56 Nr. 074: 3





Abb. 10. Isaac von den Blocke, Deckengemälde, Feld 6

Abb. 11. Phillips Galle, Der Müßiggänger wird vom Gastmahl der Arbeitenden vertrieben, Kupferstich ca. 1565, TIB 56 Nr. 074: 4





Abb. 12. Isaac von den Blocke,
Deckengemälde, Feld 7

aber zerlumpt und nackt, um Versöhnung bemüht bei ihrem fröhlichen Erntefest, bittet er um Trost für seinen Magen, fleht kniefällig um Gnade und wird mit Tritten abgewiesen. Von keinem bedauert, wird er unter bitterem Hohn davongejagt²⁸. In dem auf der Grafik vermerkten Salomon-Spruch, Prov. 20. [4] heißt es: Der Faule muss „in der Ernte betteln und nichts kriegen“.

Von den Blocke malte keinen erfreuten Empfang, sondern die Abweisung des Müßiggängers vom Tisch derjenigen, die gearbeitet haben.

Das Gemälde Feld 7 (Abb. 12 und VIII) mit einem Sämann in antikisierender Kleidung und vor ihm am Boden zahlreiche eifrige Ameisen hat keine eindeutige Text- oder Bildvorlage. Die Ameisen waren schon bei Äsop und in den Sprüchen Salomons Sinnbild für den Fleiß: „Gehe hin zur Ameise, du Fauler; siehe ihre Weise an und lerne. Ob sie wohl keinen [...] Herrn hat, bereitet sie doch ihr Brot im Sommer und sammelt ihre Speise in der Ernte“²⁹. In der Literatur und Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts war die Ameise das Gegenbild zum Müßiggänger³⁰, so im Holzschnitt *Nyt fursehen by Zyt* aus Sebastian Brants *Narrenschiff* von 1494³¹. Im dazu gehörigen Text wies

²⁸ H. Junius, *Poematum liber primus...*, Bl. 185, 3. Vers 4.

²⁹ Prov 6. 6–8.

³⁰ Textbeispiele zu Salomons Sprüchen (Prov 6) und der Ameise in: *Ordnung, Fleiß...*, S. 40, 52f, 58, 61, 103 sowie eine Reihe von Emblemata in: Arthur Henkel u. Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 929–932.

³¹ Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Faksimile der Erstausgabe Basel 1494 mit dem Nachwort von Franz Schultz (Straßburg 1912), Dieter Wuttke (hg.), Baden-Baden 1994, S. 180.

Brant wie später Iunius, und Galle im Bild, auf die üblen Folgen des Müßiggangs hin³². Das Nürnberger von den Blocke – Gemälde des Sämannes mit den Ameisen verbildlicht den lobenswerten vorsorglichen Fleiß.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Alle sechs Außenbilder sind arbeitsethischen Fragen gewidmet. Drei zeigen Fleiß und Erfolg der menschlichen Arbeit (Feld 1, 7, 9), drei andere (Feld 3, 4, 6) das Gegenbild die Faulheit und deren bittere Folgen.

Die drei Innenbilder

Die drei großen Innenbilder (Feld 2, 5, 8) stehen in Beziehung zu den Außenbildern.

Auf dem Gemälde in Feld 2 (Abb. 13 und IV) kniet König Salomon in einem Kirchenraum³³, während Gott ihm durch die Inschrift an der Wand Weisheit, Reichtum, und Ehre verheißt³⁴. Die Architektur auf dem Bild ist die recht getreue Wiedergabe³⁵ des Kircheninterieurs auf dem Kupferstich *Lateranskirche* von Jan van Londerseel (Abb. 14)³⁶, das wiederum auf das verloren gegangene Gemälde einer Phantasiekirche von Hendrik Aerts zurückgeführt wird³⁷. Aerts arbeitete 1594/95 mit den beiden Vredemann de Vries in Danzig zusammen³⁸. Von den Blocke kannte wahrscheinlich sowohl den Londerseel-Stich als auch das verloren gegangene Aerts-Gemälde der Phantasiekirche, mit Sicherheit aber das 1594/5 entstandene *Pietas*-Gemälde mit einer ähnlichen Kirchenarchitektur der Vredemann de Vries im Danziger Rathaus³⁹. Letzteres war möglicherweise der Ausgangspunkt für die Kirchenarchitekturen bei Aerts und Londerseel sowie für von den Blockes Nürnberger Salomonkirche.

³² Ebd. S. 181.

³³ Das gleiche Thema verwendete von den Blocke bereits im Danziger Rathaussaal, vgl. Susan Tipton, *Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen der Frühen Neuzeit*, Hildesheim 1996, Abb. 82. Erst 30 Jahre später erscheint es, wohl erstmalig in den Niederlanden, in der Amsterdamer Ratskammer: Govaert Flinck, *Salomo bittet Gott um Weisheit* 1658, Amsterdam Koninklijk Paleis.

³⁴ II Chr 1. 11f. Nach Textvergleich stammt die Inschrift aus der Lutherbibel von 1545, vgl. D. Martin Luther, *Die gantz Heilige Schrift Deudsch, Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe*, Hans Volz (hg.), München 1972, S. 791.

³⁵ A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 49f.

³⁶ F.W.H. Hollstein, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. 1955 Bd. XI Nr. 75.

³⁷ Ludwig Schreiner, *Die Phantasiekirche. Ein Gemälde von Hendrick Aerts*, „Weltkunst“ 50.1980, S. 872–877, hier S. 874.

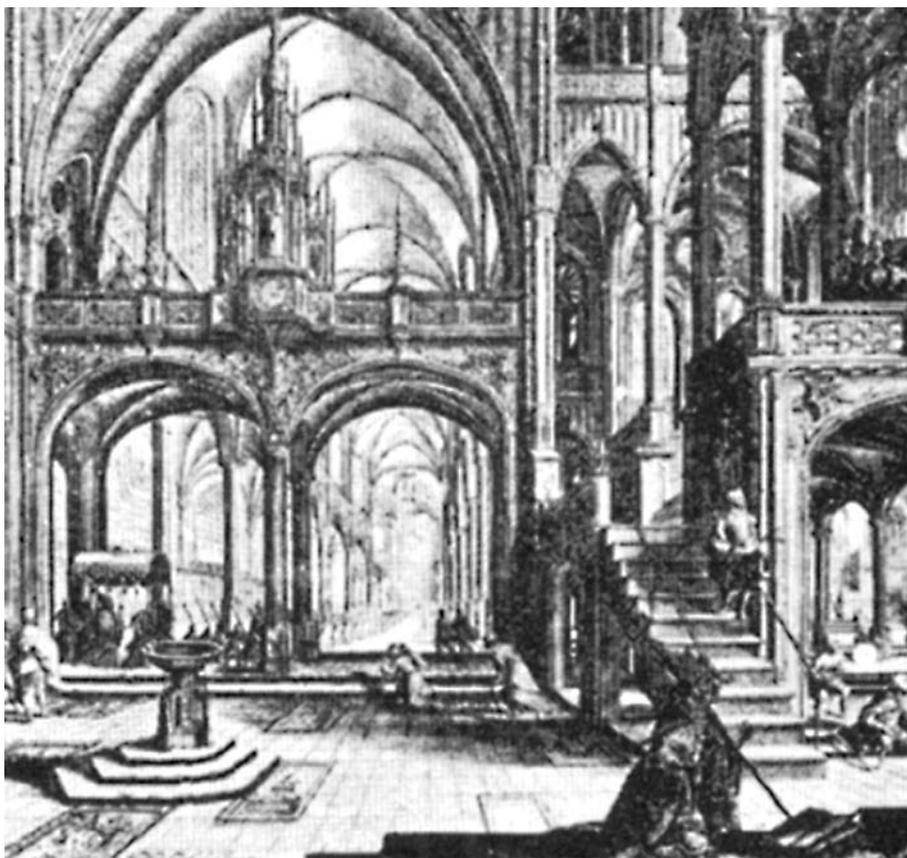
³⁸ Bernard Vermet, *Hendrik Aerts – a Gdańsk painter*, in: *Netherlandish Artists in Gdańsk in the Time of Hans Vredemann de Vries*, Gdańsk 2006, S. 59–63.

³⁹ Das Gemälde „*Pietas*“ von Hans und Paul Vredemann de Vries gehört zur Ausstattung der Sommerratsstube im Danziger Rathaus, vgl. *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* (Ausstellungskatalog), Heiner Borggreffe (bearb.), München 2002, S. 325 u. 327, Abb. 168c.



Abb. 13. Isaac von den Blocke,
Deckengemälde, Feld 2

Abb. 14. Jan van Londerseel, Lateranskirche in Rom, Kupferstich 1523 (?), Hollstein XI Nr. 75



Linker Mittel- und der Hintergrund des Gemäldes im Feld 2 enthalten eine Reihe kleinteiliger alttestamentlicher Bezüge: Auf dem Lettner in einem Tabernakel Moses mit den Gesetzestafeln, ganz links im Durchblick durch eine Arkade ein Zelt mit davor patrouillierenden Soldaten, wahrscheinlich die „Stiftshütte“⁴⁰, oberhalb davon noch einmal Moses am Sinai beim Empfang der Gesetzestafeln⁴¹, im linken äußeren Seitenschiff ein bärtiger Mann mit einem Buch, vielleicht einer der Propheten, unter einer Arkade zum Mittelschiff ein Levit, der auf einen aufgebauten Tisch weist, dahinter ein weiterer Levit mit den den Bund mit Gott dokumentierenden „Schaubrotten“⁴², gegenüber der siebenarmige Leuchter, und schließlich in der Tiefe des Mittelschiffes hinter einem aufgezogenen Vorhang, nur noch schemenhaft, die Bundeslade. Alles sind Zeichen der richtigen Zeremonien im Sinne des Spruches „Die Geräth der Stiftes Hütten, Mahnen uns an gute Sitten“ auf einem Erbauungsbild des späten 17. Jahrhunderts⁴³. Der Konzeptor der Nürnberger Decke bezog offensichtlich Position in dem 1612/13 schwelenden Konflikt um die gottesdienstlichen, liturgischen Formen zwischen den Danziger Lutheranern und den Reformierten⁴⁴. Die von den Lutheranern weiter verwendeten Zeremonien seien nicht etwa päpstlich, wie das die Reformierten behaupteten, sondern ganz und gar biblisch⁴⁵. Sie richteten sich nach dem Vorbild der Ordnung der Stiftshütte⁴⁶ und im salomonischen Tempel.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

In einem Raum unterhalb der Empore sitzen drei Männer und werden von einem mit dem Rücken zum Beschauer stehenden König, wahrscheinlich Salomon bei der Einsetzung der Priester nach dem Tempelbau⁴⁷, belehrt. Dies wäre ein Verweis auf das in Danzig nach lutherischem Vorbild praktizierte Kirchenregiment.

Das Gemälde im Feld 2 zeigt insgesamt den unter Gottes Segen stehenden Aufstieg eines gerechten und den rechten Glauben fördernden Mannes zu Reichtum und Ehre am Beispiel des Königs Salomon. In Detailszenen wird auf in Danzig umstrittene kirchenpolitische Themen eingegangen und für die lutherische Seite Stellung genommen.

⁴⁰ II Chr 1. 3–6.

⁴¹ Ex 31. 18.

⁴² II Chr 4. 19 in Verbindung mit Ex 25. 23–30 und Lev 24. 5–6.

⁴³ Die Stiftshütte. Rebus-Bild aus Melchior Martsperger, *Die Geistlichen Herzenseinbildungen* [...], Augsburg 1687, Kupfer Nr. 135 auf Bl. XLV links, in: Martin Scharfe, *Evangelische Andachtsbilder*, Stuttgart 1968, S. 8.

⁴⁴ Vgl. Adam Jakob, *Christliche wolbegründete doch Nottürfftige Antwort [...] von 1612*, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, DK 8760.

⁴⁵ Johannes Walther, *Rettung der rechten, wahren, göttlichen Lehre Jesu Christi, und alten christlichen, in den evangelischen Kirchen, gebrauchliche Ceremonien* [...], 1613, Bibliothek der polnischen Akademie der Wissenschaften (Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, BG PAN), HF 65562 8°.

⁴⁶ Ebd. Bl. DIII f.

⁴⁷ II Chr 8. 14.

Im unteren Mittelbild, Feld 8 (Abb. 15 und X) ist die Ankündigung vom Zerfall des salomonischen Reiches zu sehen⁴⁸. In der Mitte ein Mann mit Krone und Zepter den Blick zum Himmel gerichtet, König Salomon, links von Bewaffneten umgeben, mit deren Hilfe er das Reich neu ordnete und zu großer Macht führte⁴⁹. Er weist mit der linken Hand über einen mit Disteln bewachsenen Vordergrund aus dem Bild heraus. Mittel- und Hintergrund bäuerliche Szenen vor einer dörflichen Kulisse. Rechts im Mittelgrund eine Wirtshauszene, als Wirtshauschild dient ein fünfteiliges, an dieser Stelle gotteslästerliches Wiederkreuz⁵⁰, davor Männer beim Kegeln um eine sich mit geöffneten Armen als Preis anbietende Glücksfrau.

Da erscheint dem König Gott zum letzten Mal: „Weil solches [die Anbetung fremder Götter] bei dir geschehen ist und hast meinen Bund und meine Gebote nicht gehalten [...] so will ich auch das Königreich von dir reißen [...]“⁵¹. Dem Betrachter des Bildes wird diese Vision verschlüsselt übermittelt. Die Disteln und darin der verdorrte Ast sowie das zerbrochene Wagenrad sind die Ankündigung vom bevorstehenden Zerfall des salomonischen Reiches.

Die Themen der Außenbilder – Fleiß contra Müßiggang – sind noch einmal aufgegriffen: Der pflügende Bauer im Mittelgrund steht für den Fleiß, Wirtshaus und Kegeln⁵² aber für Müßiggang und Ausschweifung, denen nun Gottes Strafe droht: Disteln und zerbrochenes Rad. Das Gemälde im Feld 8 ist nicht nur nach seiner Position im Zyklus sondern auch nach seinem Inhalt das Gegenstück zu *Salomons Traum* im Feld 2.

Thema des Tondo im Feld 5 (Abb. 16 und V) sind Christus und sein Wort. Sowohl die Lage in der Mitte, als auch seine Form als Tondo⁵³ heben die Stellung des Gemäldes im Zyklus hervor. Alles, was die anderen acht Bilder zum Ausdruck bringen – die Arbeitsethik in den Außen- und die alttestamentliche „Tun- Folge“ – Moral der beiden Innenbilder – läuft im Mittelbild zusammen.

In der Mitte des Rundbildes, im Zentrum des Zentrums, steht Christus mit Gloriole. Im linken Vordergrund lagern vier Frauen. Die vorderste hält ein zu Christus aufschauendes Kind. Im linken Bildmittelgrund sitzt, den

⁴⁸ I Reg 11. 11–13.

⁴⁹ I Reg 4 u. 5.

⁵⁰ Gerd-Heinz Mohr, *Lexikon der Symbole*, Köln 1971, S. 167f. Das Wiederkreuz ist eine Vervielfachung des lateinischen oder Passionskreuzes. Die fünf Einzelkreuze des Wiederkreuzes weisen auf die fünf Wundmale Christi hin.

⁵¹ I Reg 11. 11.

⁵² Das Kegeln als Bruch der Sonntagsheiligung verwendete Anton Möller um 1610 im Zehn Gebote-Zyklus, seit 1681 in der Pfarrkirche Praust (poln. Pruszcz) bei Danzig; vgl. Jan Harasimowicz, *Danziger Maler Anton Möller als Bürger seiner Stadt und eifriger Moralist im Geiste der lutherischen Reformorthodoxie*, in: *Art, religion, société dans l'espace germanique au XVIe siècle*, Frank Muller (Hg.) Strasbourg 1997, S. 82 u. [99].

⁵³ Das Tondo ist in den Zwickelfeldern von Personifikationen positiver Eigenschaften eingerahmt: Links oben: Geistige Tätigkeit und Frömmigkeit, rechts oben: Reichtum und Gewinn, wie Juno im Feld 9, links unten: gutes Regiment und Erhalt des Friedens wie Salomon im Feld 2, rechts unten: unternehmerische Tätigkeit, wie Athene/Minerva im Feld 1.



Abb. 15. Isaac von den Blocke, Deckengemälde, Feld 8



Abb. 16. Isaac von den Blocke, Deckengemälde, Feld 5

Kopf nachdenklich auf den linken Arm gestützt, ein Mann in Narrenkleidern vor einer ummauerten Villenanlage, auf der Mauer zwei Pfauen. Der rechte Vorder- und Mittelgrund ist von einer Christus begleitenden Männergruppe ausgefüllt. Auf gleicher Ebene wie Christus steht ein Mann mit markantem Gesicht und auffälliger, kostbarer und ihn von den andern Begleitern abhebender Kleidung. Er lächelt Christus an und deutet ebenfalls auf das Kind. Christus hat seine rechte Hand segnend auf das Kind gerichtet, dabei bilden Kinderkopf, Hand und Christi Augen eine Linie, doch sein Gesicht ist dem Betrachter zugewandt.

Der Katalog von 1937 betitelt das zentrale Bild des Deckengemäldes mit „Lasset die Kindlein zu mir kommen“. Im Katalog von 1995 wird überlegt, ob nicht „die linke Bildseite als Untugend – Narr und Pfauen, letztere als Symbol der Eitelkeit – und die rechte Bildseite mit Christus als Tugend“ bezeichnet werden könnten, die entsprechenden Bibelstellen seien noch zu finden⁵⁴.

Ein direktes Vorbild für das Tondo-Gemälde war nicht zu finden. Wahrscheinlich ist es eine eigenständige Bilderfindung, in der der Maler Ideen und Einzelelemente anderer verwendete. Die Christusfigur könnte in Aussehen, Haltung, Kleidung und Positionierung vor den Jüngern einem Bild der *Evangelicae Historiae Imagines* des Jesuiten Hieronymus Natal entnommen sein

⁵⁴ A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 52.



Abb. 17. Antonius II Wierix, Das Gleichnis vom verlorenen Schaf, Kupferstich 1593, nach Bernardus Passerus, Hollstein LXXI Nr. 56.57

(Abb. 17)⁵⁵, aus dem gleichen Buch möglicherweise die Idee, verschiedene Szenen aus den Evangelien parallel auf einem Blatt wiederzugeben, wie später Rembrandt im Hundertguldenblatt⁵⁶.

Die beiden Hauptfiguren des Gemäldes, Christus und das eine Kind, sind in der Geschichte „vom Kindersinn“ zu finden⁵⁷. Hier wird vom Streit der Jünger um den Größten unter ihnen im Himmel und Christi Belehrung berichtet: wer „sich selbst erniedrigt wie dies Kind, der ist der Größte im Himmelreich“⁵⁸.

⁵⁵ *Evangelicae Historiae Imagines. Ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, In ordinem temporis vitae Christi digestae. Auctore Hieronymo Natali Societatis JESV Theologo, Antwerpen 1593 (EHI 1593), Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier, DM 30a, Bl. 65; s. Abb. 10. s. Hollstein LXXI (2007) Nr. 56.57. Die Anordnung von Christus vor seinen Jüngern lässt sich auf das Muster des Holzschnittes *Gang nach Gethesmani* des Hans Süß von Kulmbach im *Speculum Passionis* von 1507 zurückführen, vgl. Birgit Ulrike Münch, *Cum Figuribus Magistralibus: Das Speculum Passionis, des Ulrich Pinder (Nürnberg 1507) im Rahmen der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur. Ein Passionstraktat mit Holzschnitten der Dürerwerkstatt*, „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg“ 92.2005, S. 1–92, hier: S. 52–54.*

⁵⁶ Christian Tümpel, *Rembrandt Mythos und Methode*, Königstein im Taunus 1986, S. 256–259.

⁵⁷ Mt 18. 1–4, Mk 9. 33–37, Lk 9. 46–48. Bei dem bekannteren „Jesus segnet die Kinder“ (Mt. 19. 13–15, Mk 10. 13–16, Lk 18. 15–17) ist von mehreren Kindern die Rede, vgl. Lucas Cranach, *Christus segnet die Kinder* von 1535–40, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 1723.

⁵⁸ Mt 18. 4.

Die im Bibeltext nicht erwähnten Frauen auf dem Gemälde sind Staffage, unterstreichen aber mit ihrer teilweise zeitgenössischen Aufmachung die aktuelle Bedeutung der Erzählung⁵⁹.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Zum Narren im Hintergrund passt das nur bei Lukas erzählte Gleichnis vom reichen Mann, der für seine Reichtümer ein großes Haus baute und sich damit sicher fühlte. „Gott aber sprach zu ihm: ‚Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern; und wes wird’s sein, das du bereitet hast?‘ Also geht es, wer sich Schätze sammelt und ist nicht reich in Gott“⁶⁰. Im Gemälde sitzt der reiche, im Gleichnis als Narr gescholtene Mann vor seinem Schatzhaus. Die eitlen Pfauen auf der Mauer unterstreichen die Endlichkeit und damit die Vergeblichkeit seines Tuns.

Die Figur rechts von Christus ist nach Auftreten und Kleidung weder Jünger noch Pharisäer, auch nicht Dante⁶¹ oder die Personifikation von Gelehrsamkeit oder Weltklugheit als Gegenpart zum Heiland. Seine Bedeutung bleibt ungeklärt.

Mit der Verbildlichung der beiden Evangelienstellen „Vom Kindersinn“ (Mt 18) und dem „Gleichnis vom reichen Mann“ (Lk 12) warnt das Tondo vor Rangdenken und Raffgier. Das zentrale Rundbild ist damit das christliche „aber“ und der Kontrapunkt zu den äußeren Bildern, in denen die Arbeitsethik als Tugend beschworen wird.

Der Gesamtzyklus

Auch wenn die Interpretationen der Gemälde im Feld 5 und 8, im Gegensatz zur Erklärung der andern sieben Gemälde, mit einer gewissen Unsicherheit behaftet bleiben, so lässt sich doch eine umfassende Gesamtaussage zum Zyklus machen. Es handelt sich um Erbauung und Ermahnung: Sei fleißig und meide den Müßiggang (Außenbilder, Felder 1, 3, 4, 6, 7, 9). Folge dem Beispiel des Königs Salomon im gottgefälligen Leben und Wirken, dann wird es dir wohl ergehen. Ehre und Reichtum werden die Folge sein (Feld 2). Bedenke

⁵⁹ In den beiden Sintflut-Gemälden und *Turm zu Babel* im Danziger Rathaus verwendete von den Blocke das gleiche Verfahren zur Aktualisierung des biblischen Geschehens.

⁶⁰ Lk 12. 16–21, hier: 20f.

⁶¹ Die Überlegung, dass Dante gemeint sein könnte, dessen in Porträts überlieferte Physiognomie (vgl. Max von Boehn, *Dante-Portrait und Dante-Illustration*, [Berlin] 1921, S. 4–31) und dessen seiner Zeit nachempfundene Kleidung genau so passten, wie ein dem Kindersinn des Evangeliums entsprechender Vers aus dem *Paradiso* (Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, in Prosa übersetzt v. Walter Naumann, Darmstadt 2004, S. 498, Ze. 121–129) wurde verworfen. Es erscheint unwahrscheinlich, dass in einer Zeit, als die Dante-Rezeption so gut wie aufgehört hatte (vgl. Friedrich Freiherr von Falkenhausen, *Dante*, Berlin 1951, S. 191) eine solche ikonographische Neuerung, wie das Hineinnehmen des Dichters in ein Christusbild hätte erfolgen können. Auch als „Volk“ kommt die Figur wegen ihrer Exponiertheit, anders als die beiden hinter ihr stehenden Männer in einfacher zeitgenössischer Kleidung, nicht in Frage.

Rainer Kobe aber, dass gottloses Tun die Strafe Gottes nach sich ziehen wird, wenn nicht bei dir, dann bei deinen Nachkommen (Feld 8). Im Mittelpunkt von allem (Feld 5) steht das Wort Christi: Hohe Stellung und Reichtum sind Nichtigkeiten (Mt 18). Das Seelenheil hängt nicht von irdischen Schätzen ab, sondern vom „reich sein in Gott“ (Lk 12).

Der lokale Rahmen des Gemäldezyklus im Danzig des frühen 17. Jahrhunderts

Auftraggeber, Konzeptor und erster Aufhängungsort des Deckengemäldes sind nicht bekannt. Die Vermutungen über seine ursprüngliche Verwendung gehen von einer Kirche in Danzigs Umgebung⁶², über einen der Danziger Rathaussäle⁶³ bis zum Privathaus eines wohlhabenden Bürgers oder zu einem Pfarrhaus⁶⁴.

Weder die Bilder zur Arbeitsethik noch die Darstellungen der Göttinnen Iuno und Minerva passen in das Bildprogramm einer Kirche⁶⁵. Die Anbringung in einem öffentlichen Gebäude, wie dem Danziger altstädtischen oder dem rechtsstädtischen Rathaus, wäre nicht auszuschließen. Dann müssten aber, wie bei den andern Gemälden im rechtstädtischen Rathaus, Quellenbelege in Form von Rechnungen oder Erwähnungen in den zeitgenössischen Beschreibungen vorhanden sein. Beides ist nicht der Fall.

Das Deckengemälde tauchte öffentlich erstmalig 1917, fast 300 Jahre nach seiner Entstehung, mit einem kurzen Eintrag im Jahresbericht des GNM auf⁶⁶. Im Museumsarchiv gibt es keine Akten über den Erwerb von 1917. 1922 wurde die Decke in einem Bericht der Zeitschrift „Museumskunde“ erwähnt. Das

⁶² Bożena Steinborn hält die Decke für „undoubtedly formerly part of the church in Różyń, near Gdańsk“, s. B. Steinborn, *Izaak...*, S. 147. Die dort angegebene Kirche von Różyń/Rosenberg kommt als ursprünglicher Aufhängungsort des Deckengemäldes nicht in Frage, da die Kirche mit ihrer Flachdecke erst 1746 auf mittelalterlichem Fundament neu errichtet wurde, s. Dehio, *Handbuch der Kunstdenkmäler West- und Ostpreußen* bearb. von Michael Antoni, München/Berlin 1993 (Dehio West- Ostpreußen), S. 540.

⁶³ Nach A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 53, Anm. 1, war der Winterratssaal des Danziger Rathauses möglicher Aufhängungsort. Dort kann das Deckengemälde nicht angebracht gewesen sein, da das vierjochige Kreuzrippengewölbe des Saales den Einbau ausschließt. Dagegen befanden sich an den Wänden des Saales vier Lunettenbilder von Isaac von den Blocke; drei im Krieg zerstört, eines „Strafe und Belohnung“ restauriert.

⁶⁴ Willi Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin u.a. 1938, S. 122.

⁶⁵ Vgl. Lutherische Bildprogramme bei: Elisabeth Anton, *Studien zur Wand- und Deckenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts in protestantischen Kirchen Norddeutschlands*, München 1977, S. 114–179, sowie Peter Poscharsky, *Das lutherische Bildprogramm*, in: Die Bilder in lutherischen Kirchen. Ikonographische Studien, Peter Poscharsky (Hg.), München 1998, S. 21–58, hier: S. 28f.

⁶⁶ „Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums“ 64.1917), S. 5: „Von Ankäufen sind zu erwähnen: Neun Deckengemälde 17. Jahrhundert“.

Museum habe die „gemalte Barockdecke von ca. 1600 aus einem Danziger Haus“ erworben⁶⁷.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Der Versuch 1936 im Briefwechsel zwischen den Museumsleitern in Nürnberg und Danzig, Klarheit über die Herkunft zu finden, brachte immerhin das Ergebnis, dass nicht Anton Möller, wie man im GNM bis dahin gemeint hatte, sondern Isaac von den Blocke der Maler des Deckengemäldes gewesen war⁶⁸. Der im 95er-Katalog gegebene Hinweis, das Bild sei von einem Anton Müller aus Danzig erworben worden⁶⁹, beruht auf einer Missinterpretation des Inventar-Eintrages von 1929. Aus dem Maler Anton Möller war dort fälschlich ein Danziger Vorbesitzer Anton Müller geworden⁷⁰.

Nach seinem Inhalt war der Auftraggeber des Deckengemäldes, der wahrscheinlich den Zyklus auch konzipierte, ein wohlhabender, gebildeter und christlich-religiöser Mann. Er kannte das lateinisch geschriebene Werk von Hadrian Iunius. Minerva und Iuno waren ihm vertraut. Er wollte erkennen lassen, dass er nicht nur Bibelfest, sondern auch humanistisch gebildet war. Aus der Betonung arbeitsethischer Grundsätze in sechs der insgesamt neun Einzelgemälde ist zu schließen, dass er solche Prinzipien nicht nur theoretisch anerkannte, sondern sie im Alltag angewandt und gelebt wissen wollte.

Als Auftraggeber und Konzeptor setzte er sich und seinen Nachkommen den Gemäldezyklus zur steten Mahnung vor Augen: Wir wurden auf ordentliche Weise reich, weil wir fleißig sind und den Müßiggang meiden. Wir wollen uns aber immer vor Augen halten, wie unwichtig weltlicher Reichtum und gesellschaftliche Stellung im Angesicht Gottes sind und ein gottesfürchtiges Leben führen.

Wenn, wie Sergiusz Michalski es für möglich hält, Arnold von Holten als junges Ratsmitglied 1606 den Gemäldezyklus in der Sommerratsstube konzipierte⁷¹, dann kommt er zehn Jahre später, in seiner Bürgermeisterzeit als Auftraggeber der Nürnberger Decke besonders in Frage. Von Holten baute sich in seinen Bürgermeisterjahren (1617 bis 1629) in der Langgasse, der Dan-

⁶⁷ Walter Fries, *Der Neubau des Germanischen Nationalmuseums und seine Einrichtung*, „Museumskunde“ 16.1922, S. 153–190, hier: S. 164f.

⁶⁸ Briefwechsel von 1936 zwischen Heinrich Zimmermann, Direktor des GNM und dem Leiter der Kunstsammlungen der Freien Stadt Danzig, Walter Mannowski zum neunteiligen Deckengemälde (GNM-Akten, K. 141, vier Briefe zw. 11.02. und 4.3.1936).

⁶⁹ A. Tacke, *Die Gemälde...*, S. 47.

⁷⁰ Im Eintrag des Zentralregisters des GNM v. 17.9.1929 hat der Sachbearbeiter unter der Rubrik Gegenstand eingetragen: „Neunteiliges Deckengemälde Anton Müller von Danzig“. Mit „Anton Müller“ war der Danziger Maler „Anton Möller“ gemeint, den man in Nürnberg bis 1936 für den Maler des Deckengemäldes hielt.

⁷¹ Sergiusz Michalski, *Von der Übergabe Antwerpens bis zur Apotheose von Danzig. Zum Einfluss von Hans Vredemann de Vries auf Isaac van den Block*, in: Hans Vredemann de Vries und die Folgen. Symposium am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes (Hg.), Marburg 2005, S. 181–189, hier: S. 187.

Rainer Kobe ziger Prachtstraße, ein neues Haus⁷², war wohlhabend, weitgereist⁷³ und wie man aus seiner Leichenpredigt weiß, kunstbeflissen und gebildet⁷⁴, von der gemeinsamen Arbeit an der Sommerratsstube war ihm der Maler der Nürnberger Decke vertraut. Dass von den Blocken in Privathäusern der Langgasse tatsächlich gemalt hat, ist belegt⁷⁵.

Alles weist darauf hin, dass die Nürnberger Decke weder für eine Kirche und noch für ein öffentliches Gebäude, sondern für ein Danziger Patrizierhaus⁷⁶, möglicherweise für das von Arnold von Holten gemalt wurde⁷⁷. Es ist gut möglich, dass sie bereits in der zweiten Hälfte des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgebaut, woanders hin verbracht wurde⁷⁸ und schließlich im Kunsthandel landete.

Es bleibt die Frage nach dem Ausdruck der Konfessionalität. Die arbeitsethischen Aussagen der sechs Außengemälde müssen nicht als Ausdruck calvinistischen Prädestinations-Denkens verstanden werden. Die bürgerliche Arbeitsmoral hatte schon vor der Reformation einen festen Platz in der Tugendliteratur und in ihrer Verbildlichung. Alle Konfessionsgruppen hielten mehr oder weniger gleich intensiv auf eine auf der Ordnung der Stände basierende Arbeitsmoral⁷⁹.

⁷² Langgasse Nr. 32, s. Dehio West- Ostpreußen, S. 129.

⁷³ Paul Simson, *Die Reise des Danziger Ratsherrn Arnold von Holten durch Spanien und Oberitalien in den Jahren 1606–1608*, „Archiv für Reformationsgeschichte“ 6.1908, S. 39–70.

⁷⁴ *Christliche Leichpredigt Bey der Volckreichen Leichbegengens Des weilandt Edlen Gestrengen Ehrenvesten vnd Hochweisen Hn. Arnhold von Holten Der Stadt Dantzig Wolverordneten vnd vmb Kirchen Regiment Rath vnd Schulen Wolverdienten Burgermeisters vnd Scholarchen [...] Gehalten durch Daniel Dilgern, Predigern daselbst in S. Marien Kirchen, Danzig [1629]* (BG PAN Oe 113 8°, Bl. D IIIIf).

⁷⁵ Christian von Falckenberg, erwähnt im Malerhandbuch von 1724 (APG, unter den Arbeiten von den Blockes „eine Stube in der Langgasse, welche ich habe bemerket, alwo die Seitelwände was rechts zeigen“, s. Staatsarchiv Danzig (Archiwum Państwowe w Gdańsku) APG 300, C-613, Bl. 391.

⁷⁶ In seinem Brief vom 11.02. 1936 (GNM-Akten, K. 141) schrieb der Danziger Museumsleiter, dass es „recht viele Gemälde aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts auch Deckengemälde“ in Danzig gab. Heute befinden sich zwei Deckengemälde aus Danziger Bürgerhäusern im Altstädtischen Rathaus (S. Michalski, *Die lutherisch-reformierte...*, S. 275f).

⁷⁷ Bei seinem Besuch im Hause der Witwe A. von Holten im April 1636 erwähnte der französische Diplomat Charles Ogier zwar die Bibliothek dieses „viri [...] docti atque solertis“ und einige dort hängende Bildnisse, nicht aber ein Deckengemälde, Karol Ogier, *Dziennik podróży do Polski 1635–36*, Edwin Jedrkiewicz (Hg.), Bd. 2, Gdansk 1953, S. 196.

⁷⁸ Für eine Zeit, als man sich des Inhaltes des Gemäldezyklus nicht mehr bewusst war, und das Tondo für einen guten Kirchenschmuck hielt, käme die zeitweise Aufhängung in einer Kirche in Frage.

⁷⁹ Klara Vontobel, *Das Arbeitsethos des deutschen Protestantismus von der nachreformatorischen Zeit bis zur Aufklärung*, Bern 1946, S. 3–9 u. S. 66–86; Frans van der Ven, *Sozialgeschichte der Arbeit*. Bd. 2, *Hochmittelalter und Neuzeit*, München 1972, S. 224–236; Konrad Wiedemann, *Arbeit und Bürgertum. Die Entwicklung des Arbeitsbegriffs in der Literatur Deutschlands an der Wende zur Neuzeit*, Heidelberg 1979, S. 184–197 u. S. 286–294; *Ordnung, Fleiß...*, S. 33–38; Ilja M. Veldman, *Image of Labor and Diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: The work*

Vor allem in den Niederlanden wurden arbeitsethische Themen im Bild erörtert⁸⁰. Dabei spielten die konfessionellen Unterschiede keine Rolle⁸¹. Die Mennoniten, zu denen von den Blocke gehörte⁸², dachten in Fragen der Arbeitsmoral⁸³ wie die Angehörigen anderer Konfessionen.

*Eine Deutung
des Danziger
Decken-
gemäldes...*

Genauso wenig wie aus den Außenbildern, lässt sich aus den drei großen Bildern in der Mitte ein eindeutiger Schluss auf die Konfessionszugehörigkeit von Maler oder Auftraggeber ziehen. Die mit den Bildern angesprochenen Texte aus dem Alten Testament zu Salomon⁸⁴ und die beiden im Tondo verbildlichten Evangelienstellen⁸⁵ lassen sich weder einzeln noch in ihrer verwendeten Kombination an eine bestimmte Konfession binden. Das „solus Christus“, wie es durch die zentrale Stellung von Christus im Gesamtbild und innerhalb des Tondo ausgedrückt ist, findet sich in allen reformatorischen Glaubensrichtungen.

Es gibt zwei Hinweise, die es wahrscheinlich machen, dass der Auftraggeber der lutherischen Konfession angehörte: Mit den alttestamentlichen Zeremoniegegenständen im oberen Mittelbild (Salomons Traum) wird offensichtlich Stellung gegen die Reformierten und damit für die Lutheraner bezogen. Das Zitat aus einer Lutherbibel deutet ebenfalls darauf hin, dass der Konzeptor lutherisch war.

Die Gesamtaussage des Nürnberger Gemäldezyklus trägt ein stark belehrendes, moralisierendes und auf die rechte christliche Lebensweise hinweisendes Element⁸⁶. Solche Gedanken finden sich außer bei den Täufern/Mennoniten ausgeprägt bei Johann Arndt in seinen Schriften *Vom wahren Christentum* wieder: Der Glaube allein tut es nicht, er muss sich in einem christlichen Lebenswandel ausdrücken⁸⁷. Buße und Nachfolge Christi waren Forderungen Arndts⁸⁸. Es ist naheliegend, dass Arndts in Danzig verbreiteten Ideen⁸⁹ von

ethic rooted in civic morality or Protestantism?, „Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art“ 21.1992, S. 227–264. (M. Veldman, *Image of Labor...*), S. 227–229.

⁸⁰ M. Veldman, *Image of Labor...*, S. 227.

⁸¹ Ebd. S. 261f.

⁸² R. Kobe, *Wie mennonitisch...*, S. 75f.

⁸³ Vgl. K. Wiedemann, *Arbeit und Bürgertum...*, S. 296f, mit dem dort zitierten täuferischen Lied „Der sich mit arbeit gern erneret“ (nach 1569).

⁸⁴ II Chr 1, 11–12 sowie I Reg 11. 11–13.

⁸⁵ Mt 18. 1–4 u. Lk 12. 16–21.

⁸⁶ Zur Moralität in der Danziger Bilden Kunst des 17. Jahrhunderts: Vgl. S. Michalski, *Die lutherisch-reformierte...*, S. 274ff.

⁸⁷ Martin Brecht, *Johann Arndt und das wahre Christentum*, in: *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen 18. Jahrhundert*, Martin Brecht (Hg.), Göttingen 1993, S. 132–143.

⁸⁸ Hans Schneider, *Der fremde Arndt. Studien zu Leben, Werk und Wirkung Johann Arndts (1555–1621)*, Göttingen 2006, S. 76. Die innere Nähe von Arndts Vorstellungen zu denen der Mennoniten ist an der späteren Arndtrezeption in täuferischen Kreisen ablesbar, s. Ebd. S. 247–256.

⁸⁹ Eduard Schnaase, *Geschichte der evangelischen Kirche Danzigs*, Danzig 1863, S. 238–262. Einer der Danziger Anhänger von Johann Arndt war der Prediger an der Marienkirche Daniel Dilger, der 1629 die Leichenpredigt auf Arnold von Holten verfasste, s. o. Anm. 73.

Rainer Kobe dem Konzeptor der Decke aufgegriffen wurden. In diesem Fall gäbe es eine Kongruenz zwischen den Lebensvorstellungen des möglichen Auftraggebers, des lutherischen Arnold von Holten und jenen seines Malers, des mennonitischen Isaac von den Blocke.

Das seit 1917 im GNM befindliche Deckengemälde wurde in der zweiten Dekade des 17. Jahrhunderts so gemalt, wie es der Auftraggeber und Konzeptor wünschte. Der Inhalt war das private Bekenntnis des Auftraggebers für seine persönliche Umgebung. Er konnte sich damit als wirtschaftlich erfolgreicher, aber auch als frommer und gebildeter Mann zeigen, sich selbst zum Andenken und seinen Nachfahren zur ständigen Mahnung.

Isaac von den Blocke schuf mit dem Deckengemälde ein in den allgemein reformatorischen Kontext und in die moralisierende Atmosphäre Danzigs passendes, ansonsten konfessionell weitgehend ungebundenes Werk.

Znaczenie gdańskiego stropu Izaaka van den Blocke z Germańskiego Muzeum Narodowego w Norymberdze

Streszczenie

Od niemal stulecia (od roku 1917) w zbiorach Germańskiego Muzeum Narodowego (Germanisches Nationalmuseum) przechowywane jest „dziewięćopolowe malowidło stropowe ze scenami alegorycznymi i biblijnymi”, dzieło gdańskiego malarza Izaaka van den Blocke. Nikt nie podjął dotychczas próby interpretacji programu tego cyklu malarskiego, którego pochodzenie jest niejasne⁹⁰. Ustalony w artykule związek pomiędzy trzema kompozycjami stropowymi a serią rycin poświęconych etyce pracy Philipa Gallego wyjaśnia nie tylko sens tych trzech malowideł, ale jest także kluczem do interpretacji całego cyklu. Pozwala to wyciągnąć także wnioski co do osoby zlecniodawcy i konceptora, a co za tym idzie także co do pierwotnej lokalizacji dzieła.

O ile sześć zewnętrznych kompozycji alegorycznych poświęconych jest kwestiom etyki pracy – pilność i owoce pracy ludzkiej przedstawiono po jednej stronie, a lenistwo i jego gorzkie skutki po drugiej, o tyle trzy obrazy środkowe odwołują się do Biblii i co zostało szczególnie podkreślone, do osoby Chrystusa.

Znaczenie górnego z trzech środkowych obrazów wynika z tematu ukazującego króla klęczącego w kościele i towarzyszącego tekstu z Drugiej Księgi Kronik (2 Krn 1, 11). To dokonujące się z bożym błogosławieństwem wydzwignięcie do bogactwa i czci sprawiedliwego i wspierającego prawdziwą wiarę męża, w tym przypadku króla Salomona. Ukazując żydowskie ceremoniały malarz, czy raczej konceptor nawiązuje do konfliktu z lat 1612/13 pomiędzy gdańskimi luteranami i kalwinami o właściwe formy liturgii. Architektura kościoła ukazanego na malowidle wykazuje związki

⁹⁰ Autor ukończył pracę nad artykułem przed wydaniem publikacji Marcina Kalecińskiego, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce Gdańska Res Publici*, Gdańsk 2011. Z kolei Marcinowi Kalecińskiemu nieznana była treść artykułu Reinera Kobe, przed oddaniem książki do druku (przyp. red.).

malarza z działającymi w Gdańsku w latach dziewięćdziesiątych XVI w. niderlandzkimi malarzami Hansem i Paulem Vredemanem de Vries oraz Hendrickiem Aertsem.

Dolny obraz środkowy ukazuje zapowiedź rozpadu państwa według Pierwszej Księgi Królewskiej (1 Krl 11, 11–13), spowodowaną przyzwoleniem Salomona na oddawanie czci obcym bogom. W niewielkich scenkach drugoplanowych jeszcze raz poruszona została tematyka obrazów zewnętrznych: pilność i beczynność. Głównym tematem centralnego tonda jest historia z Ewangelii św. Mateusza, w której Chrystus daje apostołom za wzór dziecko (Mt 18) a pobocznym przypowieść o nierozumnym bogaczu (Łk 12).

Cykl malowideł służył pozytywnemu pouczeniu i napomnieniu i mógł stanowić dekorację stropu w domu zamożnego, wykształconego humanistycznie i najprawdopodobniej wyznania luterańskiego patrycjusza, jakim był np. Arnold Holten, wieloletni gdański radny i burmistrz.

Dziewięćdziesięciowe malowidło stropowe Izaaka van den Blocke w norymberskim muzeum jest świadectwem kulturalno-konfesyjnej sytuacji Gdańska pierwszych dwóch dekad XVII wieku.