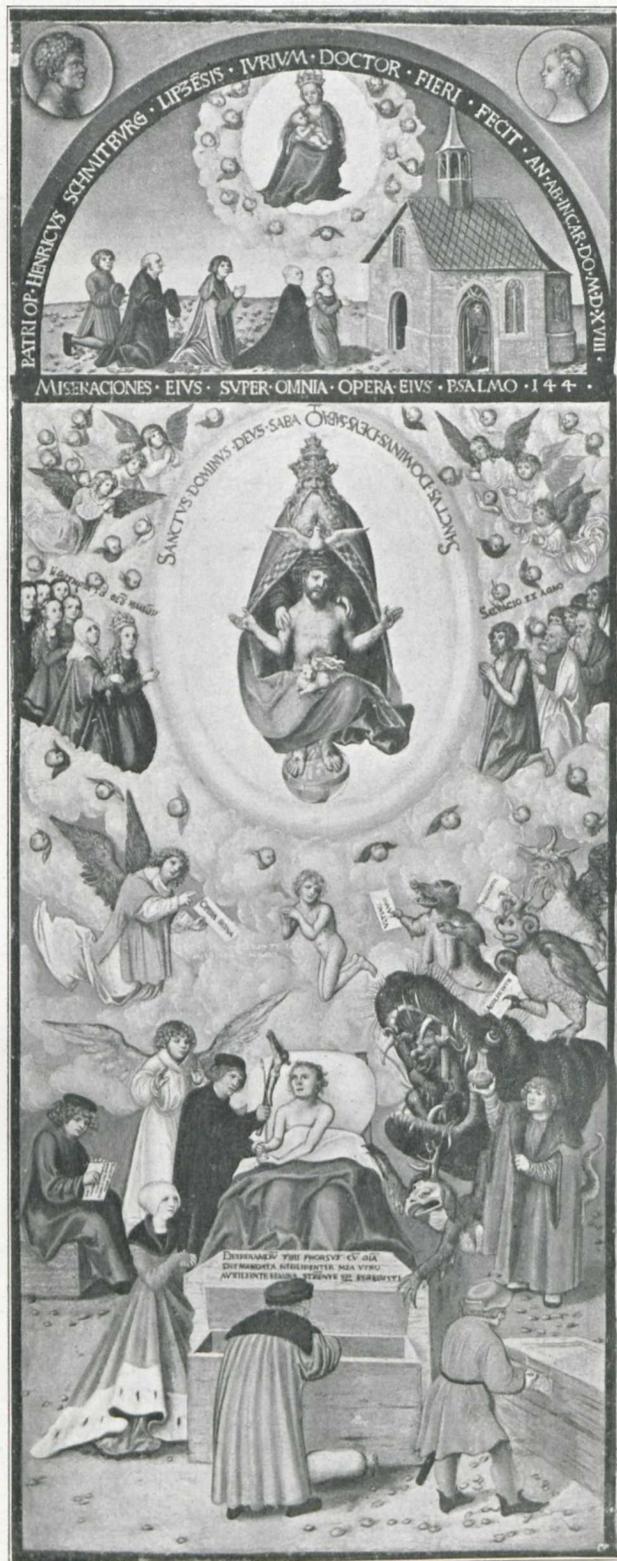


ZUR CRANACHFORSCHUNG

VON JULIUS VOGEL



LUKAS CRANACH D. Ä. DER STERBENDE
LEIPZIG. STÄDT. MUSEUM

SEIT der Dresdner Cranachausstellung im Sommer 1899 ist das Interesse an dem Leben und den Werken des sächsischen Meisters in stark aufsteigender Linie begriffen. Die Forschung hat auf Grund der gewonnenen Anschauung in stattlichen Monographien, von denen die fleißigen und gewissenhaften Untersuchungen von Eduard Flechsig in erster Linie auch hier genannt sein mögen, wie in Einzeluntersuchungen die Geschichte der Kunst des Meisters auszubauen gesucht, eine ganze Anzahl neuer und bedeutsamer Werke ist in den Bereich unserer Kenntnis gedrungen, Cranach ist jetzt mehr als je in der langen Zeit, in der er als Künstler gefeiert worden ist, »galeriefähig« geworden, für einzelne seiner Werke sind im Laufe der letzten Jahre Preise gezahlt worden, die wohl mit Recht einen Schluß auf die Bewertung seiner Persönlichkeit als Künstler zulassen. Daneben sind selbstverständlich die alten bekannten Werke etwas in den Hintergrund der Forschung getreten. Es schien, als ob sie uns nichts mehr zu sagen hätten, sie galten als die konstanten Faktoren, um die sich die neuen Ergebnisse der Forschung zu gruppieren hätten. Ich hoffe nachstehend an einem der bekanntesten und früher am meisten besprochenen Werke des Künstlers, dem berühmten »Sterbenden« des Leipziger Museums, zu zeigen, daß unser Wissen bisher auf falscher Grundlage beruhte. Diese Tatsache halte ich für wichtig genug, um für sie die Aufmerksamkeit der Forscher zu erbitten.

Aus der Geschichte des Gemäldes mag zum Verständnis der folgenden Untersuchung soviel wiederholt werden, daß der Ort seiner ersten Aufstellung, so viel wir wissen, die Nikolaikirche in Leipzig gewesen ist. Bei dem mit dem Jahre 1785 beginnenden großen Umbau der Kirche wurde es mit anderen Gemälden dem Geschmack der Zeit entsprechend, nach dem »ein ungesunder, dunkler, finsterner und mit Leichensteinen ausgefahelter Kerker, dessen Gemälde widrige Ideen erwecken, zu der erfreuenden Christusreligion nicht passen«, auf den Dachboden der Kirche verbannt, wo man in den ausrangierten Kunstwerken als Scheidewände für einen Taubenschlag passende Verwendung fand, bis sie hier im Jahre 1815 die Aufmerksamkeit zweier Kunstfreunde auf sich lenkten, restauriert und der Leipziger Stadtbibliothek überwiesen wurden. Goethe war es bekanntlich, der auf Grund der ihm gewordenen Mitteilungen in dem »Morgenblatt« vom 22. März 1815 die erste Mitteilung über diese Entdeckung brachte. Im Jahre 1848 wurden diese Epitaphien — denn um solche handelt es sich — dem Museum der bildenden Künste überwiesen. Die

Art der Verwendung auf dem Boden der Nikolai-kirche erklärt es, daß sie einer Restaurierung im Jahre 1815, als sie wieder salonfähig gemacht wurden, dringend bedürftig waren. Goethe bemerkt auf Grund seiner Quellen: »Sie befinden sich freilich in einem traurigen Zustande, doch an ihrer Wiederherstellung ist nicht durchaus zu verzweifeln.« Eine solche Restaurierung von Cranachs »Sterbenden« bezeugt Schuchardt (Cranachs Leben und Werke II, S. 85), der das Bild in seinem ursprünglichen Zustande gesehen hat. Doch scheint die Herstellung der Gemälde sich damals in gegebenen Grenzen gehalten zu haben. Viel bedenklicher ist vielmehr eine *alte Übermalung* des Gemäldes, die sowohl *seinen Charakter entstellt und ihn tendenziös gefälscht als seine Entstehung in eine falsche Zeit gerückt hat*. Es handelt sich kurz gesagt darum, daß das Cranachsche Gemälde von Haus ebensowenig zum Epitaphium wie seiner Bestimmung nach für die Nikolaikirche bestimmt war. Die in dem oberen Teil in einem das Gemälde abschließenden Halbkreis eingezeichnete Inschrift, deren wichtigster Teil die Widmung ist: »Patri optimo Henricus Schmitburg Lipsiensis jurium doctor fieri fecit anno ab incarnatione domini MDXVIII« stammt nicht von Cranach her, sondern ist von anderer Hand in das Gemälde hineingeschrieben worden, als es für eine neue Bestimmung, nämlich die Aufstellung in der Kirche, hergerichtet wurde. An der Stelle nämlich, wo der »Sterbende« in der Nikolaikirche als Teil eines Epitaphs aufgestellt war, befand sich das Erbbegräbnis der Familie Schmidburg, in dem (nach Salomon Stepnars Leipziger Inschriften vom Jahre 1675 unter Nr. 527) bereits 1490 Doktor Valentin Schmidburg beigesetzt worden war. Als im Jahre 1518, wahrscheinlich im Verlaufe des großen Umbaues, dem die Kirche damals unterworfen wurde, der »Sterbende« hierher überführt wurde, handelt es sich um die Aufstellung eines der Erinnerung an die hier Bestatteten dienenden Grabmals. Die oben mitgeteilte lateinische Inschrift ist also nicht mit Rücksicht auf das Gemälde *hanc tabulam*, sondern *hoc epitaphium fieri fecit 1518* zu ergänzen. Damit ist der »Sterbende« aus der Liste der Gemälde des Jahres 1518 zu streichen, eine Notwendigkeit, die von manchem schon, der sich mit der kunstgeschichtlichen Stellung des Bildes eingehend befaßt hat, im stillen als sehr wünschenswert empfunden worden ist.

Das Jahr 1518 ist besonders reich an datierten Gemälden Cranachs. Ich nenne hier folgende:

1. Madonna mit dem Kinde, im Besitze des Großherzogs von Sachsen.
2. Eine ähnliche Madonna in einer Landschaft im Dom zu Glogau.
3. Eine Maria am Betpult mit Donator, im Großherzoglichen Museum zu Weimar (Nr. 23, im Katalog als »Aus Cranachs oder Grünewalds Schule« bezeichnet, vgl. jedoch Flechsig, Cranachstudien S. 103). Wird neuerdings dem Meister wieder abgesprochen.
4. Das umfangreiche Altarwerk in der Katharinenkirche zu Zwickau, nicht durch Signatur, sondern

durch Urkunde als Werk des Jahres 1518 beglaubigt.

5. Die ruhende Quellnymphe, früher in der Sammlung Schubart in München, jetzt im Museum der bildenden Künste in Leipzig. Vgl. Wörmann in dieser Zeitschrift 1900, S. 57. Die Bedenken, die Flechsig gegen die Echtheit des Bildes angedeutet hat, vermag ich nicht zu teilen. Die Jahreszahl 1518 ist jedenfalls unverdächtig.
6. Das Bildnis des Gerhard Volk, früher auf der Leipziger Stadtbibliothek, jetzt ebenfalls im Museum der bildenden Künste. Durch eine gleichzeitige Legende auf der Rückseite als Werk von 1518 beglaubigt.¹⁾

Zwei weitere dem Jahre 1518 angehörige Bildnisse in Privatbesitz in Sigmaringen (oder vielmehr in Donaueschingen), die Flechsig S. 103 anführt, kenne ich nicht. Wenn an den oben genannten Gemälden durch Restaurierung manche ursprüngliche Feinheit verdorben und mancher Ton erst durch die Hand des Restaurators in das Kolorit hineingekommen sein mag und das unter Nr. 4 genannte Zwickauer Altarwerk nicht nur schlecht erhalten, sondern teilweise auch Gesellenarbeit ist, so bilden sie doch gegenüber dem »Sterbenden« eine in sich geschlossene Gruppe, in die man das letztere Bild als gleichzeitig einzufügen alle Bedenken tragen muß. Kein Forscher würde schon aus stilkritischen Gründen je auf den Gedanken gekommen sein, den »Sterbenden«, trüge er nicht als vermeintliche Bezeichnung des Künstlers die Jahreszahl 1518, das Bild mit den übrigen, die gleiche Jahreszahl tragenden Werken zeitlich zusammenzustellen: die Gesamthaltung des Bildes, seine eigentümliche Farbengebung, bei der die reichliche Verwendung des Kobaltblau in der Wolkenbildung des mittleren Teiles bezeichnend ist, das schematische in der Komposition, die Häufung der kleinen Figuren, an sich eine Eigentümlichkeit vieler Cranachscher Gemälde, aber entweder solcher, die undatiert sind oder in frühere Jahre fallen, alle solche Vergleichspunkte müssen uns sagen, daß der »Sterbende« die Arbeit einer anderen Zeit ist als der er anzugehören jetzt vorgibt. Die ange deuteten Bedenken werden, wenn sie einmal ausgesprochen sind, keinem Beschauer mehr entgehen,

1) Stilistisch und zeitlich stehen diesem Bildnis zwei Porträts sehr nahe, die 1900 aus dem Besitze des Leipziger Rathauses in das Leipziger Museum gelangt sind: die als Gegenstücke bestimmten feinen und liebenswürdigen Porträts des in der Leipziger Stadtgeschichte bekannten Ehepaars Georg und Apollonia von Widebach, auf die Hedwig Michaelson, Lukas Cranach, S. 79 aufmerksam gemacht hat. Ich halte die Bildnisse für Arbeiten des Jahres 1519. Sie dürften während der Disputation auf der Pleißenburg entstanden sein, wenn die Annahme zutrifft, daß unter dem »höchst vornehmen Gefolge, goldstrotzenden Ritters, Gelehrten und Ungelehrten«, die Luther damals aus Wittenberg nach Leipzig geleiteten, auch Meister Lukas sich befunden habe. Georg von Widebach, der der lutherischen Lehre zugetan war, befand sich unter denen, die von Herzog Georg Karlstadt und den Seinigen, also auch Luther, zum Schutze beigegeben waren.

der betreffs der eingemalten Inschrift die hier beigegebene Abbildung prüft. Man sieht, daß durch den die Inschrift tragenden schwarzen Streifen und die darüber liegende, in grauen Tönen gehaltene Wölbung in dem oberen Teile des Gemäldes die Krone der Madonna teilweise und ein großes Stück der Engelsglorie, endlich auch die Spitze vom Turme der Kapelle übermalt sind. Dieser Teil des Gemäldes zeigt mit hinreichender Deutlichkeit die Spuren der späteren Überarbeitung. Aber auch die beiden in den Ecken angebrachten Köpfe eines Mohren und eines jungen Mädchens, Füllsel, die in dieser Art öfter bei Cranach vorkommen, aber soviel ich sehen kann nur in Verbindung mit der Architektur, sind Zutaten der Übermalung. Denn der ganze obere Teil des Gewölbes ist augenscheinlich von Haus aus durch einen von unten nach oben sich ins Dunkle verfärbenden Himmel, der sich über den Andächtigen ausspannt, gebildet worden. Durch die Anbringung der Inschrift, die sich nicht mitten in den Himmel hineinsetzen ließ, sondern eines Untergrundes bedurfte, wäre die Gesamtwirkung durch die Zerschneidung des Himmels dermaßen verdorben worden, daß sich der Übermalter entschließen mußte, auch die Ecken des Bildes und zwar mit grauer Farbe zu überziehen.

Auch in seinen übrigen Teilen weist der »Sterbende« unverkennbare Spuren einer Übermalung auf, die für jedes empfindliche Auge unkünstlerisch wirkt. Man achte einmal auf die zahlreichen Inschriften, die über die ganze Bildfläche verstreut sind. Den Schriftcharakteren nach haben wir hier zwei verschiedene Hände vor uns. Von Cranachs Hand stammen unzweifelhaft die Sentenzen, die in die untere Hälfte des Bildes eingeschrieben sind, die auf einer braunen Truhe am Fuße des Krankenbettes stehenden Worte des Teufels: *Desperandum tibi prorsus etc.*, sodann die Worte, die der Priester spricht und die auf den Wolken über dem Kopfe des Sterbenden stehen: *Peniteat te peccati, veniam pete et spera misericordiam*, und endlich die Verzeihung erlehenden Worte der abscheidenden Seele: *Et si peccavi tamen te deus meus nunquam negavi*. Mit feinem künstlerischen Takt hat Cranach die beiden letzteren Inschriften in die hellblaugefärbten Wolken in hellgelben Buchstaben eingeschrieben, so daß sie dem Auge nur in nächster Nähe sichtbar werden, in einiger Entfernung aber nur mit Mühe lesbar sind. Dem Charakter nach aber gänzlich verschieden sind die Beischriften in der oberen Hälfte des Bildes: sie rühren den Typen nach, die mit viel weniger Sorgfalt gezeichnet sind, von einer anderen Hand her, sie erscheinen — die griechische über dem Chor der Frauen und die lateinische über dem Propheten sind teilweise *über* die Flügel der Cherubime gemalt — dem Auge aufdringlich und beeinträchtigen in hohem Maße die Wirkung des Bildes. Endlich achte man noch auf die große, die Dreifaltigkeit umgebende Glorie in der Mitte des Gemäldes: die Ellipse, die sie bildet, steht — auch auf der Abbildung erkenntlich — vollständig schief in den sie umgebenden Wolken, und besteht aus einer roh hingestrichenen, von ebenso roh gemalten Regen-

bogenfarben umgebenen gelben Farbschicht — auch diese eine Übermalung von fremder Hand, die als Untergrund für die daraufzusehende Doppelinschrift *Sanctus Dominus Deus Sabaot* dienen sollte. Ursprünglich ist unter der Übermalung vielleicht Goldgrund gewesen.

Aus den vorstehenden Erläuterungen ergibt sich als Schlußfolgerung: Der Cranachsche »Sterbende«, der an sich schon wegen der durchaus in das Genrehafte, in das Alltägliche gezogenen Auffassung der eigentlichen Sterbeszene absolut keinen kirchlichen Charakter an sich hat und schon wegen der Kleinheit der Figuren nur in einem kleinen Raume — höchstwahrscheinlich im Wohnhause seines Besitzers — bei günstiger Beleuchtung zur Wirkung gelangen konnte, ist überhaupt kein Epitaphium und vom Künstler nie als solches gedacht worden. Erst der Besitzer des Gemäldes, Dr. Heinrich Schmidburg »familiae suae finis«, hat das Gemälde in ein Epitaph einfügen und durch eine Reihe von Inschriften entsprechend dem kirchlichen Zwecke, dem es nunmehr dienen sollte, vor allem aber um seine Stiftungsurkunde in passender Form anzubringen, angepaßt. Das ist im Jahre 1518 geschehen. So erklären sich die Übermalungen, so die Mehrzahl der Inschriften, so überhaupt die Entstellung, der das Gemälde zum Opfer gefallen ist. Daß man früher solche Übermalungen unbedenklich vornahm, namentlich wenn es galt, ein Werk in maiorem Dei gloriam umzugestalten, auch mit Werken bekannter und geachteter Künstler schonungslos umging, ist eine längst bekannte Tatsache, die keiner Analogien bedarf.

An Stelle der Jahreszahl 1518 wäre nun das eigentliche Datum zu suchen. Ein kurzer Blick auf seinen eigentlichen Inhalt wird uns einige wesentliche Anhaltspunkte darbieten. Es ist längst schon darauf hingewiesen worden, daß die Sterbeszene des Cranachschen Gemäldes an die in der *Ars moriendi* dargestellten Kämpfe anknüpft, die zwischen den himmlischen Mächten, den Engeln, und dem Vertreter des Teufels in der Gestalt des Höllenrachsens um die sterbende Seele entbrennen. Die volkstümliche Auffassung dieses Kampfes kommt illustrativ hier ähnlich zum Ausdruck wie in dem Cranachschen Gemälde, doch mit der Einschränkung, daß die Darstellung auf den irdischen Vorgang beschränkt bleibt, aber als Zeugen des himmlischen Sieges Gott-Vater, Christus und die Madonna in der Höhe dienen. Cranach erweitert die Darstellung dadurch, daß er das Aufsteigen der eben den irdischen Leib verlassenden Seele in Form eines schönen Jünglings, in der geläuterten Gestalt, die mit der Gottförmigkeit verbunden wurde, hinzufügt. Nach oben wird die Darstellung ferner durch die von der Glorie umgebenen Dreifaltigkeit, durch den Chor der Heiligen, unter denen Johannes der Täufer, Petrus und Paulus auch äußerlich erkenntlich sind, durch den Chor heiliger Frauen mit der Madonna an der Spitze, durch Cherubime und Engel abgeschlossen. Diese ganze bildliche Auffassung beruht aber weniger in der volkstümlichen Tradition, als vielmehr in einem kirchlich fixierten Glaubenssatz,

der die einzelnen Elemente unserer Darstellung in sich trägt. Er ist zu finden in dem Benedictionale der alten Diözese Meißen, die 1512 von Melchior Lotter in Leipzig gedruckt wurde.¹⁾

Für uns kommt in Frage der Ordo commendationis anime sive morientis conductus ab hoc seculo. In dem ziemlich langen Gebet am Sterbelager des Menschen heißt es da unter anderem:

Commendo te omnipotenti deo charissime frater: et ei cuius es creatura committo ut humanitatis debitum morte interueniente persolueris: ad auctorem tuum qui te de limo terre formauerat reuerteris. *Egredienti itaque anime tuo de corpore splendidus angelorum cetus occurrat. iudex apostolorum tibi senatus adueniat. Candidatorum tibi martirum triumphator exercitus obuiet. Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet. Iubilantium te virginum chorus excipiat: et beate quietis in sinus patriarcharum te complexus astringat. Mitis atque festiuus christi ihesu tibi aspectus appareat: qui te inter assistentes sibi iugiter interesse decernat. Ignores omne quod horret in tenebris: quod stridet in flammis: quod cruciatur in tormentis. Cedat tibi deterrimus sathanas cum satellitibus suis in aduentu tuo te comitantibus angelis contremiscat atque in eterne noctis chaos immane diffugiat. Exurgat deus et dissipantur inimici eius et fugiant qui oderunt eum a facie eius etc.*

Dann heißt es weiter:

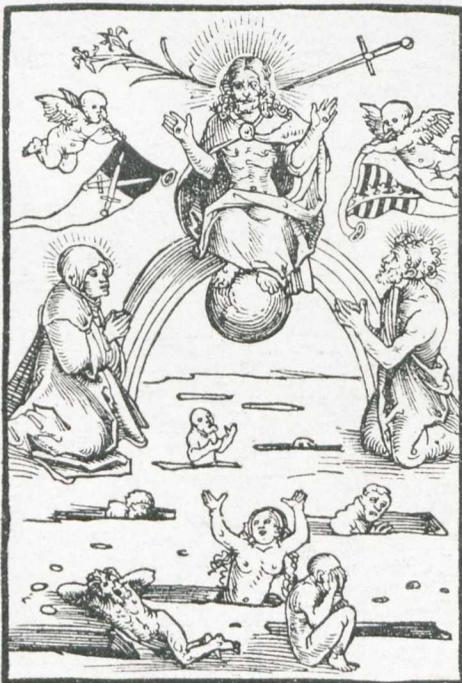
Delicta iuventutis et ignorancias eius quesumus ne memineras dñe: sed secundum magnam misericordiam tuam memor esto illius in gloria claritatis tue: aperiantur ei celi collectundur illi angeli in regnum tuum dñe tuum tecum suscipe. *Suscipiat eum sanctus michael archangelus dei qui milicie celestis meruit principatus. Veniant illi obuiam sancti angeli dei: et perducant eum in ciuitatem celestem iherusalem. Suscipiat eum beatus petrus apostolus cui a deo clauis regni celestis tradite sunt. Adviet eum sanctus paulus apostolus qui dignus fuit esse vas electionis. Intercedat pro eo sanctus iohannes electus dei apostolus . . . Prestante dño nostro ihesu christo: qui cum patre et spiritu sancto vivit et regnat in secula seculorum.*

1) Wieder abgedruckt in der von Pfarrer Dr. Albert Schönfelder herausgegebenen »Liturgischen Bibliothek«, I. Band: Ritualbücher (Paderborn 1904). Ich verdanke diesen schätzbaren Hinweis der freundlichen Mitwirkung des Herrn Geheimen Kirchenrates Prof. Albert Hauck in Leipzig.

Die Quelle der bildlichen Darstellung sind die in der Agende enthaltenen Sterbegebete, die priesterliche Funktion am Sterbebett, die Hoffnung, die hier unter ausdrücklicher Umgehung der üblichen kirchlichen Vorstellung vom Fegefeuer an den unmittelbaren Eingang der Seele zur ewigen Seligkeit geknüpft werden. Die Mystik der damaligen Zeit, die die Rückkehr des Menschen zu Gott behandelt und ihre populärste Gestalt wohl in den Lehren des 1482 von Sixtus IV. kanonisierten hl. Bonaventura, Schülers des heiligen Franz von Assisi, erhalten hat, lehrte, daß man mit Christus sterben müsse, um mit ihm aus dieser Welt zum Vater zu gehen, und soweit es dem geschaffenen Geiste möglich sei, »gottförmig«

zu werden. (Vgl. Piper, Zeugen der Wahrheit III, S. 111 ff.) Bei der Annahme, daß alle wesentlichen Elemente der Darstellung in dem Meißnischen Benedictionale von 1512 zu finden sind, geht man wohl nicht fehl, wenn man als Jahr der Entstehung des Gemäldes die Zeit um 1513 annimmt. Höher hinauf zu gehen halte ich für bedenklich, weil auch stilistische Parallelen anderer Werke für die angegebene Datierung sprechen.

Es handelt sich nämlich um die Holzsnitte eines Werkchens, das in seinen Illustrationen — soweit der technisch größere Holzsnitt überhaupt zu einem mit minutiöser Feinheit ausgeführten Ölgemälde als stilistische Parallele herangezogen werden kann — dem Leipziger Gemälde sehr nahesteht. Den Hinweis auf diese Parallele sowie die Überlassung der Photographien verdanke ich Eduard Flechsig, der auf Seite 64 ff. seiner »Cra-



LUKAS CRANACH D. Ä. DAS JÜNGSTE GERICHT
HOLZSNITT

nachstudien« das bisher nur in zwei Exemplaren nachgewiesene Werkchen erwähnt, das den Titel trägt: »Ein ser andechtig Cristenlich Büchlein aus hailigen schriften vnd Lerern von Adam von Fulda in teutsch reymenn gesetzt«. Das Büchlein ist im Jahre 1512 in Wittenberg erschienen und enthält eine Folge von acht kleinen Holzsnitten, deren Typen denen des »Sterbenden« stilistisch nahestehen. Blatt 7, das Jüngste Gericht darstellend, das neben einem zweiten Holzsnitt 1547 in dem »Hortulus animae« wieder Verwendung gefunden hat (vergl. Schuchardt II, S. 270 Nr. 109), bilden wir hier nach. Der über der Weltenkugel thronende Erlöser und Weltenrichter — deshalb ohne die Dornenkrone dargestellt — ist typisch genommen die analoge Erscheinung wie der Christus auf dem Gemälde und wirkt mit der Madonna und dem Täufer wie eine durch die Technik des Holzsnittes und seine Kleinheit bedingte Abbreviatur der himmlischen Sphäre. Dieselbe Parallele findet sich aber auch wie erwähnt

zwischen anderen Figuren des kleinen Holzschnittzyklus und dem des Gemäldes, dessen gesicherte Datierung auch für dieses bedeutsam ist.

Die neue Datierung, die wir auf diese Weise für das Cranachsche Gemälde gefunden haben, ist von Bedeutung für eine Reihe von Gemälden, die ihm stilistisch nahe stehen, kein Datum tragen, aber wegen der Jahreszahl 1518, die der »Sterbende« in der Schmidburgischen Widmung trägt, in die etwas spätere Zeit verlegt worden, obwohl diese Ansetzung von manchem Forscher schon als nicht unbedenklich empfunden worden ist. Es handelt sich hier zunächst um jene »kleinfigurigen« Bilder, die, soweit sie eigenhändige Arbeiten Cranachs sind oder als solche von einzelnen Forschern in Anspruch genommen werden, sicher einer Gruppe angehören, die zeitlich enger begrenzt ist als man bisher angenommen hat. Zu dieser Gruppe rechne ich unter anderen folgende Vertreter:

1. Flügel-Altärchen der Sammlung Richard v. Kaufmann in Berlin. In der Mitte die Kreuzigung Christi, links Christus am Ölberg, rechts Auferstehung. Im Galeriewerk der Sammlung von Kaufmann (Nr. 69 und Tafel 46), als »etwa 1520 entstanden« bezeichnet; vgl. Dresdner Cranach-Ausstellung Nr. 115. Von Flechsig, S. 282, dem jungen Cranach zugeschrieben.
2. Kreuzigung Christi in der städtischen Gemäldesammlung in Straßburg (Nr. 21 des Katalogs). »Entstanden um 1515«. Flechsig, S. 91 u. Taf. 27.
3. Kreuzigung Christi im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Dresdner Cranachausstellung Nr. 77. Flechsig S. 105: »Der Stil des »Sterbenden« in Leipzig von 1518 gibt uns das Recht, auch die kleine Kreuzigung in Frankfurt in dieses Jahr zu versetzen«.

In diese Gruppe gehört auch der mit der Jahreszahl 1515 bezeichnete

4. Christus am Kreuz zwischen den Schächern in Berlin bei Frau Mathilde Wesendonck. Cranachausstellung Nr. 9, Flechsig S. 89 ff. u. Tafel 22.

Auch andere Gemälde, deren Datierung bisher geschwankt hat, dürften in diese Gruppe einzureihen sein, für die vorstehend nur einige typische Vertreter genannt wurden. So bin ich namentlich geneigt, den »Christus am Ölberg« der Dresdner Galerie, den man sogar nach 1520 hat ansetzen wollen, zeitlich unmittelbar an den »Sterbenden« heranzurücken, womit Flechsig (S. 92) übereinstimmt. Aus stilistischen Gründen ist auch ein Gemälde mit großen Figuren, das von Haus aus zum Epitaphium bestimmt gewesen ist, in dieser Umgebung zu nennen: Die Dreieinigkeit mit Engeln, die die Leidensinstrumente tragen, der Madonna, dem heiligen Sebastian und Sterbenden, die sich am Boden winden, im Leipziger Museum, im Katalog unter Nr. 248 noch als Leipziger Meister aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts angegeben (vgl. Cranachausstellung Nr. 153, Flechsig, Cranachstudien S. 98), ein ganz charakteristisches Werk des Meisters, das beinahe in all' seinen einzelnen Typen, sogar den Porträtzügen der Figuren, in der Behandlung der Wolken, in der Verwendung des Kobaltblau, dem »Sterbenden« unmittelbar an die Seite zu stellen ist. Endlich mag in

diesem Zusammenhange noch eine ungemein feine, wenn auch etwas verputzte »Dreieinigkeit« genannt sein, die, aus dem Besitz des Herrn Robert Lehmkuhl in Bremen stammend, auf der kunstgeschichtlichen Ausstellung in Erfurt im September 1903 zu sehen war. Das Bild, das dafür bezeichnend ist, wie sorgsam und zart Cranach eine Engelsglorie zu gestalten wußte, ist 40 cm hoch und 27 cm breit und dem Stil des »Sterbenden« durchaus verwandt, weshalb es auch in den an die Erfurter Ausstellung anknüpfenden »Meisterwerken aus Sachsen und Thüringen« (S. 13) um das Jahr 1518 angesetzt wird, »da es an die Gedächtnistafel des Doktor Schmidburg in Leipzig erinnert«.



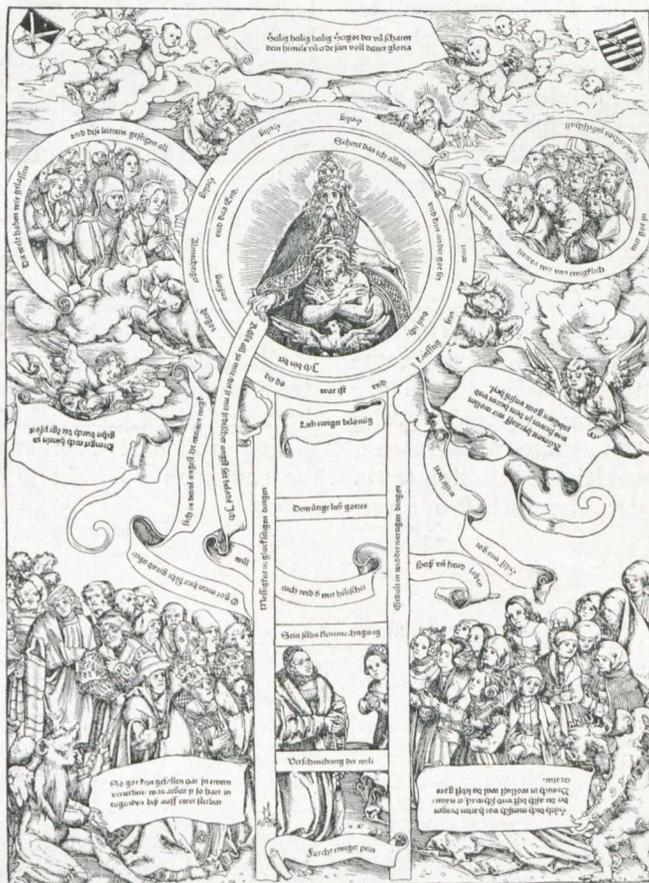
LUKAS CRANACH D. Ä. DIE DREIEINIGKEIT
BREMEN, SAMMLUNG LEHMKUHL

Die gleiche Dreieinigkeits in der Engelsglorie auf dem sechsteiligen Gemälde der Dresdner Galerie Nr. 1906 d ist hiernach sicher Schülerarbeit.

Auch in dem Holzschnittwerk des Meisters findet sich eine bedeutsame Nummer — das größte Blatt, das aus seiner fleißigen Hand hervorgegangen ist — für die sich auf Grund unserer Ausführungen eine neue Datierung gewinnen läßt. Es ist dies die sogenannte Himmelsleiter des heiligen Bonaventura, ein Blatt, das ursprünglich mit dem Holzschnitt einer Hölle zusammen eine Darstellung bildete und zu einer solchen auch auf dem Abdruck der Pariser Nationalbibliothek vereinigt ist. (Abgebildet in der Lippmannschen Ausgabe der Cranachschen Holzschnitte auf Tafel 51 und 51a; vgl. Schuchardt II, S. 235 ff.) Das Blatt schildert im Anschluß an die Grundsätze der Mystik Bonaventuras die Rückkehr des Menschen zu Gott, deren verschiedene Stufen der Heilige unter dem Bilde einer Leiter von sieben Staffeln dargestellt hatte. Auf diesen Staffeln gelangt man immer höher zur Vollendung der Erleuchtung des Geistes; in Christo schaut man dann nicht mehr allein den Vermittler, sondern Gott selber, mit dem man sich eins fühlt in Friede und ungetrübter Seligkeit. Cranach hat den mystischen Sinn dieser Lehre in seiner Weise verarbeitet und mit Rücksicht auf die Person des Kurfürsten, der unten an der Leiter kniet, ausgelegt. Ein Vergleich mit dem »Sterbenden« lehrt, daß beide Darstellungen dem Gedanken, der Komposition und einzelnen Typen nach aufs engste zusammengehören: dem Inhalt nach handelt es sich um die Befreiung des Menschen von den Qualen der Hölle, um das Aufstreben der geläuterten Seele zu den Sphären überirdischer Herrlichkeit, der künstlerischen Anlage nach haben wir das nämliche Kompositionsschema in dem Prinzip des Aufbaues und in der Anordnung der Gruppen vor uns; auch die Übereinstimmung der Typen weist auf gleichzeitige Entstehung hin. Lippmann (auf Seite 13 des genannten Werkes) setzt das Blatt in die Zeit um 1520, Flechsig (S. 49) wegen der stilistischen Eigenschaften mit den oben Seite 223 genannten Holzschnitten des Büchleins von Adam

von Fulda in die Jahre 1510 oder 1511. Unsere Analyse dürfte diese Datierung in der Hauptsache bestätigen. Diese Jahre bedeuten für Meister Cranach offenbar eine Zeit, die ihm den Gedanken an Tod, Erlösung der Seele und ewiges Leben besonders nahelegte und ihn zur künstlerischen Gestaltung der ihn bewegenden Ideen und Gedanken anregte. Eine Zeit, in der die Pest zahllose Opfer in den deutschen Landen forderte, legt eine solche Vermutung sehr nahe. Ist doch auf dem im Leipziger Museum befindlichen Gemälde der Dreifaltigkeit neben der Madonna der

heilige Sebastian, der Patron gegen die Pest, dargestellt; die Sterbenden, die hier sich am Boden winden, sollen offenbar Pestkranke sein, die die Seuche dahinrafft. In jedem Falle muß man aber bei dem »Sterbenden« der Annahme entgegengetreten, daß es sich in dem Gemälde um eine Darstellung protestantischer Tendenzen, um die Hinneigung zu den Lehren Luthers, von der der Künstler hier Zeugnis ablege (so neuerdings wieder Hedwig Michaelson, Lukas Cranach d. Ä., S. 79), handelt. Wir wissen allerdings, daß Heinrich Schmidburg Luther nahestand und diesem bei seinem Tode (1520) hundert Gulden vermachte — quod mihi, so schreibt Luther an Spalatin 13. November 1520, nulla causa magis placet quam ut mortuus iustus damnet vivos impios. Es wäre bedenklich, in jenen Jahren schon in der Kunst pro-



LUKAS CRANACH D. Ä. DIE HIMMELSLEITER DES HEILIGEN BONAVENTURA. HOLZSCHNITT

testantische Tendenzen zu suchen im Sinne der großen reformatorischen Bewegung, die erst einige Jahre später das Volk ergriff. Nein, das Bild ist vielmehr ganz aus katholischen Anschauungen herausgewachsen und entspricht auch den religiösen Bedürfnissen der damaligen katholischen Welt. Selbst Luther hat sich noch und zwar im Jahre 1519 zu dieser Auffassung bekannt, wenn er in dem »Sermon von der Bereitung zum Sterben« also schreibt: »Es soll kein Christenmensch an seinem Ende daran zweifeln, daß er in seinem Sterben nicht allein ist, sondern er soll gewiß sein, daß wie es das Sakrament ausweist, auf ihn gar viele Augen sehen. Zuerst die Augen Gottes selber und Christi, darum weil er seinem Worte glaubt und seinem Sakrament anhängt.

Dann die lieben Engel, die Heiligen und alle Christen . . . Wenn aber Gott auf dich sieht, so sehen ihm nach alle Engel, alle Heiligen, alle Kreaturen, und wenn du im Glauben bleibst, halten sie alle die Hände unter. Geht dann deine Seele heim, so sind sie da und nehmen sie in Empfang.«

Im Jahre 1522 hat der Cranachsche »Sterbende« eine Art Ergänzung erhalten, indem zu dem Gemälde ein Deckel hinzugefügt wurde, der mit ihm zusammen einen Schrein bildete, was nicht anders zu denken ist, als daß sich das Cranachsche Gemälde in einer vertieften Umrahmung befand, über der an einem Scharnier drehbar ein Deckel lag, der bei besonderer Gelegenheit geöffnet wurde. Auch dieser Deckel, der im Leipziger Museum bis vor zwanzig Jahren magaziniert war, ist in seiner Hauptdarstellung, einer Kreuzigung Christi über einem Kircheninterieur mit Angehörigen des Stifters (in Lichtdruck veröffentlicht in den Bau- und Kunstdenkmälern Sachsens, Leipzig-Stadt, auf Tafel 8), kunstgeschichtlich nicht uninteressant. Von Cranachs Hand stammt er keinesfalls. Scheibler-Janitschek fühlten sich (Gesch. der Malerei S. 507) wegen der starken Phantastik an Grünewald erinnert. Dann wurde einmal an den Leipziger Maler Heinrich Schmidt gedacht, wobei aber nur eine unbekannte Größe durch eine andere ersetzt wurde. Schon vor Jahren dachte Eduard Flechsig einmal gesprächsweise an den aus Landshut i. B. stammenden Maler Georg Lemberger, den neuerdings Heinrich Röttinger in Wien in den Mitteilungen der Gesellschaft für ver-

vielfältigende Kunst 1906, S. 1 ff. bei einer Untersuchung über das Holzschnittwerk von Lemberger (Monogrammist G L, früher, wohl zuerst von Nagler, irrtümlich Gottfried Leigel genannt; vergl. auch »Kunstchronik« N. F. I, Sp. 322) als Meister des Gemäldes erwiesen hat. Ein Gemälde dieses, Altdorfer nahestehenden Künstlers war bisher noch nicht bekannt. Wir wissen von ihm, daß er 1523 das Bürgerrecht von Leipzig erwarb, also damals sich schon einige Zeit hier aufgehalten haben muß. Literarisch ist ein Gemälde von ihm bezeugt. Im Richterbuch des Jahres 1537 findet sich der Eintrag, daß »Gorge von Landshut«, einem Gläubiger, den er nicht bezahlen konnte, »ein bilde Adam vnd Eva, ein kunst stucke, hinder das Gericht gelegt« hat (Archiv für Gesch. des deutschen Buchhandels XII, S. 187; vergl. auch neuerdings Wustmann in seiner »Geschichte der Stadt Leipzig« S. 422). Lemberger scheint hauptsächlich Buchkünstler gewesen zu sein, worauf auch die Phantasiearchitektur der Leipziger Kreuzigung, die in Holzschnitten der damaligen Zeit vielfach wiederkehrt, hindeutet. Er war kein Meister großen Stils und ersten Ranges, immerhin aber ein solcher, an dem die Geschichte der Kunst nicht mehr achtlos vorübergehen darf. Vielleicht gelingt es, ihn auf Grund der neuesten Nachweise weiterzuverfolgen. Ist doch die sächsische Kunstgeschichte im Zeitalter der Reformation großenteils überhaupt noch eine terra incognita, die erst noch erforscht werden soll!

