



Cranach's Sterbender im Leipziger Museum.



in Teil der im Leipziger Museum befindlichen altdeutschen Bilder, namentlich von den beiden Cranach und aus ihrer Schule, hat eine besondere Berühmtheit erlangt, weil Goethe es gewesen, der die erste Nachricht über sie veröffentlichte. Sie wurden im Jahre 1815 in gänzlich verwahrlostem Zustande auf dem Boden der Nikolaikirche gefunden, wohin sie 1785 geworfen worden waren, als der damalige Bürgermeister Leipzigs, Carl Wilhelm Müller, im Bunde mit Oeser und dem Baudirektor Dauthe seine berüchtigte „Verschönerung“ der Nikolaikirche begann. Die Bilder wurden 1815 wiederhergestellt, dann der Leipziger Stadtbibliothek überwiesen, die, wie viele ältere Bibliotheken, damals noch gleichzeitig Gemäldegalerie, physikalischen Salon, Münzkabinet und Raritäten-

kammer in einem Raume vereinigte, und wurden endlich 1849, als die Gemäldesammlung des Leipziger Kunstvereins der Stadt überlassen und dadurch das jetzige städtische Museum begründet wurde, nebst einigen wertvollen Porträts und andern Bildern, die sich von alter Zeit her auf der Stadtbibliothek angesammelt hatten, dem neuen Museum einverleibt.

Das meistbewunderte unter diesen Bildern ist jedenfalls das mit miniaturartiger Feinheit gemalte Bild von Lucas Cranach dem Ältern: der „Sterbende“. Es ist wiederholt eingehend beschrieben worden: zuerst von J. G. Quandt in der „Zeitung für die elegante Welt“ 1815, S. 961 fg., dann von einem ungenannten Leipziger Kunstfreunde (Dr. Vogel, dem ehemaligen Direktor der ersten Leipziger Bürgerschule) im „Leipziger Tageblatt“ 1849, Nr. 216 und darnach in wörtlichem Wiederabdruck im „Deutschen Kunstblatt“ 1850, S. 237 fg.,*) zulezt von Chr. Schuchardt in seinem „Lucas Cranach“ II, S. 82 fg. Ich gebe daher zum Verständnis des folgenden nur in aller Kürze den Gegenstand der Darstellung.

Das ganze Bild (92 Centimeter hoch, 36 Centimeter breit) zerfällt in zwei Abteilungen, eine Hauptdarstellung (69 Centimeter hoch), und eine Nebendarstellung, die, in einen halbkreisförmigen Raum komponirt, das Hauptbild bekrönt. Die erstere gliedert sich wieder in zwei Szenen, eine untere, die auf Erden, und eine obere, die im Himmel spielt.

In der unteren, irdischen Szene liegt ein Sterbender in seinem Bett, dem Beschauer zugekehrt, sodas das Bett, mit

*) Der ungenannte Kunstfreund schrieb bei Gelegenheit der Eröffnung des Leipziger Museums im „Leipziger Tageblatt“ eine Serie von acht Aufsätzen über die altdeutschen Bilder des Museums (1849, Nr. 55, 84, 112, 216, 315; 1850, Nr. 91, 360, 361). Der vierte dieser Aufsätze wurde im „Deutschen Kunstblatt“ wiederholt.

dem Fußende nach vorn, in der Verkürzung erscheint. Der Sterbende faßt die geweihte Kerze und richtet sich nach dem Crucifix empor, das der links vom Beschauer am Bett stehende Geistliche ihm hinhält. Über dem Bette schwebt die Seele des Verscheidenden in Knaben- oder Jünglingsgestalt. Weiter nach links, hinter dem Geistlichen, sitzt ein Notar und schreibt den letzten Willen nieder. Vorn am Fuße des Bettes, ebenfalls zur Linken, kniet die Frau des Sterbenden. Über diesen Figuren schwebt ein Engel mit einem Täfelchen, das die Worte trägt: *) *Opera bona* (die guten Werke). Auf der andern Seite des Bettes, rechts vom Beschauer, steht der Arzt und betrachtet das erhobene Uringlas; hinter ihm sitzt der Teufel im Höllenrachen. Darüber schweben noch drei andre phantastische Teufelsgestalten, wieder jede mit einem Täfelchen, auf denen die Worte stehen: *Adolescentiae, virilitatis, ultimi anni*, zu denen allen jedenfalls *peccata* zu ergänzen ist (Sünden der Jugend, des Mannesalters, des letzten Jahres). Im Vordergrund durchsuchen zwei Männer ein paar Kisten.

Die darüber befindliche himmlische Szene zeigt in der Mitte die Dreieinigkeit, von einem ovalen Nimbus umgeben, links davon tritt die Himmelskönigin mit sechs heiligen Frauen heran, rechts Johannes der Täufer, ebenfalls mit sechs Heiligen. Über beiden Gruppen schweben je drei Engel und rings umher geflügelte Engelsköpfe.

In der obern halbkreisförmigen Darstellung befindet sich eine Kapelle, in der der Küster die Glocke zieht. Davor knien drei Männer und zwei Frauen, die zu der Madonna mit dem

*) Ich gebe diese wie alle folgenden lateinischen Inschriften der Einfachheit wegen in der heutigen Orthographie und ohne die Abkürzungen der Originale.

Christuskinde beten, welche über der Kapelle in einer Glorie von geflügelten Engelsköpfen umgeben thronen.

In den durch den Halbkreis abgeschnittenen Zwickeln endlich sind zwei Porträts, grau in grau, gemalt, links ein männliches, anscheinend eine Wiederholung von dem Kopfe des Sterbenden, rechts ein weibliches.

Außer den schon genannten trägt das Bild noch folgende Inschriften. Auf dem obern Rande des Halbkreises stehen die Worte: Patri optimo Henricus Schmitburg Lipsiensis iurium doctor fieri fecit anno ab incarnatione domini MDXVIII (dem besten Vater ließ Heinrich Schmitburg aus Leipzig, Doktor der Rechte, dies errichten im Jahre nach der Geburt des Herrn 1518). Auf dem Streifen, der den Halbkreis vom Hauptbilde trennt, steht: Miserationes ejus supra omnia opera ejus. Psalmo 144 (Seine Barmherzigkeit ist größer, als alle seine Werke. Psalm 144*). Der Teufel am Krankenbette spricht: Desperandum tibi prorsus, cum omnia dei mandata negligentem, meo vero auxiliante femina strenue semper peregrasti (Du mußt gänzlich verzweifeln, weil du alle Befehle Gottes nachlässig, die meinigen aber mit des Weibes Hilfe eifrig erfüllt hast). Die Worte des Priesters lauten: Poeniteat te peccati, veniam pete et spera misericordiam (Bereue deine Sünden, siehe um Vergebung und hoffe auf Barmherzigkeit). Die Seele sagt zu ihrer Entschuldigung: Etsi peccavi, tamen te, deus meus, nunquam negavi (Wenn ich auch gesündigt habe, so habe ich doch dich, mein Gott, nie verleugnet). Das Testament, welches der Notar niederschreibt, lautet: Testator offert animam deo, corpus terrae, bona proximis (Der Erblasser vermacht seine Seele Gott,

*) Nach der jetzigen Einteilung des Psalters stimmt das Zitat nicht: der angeführte Spruch steht nicht im 144. Psalm.

feinen Leib der Erde, seine Güter seinen Anverwandten). Einige andre lateinische und eine griechische Inschrift beziehen sich sämtlich auf die Heiligkeit und Barmherzigkeit Gottes und Christi.

Die Darstellung dieses Bildes hat zu mannichfachen Mißdeutungen Anlaß gegeben, die zwar schon durch Schuchardt angezweifelt, aber weder vollständig zurückgewiesen, noch durch eine allseitig befriedigende Erklärung ersetzt worden sind. Quandt und der ungenannte Leipziger Kunstfreund wollten nämlich in dem Bilde direkte Anspielungen auf den Verstorbenen erkennen, dessen Andenken es gewidmet ist.

Quandt nannte es „unerschöpflich an höchst humoristischen Beziehungen“ und sah in dem Sterbenden einen „reichen Sünder,“ der, nachdem ihm im Leben alles zu Gebote gestanden, nun versuche, ob auch der Trost der Kirche ihm zu Befehl stehe. Der Geistliche stehe „bleich, ernst und furchtbar wie das Gewissen“ an seinem Lager; der gute Engel halte „die Hände dankend zu falten bereit, wenn es dem Geistlichen gelingen sollte, den harten Sinn des Kranken zu bessern. Der gnädige Herr fühlt die Grenzen seiner Macht und wendet sich mit ängstlicher Geberde nach dem strengen Geistlichen. Wie alte Bekannte, von denen wir aus guten Gründen nichts mehr wissen wollen, sich oft gerade am ungelegensten melden, so stellt sich auch hier der höllische Geist ein und zuckt am Deckbett. Wahrscheinlich mag ihn zum Glück nur der Sterbende gewahr werden, denn die andern, welche das Krankenlager umgeben, lassen sich in ihren Verrichtungen nicht stören. Alle Fakultäten haben ihre Abgeordneten gestellt, denn wo es eine reiche Leiche giebt, da sammeln sich diese Herrn. . . . Die fromme Gattin kniet betend am Lager und scheint mit vielem Anstand betrübt, indes die vorsichtigen Verwandten die Geld-

Fasten ausräumen, die Teilung vor dem Testamente abschließen und den Todten um vieles leichter machen. Auf der Reise der Seele zum Himmel wird sie von den bösen Geistern verfolgt, welche aus dem Höllenrachen heraufsteigen und ihr die Schuldbriefe des Lebens vorhalten; von der andern Seite naht sich ein guter Engel, welcher die gelegentlich verrichteten guten Werke des Verstorbenen aufgezeichnet hat.“

Noch weiter verirrt sich die Auffassung des anonymen Kunstfreundes. Er nennt das Bild „einerseits eine religiös-moralische, andererseits eine dramatisch-satirische Darstellung“ und liest infolge eines Mißverständnisses der Worte, welche der Teufel dem Sterbenden zuruft, beinahe eine ganze Novelle aus dem Bilde heraus. Die Worte *auxiliante femina* übersetzt er nämlich: „unter Mitwirkung deiner Frau“ und vermutet nun, der alte Schmidburg habe sich in spätern Lebensjahren zum zweitenmale verheiratet und sich „zu manchen Schwachheiten verleiten lassen“ (was man doch dann wohl eher von der Frau erwarten sollte). Die „junge schöne Frau,“ die am Krankenbette bete, thue dies „mit falscher Miene und in Prunkkleidern,“ während zwei Männer, wahrscheinlich der Vater und der Bruder der zweiten Frau, damit beschäftigt seien, die Geldkassen Schmidburgs auszuleeren, bevor dieser noch die Augen geschlossen habe. Der Stifter des Bildes, der Sohn des Sterbenden, sei also wohl „durch die Stiefmutter und deren Anhang aus des Vaters Hause verdrängt und ein Teil des väterlichen Vermögens verschwendet oder sogar veruntreut worden.“ Gleichwohl habe der Sohn ein Andenken an seinen zwar schwachen, aber guten Vater zu besitzen gewünscht und daher bei Cranach das vorliegende Gemälde bestellt, in welchem das betreffende Verhältnis unverhohlen dargestellt, die Seele des Vaters aber gerettet werden sollte. Im Verlaufe der Dar-

stellung bespricht unser Anonymus dann noch besonders den Ausdruck der Köpfe und erkennt auch hier wieder in der am Sterbebette knieenden Frau „die verführerische äußere Schönheit, welche zuweilen auch das besonnene Alter berückt und zur Thorheit verleitet, zugleich aber auch die Falschheit des Herzens und das bittere Bewußtsein, welches eine Folge innerer Zwietracht ist.“

Mit Recht hat Schuchardt alle diese Fiktionen bekämpft. Selbst dann, wenn solche Familienverhältnisse bekannt wären, würde es, wie er meint, bedenklich sein, das Bild in solcher Weise zu deuten, da ja die Inschrift des Stifters: „Dem besten Vater 2c.“ von allem das Gegentheil beweise. Die ganze Erklärung habe etwas Verletzendes, Triviales.

Die Deutung freilich, die Schuchardt selber giebt, und mit der er den durch die ganze Darstellung gehenden Hauptgedanken erschöpft zu haben meint, trifft ebenso wenig das Richtige. Schuchardt geht bei seiner Erklärung von dem Täfelchen aus, das der gute Engel dem Sterbenden entgegenhält, und das die Inschrift trägt: Opera bona. Diese Worte sollen, wie allerdings noch jetzt ziemlich deutlich zu sehen ist, vor der Restauration des Bildes wie absichtlich verwischt ausgesehen haben, und indem nun Schuchardt annimmt, daß sie gleich ursprünglich von Cranach in diesem Zustande geschrieben worden seien, deutet er sie im Zusammenhang mit den übrigen Inschriften und Gruppen so, daß die Darstellung den Gedanken ausdrücke, nicht die guten Werke, sondern nur der Glaube an Gott und die Erlösung durch Christus verhelpe dem Menschen zur Seligkeit.

Nun ist es schon etwas zweifelhaft, daß die bewußten Worte wirklich von vornherein in diesem Zustande auf dem Bilde gestanden haben. Durch diese Annahme würde wenigstens eine ausgeprägt protestantische Tendenz in das Bild

hineingetragen werden, die im Jahre 1518, wo es entstand, noch sehr unwahrscheinlich ist. Die Lehre von der Rechtfertigung aus dem Glauben, eine der reformatorischen Grundlehren Luthers, läßt sich allerdings bis weit vor 1518 zurückverfolgen; schon in den Erfurter Mönchsjahren Luthers (1505 bis 1508) klingt sie leise vor. Aber bis sie zu solcher Entschiedenheit ausgebildet und zu solcher Popularität gelangt war, daß Cranach, so nahe er auch Luther stand, oder gar der fernerstehende Heinrich Schmidburg sie hätte zum Thema eines Gemäldes wählen können, mußten noch viele Jahre vergehen. Luther kommt zwar schon in seiner Predigt am 10. Trinitatissonntage 1516, am Schlusse seiner Predigten über das erste Gebot 1517 und in seiner „Auslegung der sieben Bußpsalmen“ 1517 fort und fort auf diese Lehre zurück, aber erst in dem 1521 erschienenen ersten Teile seiner Kirchenpostille („Auslegung der Episteln und Evangelien vom Advent bis auf den Sonntag nach Epiphania“) in seiner Erklärung verschiedener Stellen des Galaterbriefes betont er mit aller Entschiedenheit, „daß die Rechtfertigung nicht durch Werke, sondern allein aus dem Glauben, ohne alle Werke komme.“ In seiner Neujahrspredigt von 1517 lehrt er noch, daß wir uns zur Gnade durch die Werke zubereiten können, und ebenso verwirft er in seinen ersten polemischen Schriften, im „Sermon von Ablass und Gnade“ (1517) und in der „Freiheit des Sermons Dr. Martin Luthers, päpstlichen Ablass und Gnade belangend“ (1518) die guten Werke noch keineswegs, sondern meint, an ihnen liege mehr als am Ablass, wenn sie auch keine Kasten füllten.

Es ist daher das Wahrscheinlichere, daß der Versuch, die Worte Opera bona zu tilgen, erst in späterer Zeit von irgend einem streng protestantischen Gemüte, welches Anstoß daran

nahm, gemacht worden ist. Das Bild steht noch auf vorrefor-
matorischem Boden. Die guten Werke werden nicht sowohl
dem Glauben an Gott und der Erlösung durch den Heiland
gegenübergestellt, als vielmehr dem Sündenregister, welches
die bösen Geister dagegen aufzuweisen haben, den *peccata*
adolescentiae, virilitatis und ultimi anni, und dem höhnischen
Worte, das der Teufel dem Sterbenden zuruft: *Desperandum*
tibi etc.

Schuchardt hat aber auch an dem Anstößigsten in der
ganzen Deutung des Anonymus, an der falschen Übersetzung
der Worte *auxiliante femina*, merkwürdigerweise gar keinen
Anstoß genommen. Gerade ihre richtige Auffassung aber zeigt
den Weg zum Verständnis des Bildes. Die Worte des Teufels
beziehen sich selbstverständlich auf die Erbsünde: der Teufel
— nicht der hier dargestellte, sondern der Teufel schlechthin —
hat „mit Hilfe des Weibes,“ d. h. der Eva, das Böse in die
Welt gebracht; an diesem Bösen hat auch unser Sterbender
sein Teil. Das ganze Bild stellt also nichts andres dar, als
den Kampf, der nach altem, volkstümlichem, wenn auch nicht
dogmatisch ausgeprägtem Glauben — man denke auch an die
Legende von der Himmelfahrt Moses und den Kampf, der
dabei zwischen Michael und dem Teufel stattfindet — bei jedem
Tode zwischen den himmlischen und den höllischen Mächten
um die abscheidende Seele entbrennt und der im vorliegenden
Falle sich zum Siege der himmlischen Mächte neigt. Alles
wird aufgeboten, der Hölle den Sieg zu entreißen: die guten
Werke, Reue über begangene Sünden, die Versicherung des
Sterbenden, daß er Gott nie verleugnet habe, seine und der
Hinterbleibenden Gebete, ja selbst die Fürbitten der Seligen
am Throne Gottes; und daß die arme abscheidende Seele ge-
rettet werden wird, dafür sollen die tröstlichen Hinweise auf

die Barmherzigkeit Gottes und auf die Erlösung durch das Lamm bürgen. Das Bild hat schlechterdings keine Beziehungen auf einen „reichen Sünder.“ Wenn auch die Züge des Sterbenden und der Personen, die sein Bett umgeben, etwas Individuelles haben mögen, so drückt doch die ganze Darstellung sicherlich einen allgemeinen Gedanken aus. Sie zeigt in ihren einzelnen Teilen, was bei jedem Todesfalle in der sinnlichen und in der übersinnlichen Welt vorgeht. Die Frau, die am Bette des Sterbenden kniet, der Arzt, den seine Kunst im Stiche gelassen, der Geistliche, der dem Sterbenden den letzten Trost spendet, der Notar, der das Testament aufsetzt, ja der selbstverständliche Wortlaut des Testaments selbst, der ja nichts anderes ausspricht, als was bei jedem Tode geschieht und geschehen muß, sie alle haben ebensogut typische Bedeutung, wie der Kampf der guten und bösen Mächte um die vom Körper sich losringende Seele. Und so trifft denn die gewöhnliche Bezeichnung des Bildes, die man ihm in Ermanglung einer besseren gegeben, durchaus das Richtige; es ist „der Sterbende“ *κατ' ἐξοχήν*, den Cranach hier dargestellt hat.

Wodurch diese unsre Auffassung über jeden Zweifel erhoben wird, das ist der Umstand, daß Cranachs „Sterbender“ offenbar mit freier Benutzung der *Ars moriendi* gemalt ist.

Die *Ars moriendi* (die Kunst zu Sterben), eines der verbreitetsten und beliebtesten jener Holzschnittwerke, welche der Erfindung des Buchdrucks vorausgingen und auch noch nach der Erfindung desselben bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein zahlreiche Ausgaben erlebten, schildert in einer Reihe von Bildern, wie die höllischen Mächte durch Versuchungen (*temptationes*), die himmlischen durch gute Eingebungen (*bonae inspirationes*) sich abwechselnd um die Seele eines Sterbenden bemühen. Die frühesten Ausgaben bestehen aus elf Bildern;

fünf davon (1, 3, 5, 7, 9) zeigen die Versuchungen durch den Teufel: zum Unglauben, zur Verzweiflung, zur Ungeduld, zur Eitelkeit und zum Geiz, fünf (2, 4, 6, 8, 10) die Gegenbemühungen des Schutzengels, das elfte Bild den Augenblick des Todes selbst und den Sieg des Engels über den Teufel. Spätere Ausgaben haben noch drei Bilder hinzugefügt, zwei als Einleitung, welche die Beichte und das Abendmahl darstellen, eines am Schluß, welches noch drastischer als das Schlußbild der ursprünglichen Reihe die Errettung der Seele aus den drohenden Höllenqualen vorführt. Solche Ausgaben mit vierzehn Bildern sind am Ende des fünfzehnten und am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts auch in Leipzig von Kunz Kachelofen und seinem Schwiegersohne Melchior Lotter gedruckt worden.*)

Cranach hat sich nun mit seinem „Sterbenden,“ was die äußere Szene betrifft, aufs engste an das elfte Bild der ursprünglichen Reihe (das dreizehnte der Leipziger Ausgaben) angeschlossen. Auch da liegt der Sterbende in seinem Bett und greift mit beiden Händen an die geweihte Kerze, die ihm ein Mönch hinhält; die abscheidende Seele schwebt in Kindesgestalt zu seinen Häupten und wird von einem Engel emporgeführt. Die umherstehenden Teufel rufen, wie auf ihren Spruchbändern zu lesen ist: *Heu insanio* (Wehe, ich rase), *furore consumor* (Wut verzehrt mich), *spes nobis nulla* (wir haben keine Hoffnung), *confusi sumus* (wir sind verwirrt). Daneben hat Cranach für den Inhalt der Darstellung noch das dritte und vierte Bild (das fünfte und sechste der Leipziger Ausgaben) benutzt, die *temptatio diaboli de desperatione* und

*) Eine Kachelofensche Ausgabe von ca. 1494 befindet sich auf der Leipziger Stadtbibliothek.

die bona inspiratio angeli contra desperationem. Auch hier hält einer von den Teufeln dem Sterbenden statt der sonst überall angewandten Spruchbänder eine Tafel hin, auf der die Worte stehen: Omnia praecepta domini fregisti (du hast alle Gebote des Herrn übertreten), und die andern rufen: Fornicatus es (du bist unzüchtig gewesen), perjurus es (du bist meineidig), avaro vixisti (du hast geizig gelebt), occidisti (du hast getötet); der Engel aber tröstet: Nequaquam desperes (Verzweifle nicht).

Was alles aus einem Kunstwerke herausgelesen werden kann, wenn man mit einer vorgefaßten Meinung an seine Erklärung hinangeht, davon giebt Cranachs Bild ein fast unglaubliches Beispiel. Von all den Gesichtsausdrücken, welche Quandt und der Anonymus in den Zügen der einzelnen Personen gesehen haben wollen, ist auch nicht das geringste in dem Bilde zu entdecken. Abgesehen von den schmerzlich verzogenen Mienen des Sterbenden, liegt auf allen Köpfen ein durchaus friedlicher Ausdruck. Daß aber zu einem andern auch gar keine Veranlassung vorlag, mag schließlich die authentische Geschichte des Bildes und seiner Stifter zeigen, die Schuchardt und seinen Vorgängern unbekannt geblieben ist.

Schuchardt kommt noch einmal im dritten Bande seines „Lucas Cranach“ (S. 170 fg.) auf den „Sterbenden“ zurück und bringt einen Brief Luthers aus dem Jahre 1520 bei, der über Dr. Heinrich Schmidburg einige Nachrichten enthält. Aus diesen geht hervor, daß der Genannte ein treuer Anhänger Luthers war, daß Luther auf seine Einladung hin nach Eilenburg bei Leipzig kam, doch wohl um dort zu predigen, daß aber, als er hinkam, Schmidburg inzwischen verstorben war. Er hatte sich bis zuletzt offen als Anhänger Luthers bekannt, Luthern auch in seinem Testamente 100 Gulden vermacht. Aus diesen Nachrichten heraus konstruirt sich nun Schuchardt

eine künstliche Schwierigkeit. Anstatt, was doch das nächstliegende wäre, in dem bei Luther genannten Dr. Heinrich Schmidburg den Besteller und Stifter unsers Bildes zu erkennen, nimmt Schuchardt an, daß es vielmehr derjenige sei, zu dessen Andenken das Bild gemalt wurde, von dem doch nirgends gesagt ist, daß er ebenfalls den Vornamen Heinrich führte. Und nun stellt er folgende Erwägungen an: „Schmidburg starb 1520, das Bild aber ist aus dem Jahre 1518; es ist nicht wohl anzunehmen, daß der Sohn das Epitaphium schon zwei Jahre vor dem Tode seines Vaters fertigen ließ; natürlicher würde es sein, wenn es später errichtet worden wäre“ und beklagt es schließlich, daß es ihm an allem Anhalt fehle, diesen Widerspruch in den Jahren auszugleichen.

Leider ist Schuchardt, ebenso wie seinen Vorgängern, ein Buch unbekannt geblieben, welches für die Geschichte der Kunstübung in Leipzig während des fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts von Wichtigkeit ist und auch über die vorliegende Frage ihm sofort Aufklärung gegeben haben würde. Im Jahre 1675 gab M. Salomon Stepner unter dem Titel *Inscriptiones Lipsienses* eine Sammlung aller damals in Leipzig in Kirchen, andern öffentlichen Gebäuden und auf dem Friedhofe befindlichen Inschriften heraus.*) Dies

*) Der deutsche Titel des Buches lautet: Verzeichniß allerhand denckwürdiger Überschriften, Grab- und Gedächtniß-Mahle in Leipzig etc. Leipzig, Im Durchgange des Rathhauses, verlegt Elias Siebig. Druckts Christoph Uhlmann, Anno 1675. — Eine zweite Ausgabe des Buches, die aber bloße Titelausgabe ist, erschien fünfzehn Jahre später unter dem Titel *Laurus Lipsica*; ihr deutscher Titel lautet: Leipzigerische Lorbeer-Blätter, das ist Alte und neue denckwürdige Überschriften, Grab- und Gedächtniß-Mahle mit grossen Fleiß zusammen getragen: Wobey zugleich Die Verther, Gemähde, Anzahl und Materien benennet werden. Leipzig, Im Landtschen Buchladen zu finden. 1690.

Buch enthält ein vollständiges Verzeichniß aller damals in den Leipziger Kirchen vorhandenen Bilder und Epitaphien, soweit sie mit Inschriften versehen waren, bildet also für den damaligen Vorrat an Kunstwerken in Leipzig eine — wenn auch wegen zahlreicher Druckfehler mit Vorsicht zu benutzende — so doch immerhin höchst schätzenswerte Quelle. Und so giebt es uns denn auch über die Geschichte des vorliegenden Bildes allen nur wünschenswerten Aufschluß.

Schon Quandt erwähnt, daß unser Bild ursprünglich in einem „Kasten“ verwahrt gewesen sei, auf dessen Deckel eine Kreuzigung — nicht von Cranachs Hand — dargestellt war; den untern Teil dieser Kreuzigung habe „das Schmitburgische Familiengemälde“ ausgefüllt. Das Ganze war also ein schreinartiges Epitaphium, in dessen Innerm sich der Cranachsche „Sterbende“ befand. Bei der Wiederauffindung im Jahre 1815 warf man jedenfalls den Schrein zu denjenigen Bildwerken, die nicht der Restaurirung für wert gehalten wurden, und sonderte den kostbaren Inhalt davon ab. Oben und unten aber, oder zu beiden Seiten des Schreines, befanden sich, wahrscheinlich innerhalb von geschnitzten Verzierungen, zwei Inschriften, die 1815 vielleicht schon weggebrochen waren, bei Stepner aber vollständig erhalten sind. Stepner beschreibt das Ganze unter Nummer 488 seines Buches. Darnach befand sich 1675 das Bild unter den Epitaphien, die „an der Thüre gegen Abend,“ also am Hauptportal der Kirche angebracht waren. Von den beiden Inschriften aber lautete die eine folgendermaßen: Hospes, quod dico, paulum est, asta ac pellege. Hic est sepulcrum haud pulcrum viri incomparabilis nomine Schmidburg. Patres nominaverunt Valentinum. Medici et Papiniani arte aegra corpora, legum causas curabam; peragrata Judaea Hierosolyma morior anno MCCCCXC. Gnatum Hen-

ricum jureconsultum, principi pariter gratum ac populo non ita diu et caelibem quidem relinquo. Is hospitali S. Georgii XLV annis aureis medicum instituit perpetuum. Maria (verdruckt für Martha) mihi gnata dulcis duos ex Simone Pistoris medicinae doctore peperit. Christophorus natu minor artium et medicinae doctor juvenis occidit. Simon juris utriusque doctor et ordinarius avo aviae maternis, matri, avunculo fratrique carissimis et beate mortuis statuit ac aeternam precatur requiem.

Zu deutsch: „Fremdling, was ich zu sagen habe, ist wenig, stehe still und lies. Hier ist die nicht sehr stattliche Grabstätte eines unvergleichlichen Mannes namens Schmidburg. Seine Eltern nannten ihn Valentin. Mit der Kunst des Arztes und des Rechtsgelehrten heilte ich kranke Leiber und sorgte für die Gesezte. Nachdem ich das jüdische Jerusalem besucht, sterbe ich im Jahre 1490. Einen Sohn Heinrich, einen Rechtsgelehrten, der bei dem Fürsten*) in gleicher Gunst steht wie bei der Bürgerschaft, lasse ich nicht eben lange Zeit und zwar ehelos zurück. Dieser setzte in dem S. Georgen-Hospital für 45 Goldgülden jährlich einen ständigen Arzt ein. Martha, meine liebe Tochter, gebar von Simon Pistoris, dem Doktor der Medizin, zwei Söhne. Christoph, der jüngere, Doktor der schönen Wissenschaften und der Medizin, starb jung. Simon, beider Rechte Doktor und Ordinarius, hat dem Großvater und der Großmutter mütterlicherseits, der Mutter, dem Oheim und dem Bruder, die alle ihm teuer waren und nun selig entschlafen sind, dies errichtet und bittet für sie um ewigen Frieden.“

Hiernächst zählt Stepner unter der Überschrift „Innerhalb“ sämtliche Inschriften unsers Cranach'schen Bildes auf, dann

*) Bis 1500 Herzog Albrecht der Beherrzte, von da an Herzog Heinrich der Fromme.

folgt die zweite, leider, wie es scheint, etwas korrumpirte Inschrift: D. Henricus Schmidburg, Numburgensis episcopatus cancellarius, vixit annos XLII, obiit MDXX. non. Nov. familiae suae finis. Nepos ex filia Martha, uxore D. Simonis Pistoris medici, [quae?] vixit annos XXX, obiit MCCCCXCVII 8. Kal. Dec., Christophorus Pistoris, artium et medicinae doctor, vivit (vixit?) annos XXVII, obiit MDXIX 6. Dec. Ursula proles (Proles?), castissima D. Valentini Schmidburg conjux, obiit anno MCCCCXCV. Zu deutsch: „Dr. Heinrich Schmidburg, Kanzler des Bistums zu Naumburg, lebte zweiundvierzig Jahre, starb 1520 am 5. November, als der letzte seines Stammes. Der Enkel von der Tochter Martha, der Frau Dr. Simon Pistoris des Arztes, [die?] dreißig Jahre lebte und 1497 am 24. November starb, Christoph Pistoris, Doktor der schönen Wissenschaften und der Medizin, lebte siebenundzwanzig Jahre und starb 1519 am 6. Dezember. Ursula Proles,*) die keusche Gattin des Dr. Valentin Schmidburg, starb im Jahre 1495.“

Aus beiden Inschriften ergiebt sich folgendes. Das Cranach'sche Bild „Der Sterbende“ wurde 1518 von dem bischöflichen Kanzler Dr. Heinrich Schmidburg zum Andenken seines verstorbenen Vaters Dr. Valentin Schmidburg bestellt und in die Nikolaikirche gestiftet. Der Vater, ein Arzt in Leipzig, war 1490 gestorben, seine Frau Ursula ihm 1495, seine Tochter Martha, die Schwester des Stifters, die an den berühmten Arzt Simon Pistoris verheiratet war, 1497 im Tode gefolgt.

*) Bei Stegner steht sinnlos URSULA Proles castissima: Ursula, die keusche Tochter. Wessen? Ich glaube, daß PROLES zu lesen und das Wort als Name zu fassen ist. Möglicherweise war Ursula Proles eine Verwandte von Andreas Proles, dem bekannten sächsischen Vorläufer der Reformation aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Der Stifter selbst starb 1520, zwei Jahre nach der Anfertigung des Bildes, und da mit ihm das Geschlecht erlosch, so war es nun der überlebende Sohn von Martha Schmidburg, Simon Pistoris,^{*)} der spätere ebenfalls berühmt gewordene Kanzler Herzog Georgs und dann des Kurfürsten Moritz — auch einer der frühesten Anhänger Luthers unter den Leipziger Patriziern —, der dann Anfang der zwanziger Jahre jedenfalls von einem Leipziger Maler einen neuen Schrein mit der Darstellung der Kreuzigung nebst Donatorenbild und den beiden obenerwähnten Inschriften dazu anfertigen ließ. Was Valentin Schmidburg betrifft, dessen Andenken das Bild gewidmet ist, so bezog derselbe 1458 die Universität Leipzig, wurde 1459 Baccalareus, 1462 Magister, 1465 Doktor der Medizin, unternahm dann die erwähnte Reise nach dem Heiligen Lande, wurde 1468 Assessor der medizinischen Fakultät, 1470 Rathsherr und Syndikus, 1471 pathologiae professor und Kollegiat des großen Fürstenkollegs, 1484 Dekan und therapeutices professor, 1486 Baccalareus juris und starb in Leipzig am 19. März 1490. Er hieß ursprünglich nicht Schmidburg, sondern hatte, nach der Sitte der Zeit, diesen Namen nur von seinem Geburtsorte Schmiedeberg (bei Wittenberg?) angenommen.

^{*)} Simon Pistoris, der Enkel von Valentin Schmidburg, war am 28. Oktober 1489 in Leipzig geboren, wurde 1509 Baccalareus juris, 1512 Licentiat, 1514 Doktor, 1519 professor codicis und 1523 Ordinarius der Juristenfakultät, war bis zu Herzog Georgs Tode, 1539, dessen geheimer Rath und Kanzler, trat dann wieder seine Professur an, war 1542 bis 1548 Kanzler beim Kurfürsten Moritz und zog sich endlich von Dresden auf sein Gut Seufelitz bei Meißen zurück, wo er am 3. Dezember 1562 starb. Vgl. über ihn die Literatur bei Seidemann, Beiträge zur Reformationsgeschichte I, S. 31. Sein Vater, der berühmte Arzt, einer der ersten deutschen Mediziner, die De malo franco geschrieben, Valentin Schmidburgs Schwiegersohn, war Dekan der medizinischen Fakultät und Ratsmitglied. Er war 1443 geboren und starb am 4. Februar 1523.

Sein eigentlicher Name war, ebenso wie der der Familie Pistoris, Becker. — Woher diese genaue Kunde? Einfach aus Jöchers Gelehrtenlexikon (unter Becker), einem Buche, das man noch immer in erster Linie befragen muß, wenn es sich um Auskunft über das Leben eines ältern Gelehrten handelt.

