

*Iris Ritschel*

## EINE SCHATZKAMMER SPÄTMITTELALTERLICHER UND FRÜHNEUZEITLICHER KUNST AUS WESTSACHSEN IN LEIPZIG

Es war vor allem Eduard Flechsig, der am Beginn des 20. Jahrhunderts die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Kunst Sachsens ins Bewusstsein rückte. Auslöser ist das Anliegen gewesen, die Hauptwerke der Sammlung des „Königlich Sächsischen Altertumsvereins“ in Dresden, das sich zu einem herausragenden Museum sächsischer Kunst entwickelt hatte,<sup>1</sup> zu publizieren. Diese Einrichtung beherbergte damals eine Vielzahl an Flügelretabeln sowie Einzelskulpturen und -gemälden aus den sächsischen Regionen, so auch aus der Leipziger Gegend. In die betreffende Publikation aus dem Jahr 1900 ist ein ausführlicher Beitrag von Eduard Flechsig über die Skulptur und Malerei von etwa 1490 bis 1520 einbezogen worden.<sup>2</sup>

Flechsig gliederte den Bestand nach Städten, die er für die wesentlichsten Entstehungsorte der Kunstwerke hielt und damit für sächsische Kunstzentren. Auch seine weiterführende Publikation „Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation“, das zwischen 1908 und 1912 in drei Lieferungen erschien, war als Abbildungswerk sächsischer Skulpturen und Tafelgemälde gedacht, denen Kommentare beigegeben waren. Unter den von Flechsig herausgearbeiteten Kunstzentren nehmen Freiberg und Leipzig eine hervorragende Stellung ein.

Bei seinen Überlegungen zur Leipziger Kunst versäumte er es nicht, die Studien der Archivquellen von Gustav Wustmann einzubeziehen.<sup>3</sup> Sie vermittelten die Gewissheit, dass in Leipzig ein zunftmäßig organisiertes Malergewerbe ansässig war,<sup>4</sup> welches die Leipziger Umgebung und im weitesten Sinn den mitteldeutschen Raum (gelegentlich sogar darüber hinaus) mit Kunstwerken belieferte. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die mittelalterliche Bezeichnung „Maler“ nicht nur den Tafel- oder Flachmaler meinte, sondern auch für Bildschnitzer oder Fassmaler verwendet wurde, ja an der Retabelherstellung Beteiligte meinen konnte.

Flechsigs genannte Publikationen trugen besonders wegen ihrer Ausstattung mit zahlreichen Lichtdrucken zur Bekanntmachung sächsischer und Leipziger Kunst bei. Von den in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erschienenen Inventarisationswerken „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler“ abgesehen, hatten Flechsigs Vorgänger diese Möglichkeit noch nicht. So musste sich der Pionier und Wegbereiter der Entdeckung und Vermittlung sächsischer Kunstwerke, Johann Gottlob von Quandt, auf Beschreibungen stützen. Sein umfangreiches und vielseitiges Engagement setzte 1811 ein,<sup>5</sup> zu einer Zeit, als

in Sachsen Holzskulptur und Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts weitgehend im Dunkeln lagen, auf Kirchenböden oder andernorts abgestellt waren oder von den Kirchgängern als „alterthümliche“ Ausstattungsstücke wahrgenommen wurden. Für die breitere Bekanntmachung der betreffenden „Alterthümer“ in Leipzig und dem nordwestsächsischen Umland sowie für das dadurch befruchtete Interesse an späteren Erforschungen bildeten vor allem jene Beiträge Quandts eine wichtige Voraussetzung, die sich mit dem Fund „altdeutscher Gemälde“ in den Leipziger Hauptkirchen 1815 befassten.<sup>6</sup> Ähnliche Auswirkung hatten seine Schriften: „Hinweisungen auf Kunstwerke der Vorzeit“, Dresden 1831, und „Nachträge zu den Hinweisungen auf Kunstwerke der Vorzeit“, Dresden 1834.<sup>7</sup>

Auch Gottlieb Wilhelm Geysler musste noch 1857/58 in seinen Studien zur Leipziger Malerei „von frühester Zeit“ auf Erwähnungen und Beschreibungen bauen.<sup>8</sup> Er ging erstmals auf die Leipziger Malerordnung aus dem Jahre 1516 ein,<sup>9</sup> welche die Betätigung der „Maler“ nach den Zunftregeln festhielt. Obwohl zu Geyslers Zeit keines der Flügelretabel in Leipzig vollständig aufgestellt war, machte er auf die Verschmelzung der Malerei und Skulptur an den spätmittelalterlichen Altaraufsätzen aufmerksam. Ferner wies er auf das zahlreiche Vorkommen von Flügelretabeln im 15. Jahrhundert bis um 1520 hin.<sup>10</sup>

Die direkten Anschauungsmöglichkeiten konnten sich allmählich erst verbessern, nachdem sich in Leipzig seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die historisch ausgerichteten Vereine für das kirchliche Kunstgut und dessen Übernahme interessierten sowie nach der Einrichtung von Aufbewahrungsstätten dafür strebten. Das bewusste Aufspüren und Zusammentragen von Kunstwerken begann nach der Gründung des „Sächsischen Vereins für die Erforschung und Bewahrung Vaterländischer Alterthümer zu Leipzig“ im Jahr 1824. Dieser Verein sah seine Hauptaufgabe in der „Erforschung und Erläuterung der Denkmale und Überreste frueherer Zeiten ... und ... Aufbewahrung der selben fuer die Nachkommen“.<sup>11</sup> Nachträglich erstaunt, mit welchem wissenschaftlichem Anspruch dieser Verein seine Sammeltätigkeit bereits vor circa 180 Jahren verbunden wissen wollte. Die Bekanntmachung der „Alterthümer“ lief auf eine Wissensvermittlung hinaus, die über Verknüpfungen mit historischen Informationen erreicht werden sollte. Man beklagte den Mangel an Untersuchungen und strebte an, zu einem neuen Forschungsstand beizutragen, um das „Unbestimmte und Ungewisse zu berichtigen“ oder bisherige Ansichten zu bestätigen. Dazu galt die Forderung, mit „Sorgfalt und Unbefangenheit“ heranzugehen. Dies beruhte auf einer kritischen Grundeinstellung, denn es hieß: „Aber weit entfernt, unsere Ansichten für untrüglich zu halten, legen wir sie vielmehr den Kennern des Alterthums zur Prüfung vor.“<sup>12</sup>

Die Sammeltätigkeit des Vereins war nicht streng auf Sachsen beschränkt, wenngleich darauf konzentriert.<sup>13</sup> Das wurde auch beibehalten, nachdem sich 1827 der „Sächsische Verein ...“ mit der auf das Jahr 1697 zurückreichenden „Erneuerten deutschen Gesellschaft in Leipzig“ zur „Deutschen Gesellschaft zur Erforschung Vaterländischer Sprache und Alterthümer“ zusammenschloss.<sup>14</sup> Besondere Aufmerksamkeit richtete sich nun auf die Vermehrung der Sammlung. Ihr Anwachs-

sen zog in der Folgezeit mehrere Wechsel der Unterbringung in privaten Bürgerhäusern nach sich. Dennoch wurde sie bereits 1832 öffentlich zugänglich und das Sammelgut ab 1835 in den Versammlungen der Gesellschaft durch Aufseher vorgestellt und erläutert. Später trachtete man nach der räumlichen Obhut der Universität, was schließlich zur Aufbewahrung der Sammlung im Mauricianum in der Grimmaischen Straße ab 1897 führte.<sup>15</sup>

Lokal-, kultur- und kunsthistorische Untersuchungen bildeten den Schwerpunkt im 1867 gegründeten Verein für die Geschichte Leipzigs. Dieser sah eine wichtige Aufgabe darin, bei Besichtigungen von Kirchen und anderen Gebäuden entdecktes Kultur- und Kunstgut, das nicht mehr in Gebrauch war, „der Vergessenheit und dem Verderben zu entreißen“.<sup>16</sup>

So hatte der Verein schon in seinem Gründungsjahr in den Leipziger Kirchen, vor allem in St. Thomas und St. Nikolai, nach Altertümern suchen lassen. Dabei wurden Tafelgemälde, die 1815 (s.o.) und danach zurückgelassen worden waren, in die Sammlung des Vereins übernommen.<sup>17</sup> Doch nicht nur das unmittelbare Stadtgebiet stand im Blickpunkt, sondern ebenso das Leipziger Umland im weitesten Sinn, wofür das Vereinsprogramm regelmäßige Studienausflüge vorsah. Es gehörte zu den Zielen des Vereins, sich auch auswärtiges Material zu eigen zu machen.<sup>18</sup> Die betreffenden Forschungen wurden in regelmäßigen Vortragsabenden und den Vereinsschriften vorgestellt und ausgewertet.<sup>19</sup> Es kam zur Anlage einer öffentlichen Sammlung, die vorerst ebenfalls in Bürgerhäusern untergebracht, dann im ehemaligen Johannishospital aufgestellt war und auch dort bald in Raumnot geriet.<sup>20</sup>

Das Interesse an den Altertümern, worunter wir hier Kunstwerke aus dem 15. und 16. Jahrhundert zu verstehen haben, erreichte seinen Höhepunkt mit der Gründung des Stadtgeschichtlichen Museums im Jahr 1909, das 1911 eröffnet wurde. Dafür bildete die Sammlung des „Vereins für die Geschichte Leipzigs“, die übernommen wurde, den Grundstock.<sup>21</sup> Aus anderen Sammlungen der Stadt fielen Teile zu. Das betraf nicht nur die Bestände der „Deutschen Gesellschaft ...“,<sup>22</sup> sondern auch jene der ehemaligen Ratsbibliothek.<sup>23</sup> Diese geht auf das Todesjahr des Leipziger Rechtsgelehrten Ulrich Grosse 1677 zurück, der die Stadt mit seinen Sammlungen beerbte. Sie war das erste und lange Zeit einzige Museum der Stadt, vornehmlich als Bibliothek, sodann auch als Kunst- und Raritätenkammer.<sup>24</sup> Hier hatten zunächst die Gemälde des Bilderfundes von 1815 eine Heimstatt gefunden,<sup>25</sup> waren aber dann teilweise an das 1848 gegründete Städtische Museum (heute Museum der bildenden Künste) übergeben worden.<sup>26</sup> Nach der Gründung des Stadtgeschichtlichen Museums wurde der Großteil dieser Gemälde Leipziger Provenienz in dessen Sammlung im Alten Rathaus aufgenommen.<sup>27</sup>

Bis auf wenige befinden sich deshalb jetzt die nicht mehr am Ursprungsort aufgestellten Tafelgemälde aus Leipzig und der Umgebung aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die zumeist zu Epitaphen oder gelegentlich auch zu Flügelretabeln gehörten, im Stadtgeschichtlichen Museum. Gleiches trifft auf eine beträchtliche Zahl von Retabelfragmenten und Holzskulpturen zu, die ebenfalls spätmittelalterlichen Altaraufsätzen oder eventuell Andachtsbildern entstammten. Die heute

präsentierte, spärliche Auswahl davon vermittelt kaum noch eine Vorstellung dieser Fülle.

Somit sind die recht umfangreichen Bestände an spätmittelalterlichem und frühneuzeitlichem Kunstgut im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig den regional ausgerichteten städtischen Sammlungen im 19. Jahrhundert und den mit Ernsthaftigkeit verwirklichten geistig-kulturellen Interessen ihrer Initiatoren und Sympathisanten zu verdanken. Nicht nur von kunsthistorischem und, schon wegen ihres Alters, hohem Eigenwert, bezeugen sie frühe konservatorische, geisteswissenschaftlich gepaarte Bestrebungen in Leipzig.

Die Gründung des Stadtgeschichtlichen Museums rückte zunächst den praktischen Umgang mit diesen Kunstdenkmälern in den Vordergrund. Nunmehr ging es um die Einrichtung einer Dauerausstellung sowie im Übrigen um die Bewahrung. Mit dem Konzept für dieses Museum im Alten Rathaus wurde vom Rat der Stadt der Leipziger Kunsthistoriker Albrecht Kurzwelly betraut. Danach berief man ihn zum Direktor der Sammlung. Kurzwelly brachte für diese Aufgaben die besten Voraussetzungen mit. Biographische Informationen, seine Schriften und die Nachwirkung seiner Tätigkeit weisen auf seine geisteswissenschaftliche Prägung und fachliche Kompetenz. Seine kunst- und kulturhistorische Leistung für die Stadt Leipzig, aber auch sein Leben sind, außer in einigen Beiträgen aus den Jahren nach seinem frühen Tod 1917, die vorrangig aus der Feder seines Nachfolgers Friedrich Schulze stammen, bedauerlicherweise kaum der Würdigung wert gewesen. Von kurzen Hinweisen in jüngerer Zeit auf seine Tätigkeit als Gründungsdirektor<sup>28</sup> abgesehen, ist heute sein Name in Leipzig so gut wie unbekannt. Was können wir ohne komplexe Archivstudien dennoch über diesen Mann erfahren?

Albrecht Kurzwelly<sup>29</sup> war 1868 in Leipzig geboren worden. Er studierte in München und Leipzig Theologie und Kunstgeschichte. An der Leipziger Universität soll er von keinem Geringeren als Anton Springer, der hier von 1873 bis zu seinem Tod 1891 lehrte, auf das Thema seiner Dissertation, den Maler Georg Pencz (um 1500 - 1550) hingewiesen worden sein. Diese Arbeit schloss er unter August Schmarsow ab und wurde 1894 promoviert.

Albrecht Kurzwelly war mit Eduard Flechsig befreundet und führte dessen kunstgeschichtliche Vorlesungen an der Leipziger Akademie in Berührung mit den dort auszubildenden zeitgenössischen Künstlern fort. Vor seiner Berufung als Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums war er im Leipziger Kunstgewerbemuseum tätig und dort stellvertretender Direktor. Für die Leitung des Stadtgeschichtlichen Museums blieb ihm nur kurze Zeit beschieden, denn er starb 1917.

Ihm die Konzeption für dieses Museum anzuvertrauen, lag vor allem auch deshalb nahe, weil er im Verein für die Geschichte Leipzigs seit 1901 Sammlungsvorsteher war. Den Bestand dieser Sammlung, der die Ausgangsbasis für das Stadtgeschichtliche Museum werden sollte, kannte Kurzwelly darum bestens. So ließ er nicht lange mit Vorstellungen auf sich warten, welche Kunstwerke aus anderen Leipziger Sammlungen zu einer sinnvollen Ergänzung Not taten und er hatte damit weitgehend Erfolg.<sup>30</sup>

Da es um ein stadtgeschichtliches Museum ging, dessen Gründung zudem vom Direktor der Stadtbibliothek und des Ratsarchivs, Gustav Wustmann, der stets die Prioritäten im Historiographischen sah, angeregt worden war,<sup>31</sup> blieb eine Aufbereitung historischer Themenbereiche in der Dauerausstellung unausweichlich. Diese unterlagen keiner strengen Chronologie, liefen aber letztlich im Groben auf Zeiträume unter starker kulturhistorischer Gewichtung hinaus.<sup>32</sup> Kurzwelly verwirklichte ein Konzept, das als eine Mischung aus dieser Art historischer Gliederung und einer konzentrierten Aufstellung von Kunstwerken zu betrachten ist. Deren Hauptteil ist damals wie heute dem 15. und 16. Jahrhundert zuzuordnen. Kurzwelly füllte damit die Nordräume im Hauptgeschoss des Alten Rathauses und verdeutlichte so sein Bewusstsein für die Schwerpunkte und Kernbereiche der Sammlung. (Zu dieser gehörten selbstverständlich aus den Beständen der Vereine auch barocke Kunstwerke, Realien und anderes historisches Material. Ferner reichten schon damals die Ergänzungen bis in das 19. Jahrhundert.) Diese individuelle, an der Sammlungsstruktur orientierte Lösung belegt Kurzwellys Gespür für den kunsthistorischen Rang dieser Sammlungsteile. Sie offenbart sein Bestreben, die Kunstwerke von anderem Kunstgut aus dem jeweils selben Zeitraum möglichst nicht zu isolieren und gerade in dieser Umgebung (trotz Zugehörigkeit zu einem historischen Museum) der Eigenwirkung der Kunstwerke gerecht zu werden. Das präsentierte Material beleuchtete somit auf Grund der Sammlungsgeschichte ihr regionales Umfeld und setzte in dieser spezifischen Geschlossenheit auf ganz eigene Weise kulturhistorische Akzente.

Man möchte ahnen, dass der Grundstein für Kurzwellys Befähigung zu dieser Leistung durch die Berührung mit dem fortschrittlichen Gedankengut Anton Springers an der Leipziger Universität gelegt wurde. Gerade er setzte sich für die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Kulturgeschichte ein. Seine Schriften verkörpern die Abkehr von romantischen Schwärmereien und freien Spekulationen. Und obwohl Springer die rein ästhetische Bewertung von Kunstwerken ablehnte, legte er auf die Gestaltlehre wert, doch um zu Untersuchungen des Formenwandels zu gelangen.<sup>33</sup> Wie auch für andere Einblicke, setzt das den optischen Zugang zu einer ganz bestimmten Materialfülle voraus, die Kurzwelly den Interessierten schließlich ermöglichte. Zu Springers Schwerpunkten gehörte unter anderem nicht nur die Renaissance, sondern er führte auch die Ikonographie als Teil der mittelalterlichen Kunstgeschichte ein. Für Kurzwellys spätere Tätigkeit dürften die Lehren Anton Springers eine fruchtbare Anregung gewesen sein.

Es mag Kurzwellys kurzer Amtszeit und den Umständen zuzuschreiben sein, zu denen gehörte, dass die museale Einrichtung des Obergeschosses bis 1916 dauerte, wenn zu den genannten Beständen spezielle Abhandlungen oder Kataloge ausblieben. Die Erwähnungen der sakralen Tafelgemälde reichten in den Publikationen über die Sammlung und Leipzig bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein nicht über Flechsig und Wustmanns Schlussfolgerungen hinaus.<sup>34</sup> Daraus jedoch durchweg eine pauschale Gleichgültigkeit abzuleiten, wäre falsch.

So richtete der Nachfolger Kurzwellys, Friedrich Schulze (bis 1945 im Amt), seine Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die Kunst vor der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Mit dem Ziel, den Gesamtbestand des Hauses in thematischen Gruppen nach und nach katalogmäßig zu bearbeiten, entstand unter ihm 1931 ein wissenschaftlicher Katalog der Skulpturen zwischen 1350 und 1550. Mit der kunsthistorischen Bearbeitung wurde Albert Schröder beauftragt,<sup>35</sup> der auf dem Gebiet der sächsischen Skulptur vor der Mitte des 16. Jahrhunderts bereits Vorleistungen aufzuweisen hatte.<sup>36</sup> Schulzes Motivation war vor allem von der Einsicht getragen, dass Museumsführer, Überblicksdarstellungen und Übersichtskataloge kein genaues Eingehen auf Einzelgebiete zulassen und außerdem an das Ausgestellte gebunden sind. Sein Ethos und die Wertschätzung des Gegenstandes drücken sich in seinem Vorwort zu Schröders Katalog aus: „Das Ziel ... soll in jedem Falle sein, die Freude an diesem wertvollen Besitz zu steigern und die Forschung auf unsere Gruppen und Einzelstücke hinzuweisen. An die Spitze stellen wir die noch wenig bearbeitete mittelalterliche Leipziger Plastik; damit wird zugleich eine der Gruppen behandelt, auf die das Museum besonders stolz sein darf.“<sup>37</sup>

Ein äußerst positives Echo auf die ältere sakrale Kunst im Stadtgeschichtlichen Museum ließ sich bereits 1912 in Reclams Universum vernehmen. Der Autor Ludwig Weber erwähnte dort eine Anzahl Kunstwerke „deren hoher Wert weit über ein lokales Interesse herausgeht.“ Und er schrieb weiter: „Was Lucas Cranach und andere hervorragende alte Meister gemalt haben, das interessiert ja längst die ganze Welt, und wenn vortreffliche Werke bisher noch unbekannter Meister der Plastik und Malerei entdeckt werden, so sind nicht nur Kunstliebhaber und Kunstforscher in eine gewisse frohe Erregung versetzt. Ein derartiger Kulminationspunkt war mit der Eröffnung des Stadtgeschichtlichen Museums erreicht.“<sup>38</sup>

Diese Sammlung spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kunst hat nicht nur überregionalen kunsthistorischen Wert, weil sich in ihr Werke aus der Cranachwerkstatt und dem Cranachumkreis befinden. Sondern auch die Gemälde des Hauptmeisters der Leipziger Malerei, des „Meisters der byzantinischen Madonna“, haben auf Grund ihrer Eigentümlichkeiten, dem Kontrast zu Cranachschem und als besonders intensive Belege der altgläubigen Theologie einen nationalen Rang. Der Bestand an Schnitzfiguren aus Leipzig und dem Umland hat heterogenen Charakter und ist bis heute nach den Anfängen durch Albert Schröder unerforscht. Misst man ihn ausschließlich an der Kunstfertigkeit, so kann man ihn nicht auf eine Höhe mit den Arbeiten der führenden sächsischen Bildschnitzer, Peter Breuer und Meister H. W. (früher mit dem Namen Hans Witten verbunden), stellen. Doch ist er ein fester Bestandteil der spätmittelalterlichen sächsischen Kunstregion. Dieser spezielle Stellenwert erhöhte sich schlagartig durch den Zweiten Weltkrieg. War 1943 die ältere Kunst im Stadtgeschichtlichen Museum vom Bombenangriff auf Leipzig nur wenig betroffen, so erlitt die damals größte Sammlung älterer sächsischer Kunst im Altertumsmuseum in Dresden 1945 durch den Brand des Palais im Großen Garten umfassende Verluste. Damit wurden die Skulpturen- und Retabelbestände im Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg und dem Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig über Nacht zu den bedeutendsten Sammlungen auf diesem Gebiet in Sachsen. Das Stadtgeschichtliche Museum ist

durch diese historischen Umstände vor allem zu einem Museum sächsischer Kunst geworden. Werke aus weiteren Sammlungsbereichen, wie Bodenfunde, darunter ein Pilgerzeichen mit wettinischen Wappen, die Fürstenbildnisse, zumeist von wettinischen Herrschern, gemalt von Hans Krell oder später auch von Anton Graff, Marmorskulpturen des sächsischen Bildhauers Paul Heermann, das Bachporträt von Gottlob Elias Haussmann, die Stofftapete aus Kochs Hof des Dresdener Hofmalers Benjamin Calau oder die Werke Adam Friedrich Oesers und vieles mehr bestätigen diese Bedeutung nur.

Unter diesem Blickwinkel gebührt den Kunstwerken des Hauses, besonders den älteren, größte kunsthistorische Aufmerksamkeit, Erforschung und Pflege. Bis auf kleine Ausnahmen befinden sich in Folge der historischen Vorgänge die Bildwerke des 15. und 16. Jahrhunderts aus Leipzig und Nordwestsachsen heute im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig oder in den Kirchen der Region. Die Kriegsverluste waren verhältnismäßig gering. Albert Schröders Katalog von 1931 enthält Figuren von Retabeln und sakralen Figurengruppen in siebenundvierzig Positionen. (Das heißt, es handelte sich um siebenundvierzig mal X Figuren). Schon unter Albrecht Kurzwelly und Friedrich Schulze konnten nicht alle davon ausgestellt werden. Gerade deshalb bewirkte Friedrich Schulze die Katalogbearbeitung.

Albrecht Kurzwellys Bewusstsein für den Denkmalcharakter der älteren Kunst, die Architekturausstattungen entnommen war, äußerte sich besonders an seinen erfolgreichen Bemühungen, die in der Vergangenheit entfernten Fürstenbildnisse in den großen Saal des Alten Rathauses zurückkehren zu lassen.<sup>39</sup> Es lag ihm daran, den inhaltlichen Zusammenhang der Architektur und ihrem Zubehör als musealen Abschnitt sichtbar zu machen. Solche Zusammenhänge sind für die Anschauung und wissenschaftliche Erschließungen von grundlegender Bedeutung.

Wären die sakralen Bildwerke heute noch in den Gemeinden am Herkunftsort abgestellt, dann würden sich Denkmalpfleger nachdrücklich dafür einsetzen, dass sie der Betrachtung nicht vorbehalten bleiben und eine verantwortungsvolle restauratorische Betreuung erfahren. Nach heutigen Maßstäben kann es dabei nicht um ästhetische „Aufbesserungen“ gehen, sondern zuallererst um die nachhaltige restauratorische Konservierung, die darauf ausgerichtet ist, den Quellenwert der Kunstwerke zu erhalten, Substanz und geistiges Anliegen gleichermaßen vor Veränderungen zu schützen. Dies fällt als stetige Aufgabe an, unabhängig davon, ob die Kunstwerke ausgestellt sind oder nicht.

Es ist schade, dass in der gegenwärtigen Dauerausstellung den Skulpturen nicht mehr Raum zugemessen wurde. Nur ein kleiner Teil davon ist ausgestellt. Der nördliche Bereich im Hauptgeschoss des Alten Rathauses böte, wenngleich nicht endlos, so doch etwas mehr Spielraum als genutzt dafür an. An Rückwände gebundene Aufstellungen der Retabelfragmente und Skulpturen wären ohnehin eher nachteilig als zwingend, weil der Forschung halber heute nicht mehr verdeckt werden muss und sollte, was nach Traditionen aus dem 19. Jahrhundert nicht für zeigenswert erachtet wurde, wie zum Beispiel weniger ansprechende Rückseiten von Retabelteilen. Das Bayerische Nationalmuseum in München oder

auch das Hessische Landesmuseum in Darmstadt bieten positive Beispiele dafür. Eine vermehrte Ausstellung der Bestände aus der Zeit vor der Mitte des 16. Jahrhunderts hätte den Vorzug einer verbesserten Zusammenschau und würde nicht nur kunsthistorische Relationen verdeutlichen, sondern im Einzelnen wie im Allgemeinen regional spezifische historische Vorstellungen vermitteln.

Insofern wäre es ein Gewinn, wenn Epitaphgemälde, die in Kurzwellys Ausstellung noch Platz hatten, wieder zu sehen wären. Epitaph mit Gemälden waren in der deutschen Kunst des Spätmittelalters nur in einigen größeren Städten üblich, vor allem in Süddeutschland. Sie setzten am Ort eine begüterte Auftraggeber-schicht und ein entwickeltes Malergewerbe voraus. In Leipzig sind sie deshalb in recht beachtlicher Zahl erhalten. Das ist eine Spezialität gegenüber anderen sächsischen und vielen deutschen Städten. Da ihre Auftraggeber zumeist eine hohe Bildung besaßen, bergen sie oft eine hintergründige, ausgefallene Ikonographie, um nur einige kunsthistorische Gesichtspunkte, die in jüngerer Zeit aufgearbeitet wurden,<sup>40</sup> zu nennen.

Solche verborgenen Aspekte, die erst durch grundlegende Erforschung erkennbar werden können, mahnen auch im Hinblick auf die Skulpturen, Wertschätzungen und Präsentationswürdigkeit nicht allein von der künstlerischen Qualität abhängig zu machen. Qualität auf diese zu reduzieren, wäre außerordentlich ungerecht und unwissenschaftlich. Ausgerechnet die Epitaphgemälde weisen daraufhin, dass die Qualität eines Kunstwerkes bei weitem vielschichtiger ist und nicht vordergründigem Ermessen anheim gestellt werden sollte.

Man darf sich beinahe wundern, dass in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg in Kurzwellys Aufstellung hauptsächlich sakraler Kunst in den Nordräumen des Hauptgeschosses nicht gravierend eingegriffen wurde. Dies, obgleich diese religiösen Werke, weil sie in der betreffenden Zeit eher missliebig waren, in ihrer wissenschaftlichen wie populären Beachtung oft anderem nachstehen mussten.

Die bereits im 19. Jahrhundert sichtbaren und formulierten wissenschaftlichen Ansprüche, das Engagement Einzelner wie Albrecht Kurzwelly und Friedrich Schulze, ja die gesamte historische Entwicklung, die mit dem Kunstgut in dieser städtischen Sammlung verbunden ist, mahnen auf immer, Entfernungen von der Sammlungsgeschichte und ihren Wurzeln nicht zuzulassen.

## Dank

Für die freundliche Unterstützung dieses Beitrages danke ich Frau Prof. Dr. Katharina Flügel.

---

<sup>1</sup> Zur Geschichte des Museums und den fortlaufenden Sammlungszuwachs siehe besonders Schäfer, Wilhelm: Geschichte des Museums für vaterländische, besonders kirchliche Alterthümer ..., in: Mittheilungen des Königl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Alterthümer 3 (1846), S. 53 - 58; Erwerbungen für das Vereinsmuseum vaterländischer Altethümer im Palais des Großen Gartens ..., in: Mittheilungen des Königl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Alterthümer 5 (1849), S. 17 - 27; Schulz, Heinrich Wilhelm: Führer durch das



Museum des Königl. Sächs. Vereins zur Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer im Königl. Palais im großen Garten, in: Mittheilungen des Königl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Alterthümer 6 (1852), S. 45 – 108; Nachtrag zu dem ... Führer durch das Vereins-Museum im Königl. Palais des Großen Gartens, in: Mittheilungen des Königl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Alterthümer 8 (1855), S. 41 – 54; Nachtrag zum Führer durch das Vereins-Museum im Königl. Palais des Großen Gartens, in: Mittheilungen des Königl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Alterthümer 9 (1856), S. 56 – 57; Rolle, Karl: Das Museum des Königl. Sächs. Alterthumsvereins, in: Mittheilungen des Königl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Alterthümer 10 (1857), S. 69 – 72; Eye, August von: Das Museum des Königl. Sächsischen Alterthums-Vereins im Königl. Palais des Großen Gartens zu Dresden, in: Mittheilungen des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins (1879), H. 29, S. 1 – 12.

<sup>2</sup> Flehsig, Eduard/Wanckel, Otto: Die Sammlung des Königl. Sächsischen Altertumsvereins in ihren Hauptwerken, Dresden 1900, Sp. 7a – 49b.

<sup>3</sup> Flehsig/Wanckel 1900 (wie Anm. 2), Sp. 24a.

<sup>4</sup> Wustmann, Gustav: Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom XV. bis XVII. Jahrhundert, Leipzig 1879, S. 19 – 36. Auch Wustmann gab später vornehmlich auf der Basis dieser Quellenstudien einen Abriss zur Leipziger Kunst. Siehe: Wustmann, Gustav: Zur frühesten Leipziger Kunstgeschichte, in: 4. Beilage zum Leipziger Tageblatt und Anzeiger, Nr. 310 vom 26.6.1903, S. 4437 – 4438, und Wustmann, Gustav: Zur frühesten Leipziger Kunstgeschichte, in: Aus Leipzigs Vergangenheit, Bd. 3, Leipzig 1909, S. 49 – 114.

<sup>5</sup> Siehe Ritschel, Iris: Sakrale Tafelmalerei im ehemaligen Bistum Merseburg zwischen 1470 und 1520 unter Ausschluss der Werke von Lucas Cranach, seiner Werkstatt und seinem Kreis, phil. Diss., Leipzig 2002, S. 15 (mit Quellen- und Literaturangabe).

<sup>6</sup> Über den Leipziger Bilderfund und die darauf folgenden literarischen Reflexionen siehe vor allem Heiland, Susanne: Wahrheit und Legende. Die Geschichte des Bilderfundes, in: Vergessene altdeutsche Gemälde, Katalog der Ausstellung, Leipzig 1997, S. 10 – 19, und Ritschel 2002 (wie Anm. 5), S. 10 – 19 (mit weiterführendem Schrifttum und Literatur).

<sup>7</sup> Über den Stellenwert dieser Schriften für die Bekanntmachung älterer sächsischer Kunst siehe Ritschel 2002 (wie Anm. 5), S. 22 f., 25.

<sup>8</sup> Geysler, Gottlieb Wilhelm: Geschichte der Malerei in Leipzig von frühester Zeit bis zu dem Jahre 1813, Leipzig 1858 (= S. 60 – 155 in: Archiv für die zeichnenden Künste, hrg. von Robert Naumann und Rudolph Weigel, 3 (1857); Geysler, Gottlieb Wilhelm: Nachtrag zur Geschichte der Malerei in Leipzig, in: Archiv für die zeichnenden Künste, hrg. von Robert Naumann und Rudolph Weigel, 3 (1857).

<sup>9</sup> Geysler 1858 (wie Anm. 8), S. 15 – 17.

<sup>10</sup> Siehe Ritschel 2002 (wie Anm. 5), S. 33. Ausführlicher über Geyslers Beitrag zur Erschließung der älteren Leipziger Kunst ebda., S. 32 – 34.

<sup>11</sup> Aus den Statuten, § 1, in: Erster Bericht an die Mitglieder des Sächsischen Vereins für Erforschung und Bewahrung vaterländischer Alterthümer zu Leipzig, Leipzig 1825, S. 13.

<sup>12</sup> Beiträge zur vaterländischen Alterthumskunde, hrg. von dem Sächsischen Verein zur Erforschung vaterländischer Alterthümer zu Leipzig, Bd. 1 (1826), S. III – V.

<sup>13</sup> Siehe Statuten § 2, in: Erster Bericht 1825 (wie Anm. 11), S. 13; Beiträge 1826 (wie Anm. 12), S. V.

<sup>14</sup> Siehe die Gesetze der Deutschen Gesellschaft, § 1, 2, in: Gesetze der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, Leipzig, 1832, S. 5. Zur Deutschen Gesellschaft siehe Ritschel 2002 (wie Anm. 5), S. 20 f., Literaturangaben zu ihrer Vorgeschichte ebda., Anm. 85; ferner Ritschel, Iris: Rätsel um ein Gemäldefragment aus dem Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig, in: Denkmalpflege in Sachsen 1894 – 1994, Bd. 2 (1998), S. 312.

<sup>15</sup> Zu Unterbringung und Öffentlichkeit der Sammlungen siehe Stübel, Ernst Bruno: Die deutsche Gesellschaft von ihrem Entstehen bis zur Gegenwart, in: Mittheilungen der deutschen Gesellschaft zur Erforschung Vaterländischer Alterthümer in Leipzig, Bd. 6 (1877), S. 35 – 38; Kretschmar, Johannes: Die Deutsche Gesellschaft in Leipzig als Wegbereiterin der städtischen Sammlungen, in: Leipziger

Jahrbuch 1940, S. 64 f. Das Archivmaterial der Deutschen Gesellschaft verbrannte im Zweiten Weltkrieg.

<sup>16</sup> Siehe Erster Bericht des Vereins für die Geschichte Leipzigs, die Zeit seiner Tätigkeit von der Gründung des Vereins bis Anfang 1870 umfassend, Leipzig 1870, S. 9.

<sup>17</sup> Siehe Ritschel 2002 (wie Anm. 5), S. 32 mit ausführlichen Literatur- und Quellenangaben sowie Quellenzitaten.

<sup>18</sup> Quellenbelege bei Ritschel 2002 (wie Anm. 5), Anm. 172, 173.

<sup>19</sup> Vgl. Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs ab 1871, weitere Quellen und Literatur bei Ritschel 2002 (wie Anm. 5), Anm. 169.

<sup>20</sup> Siehe Kroker, Ernst/Benndorf, Paul: Der Verein für die Geschichte Leipzigs in den fünfzig Jahren von 1867 - 1917, Leipzig, 1917 (= Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs 12), S. 11, 13 f., 65.

<sup>21</sup> Quellenbelege bei Ritschel 2002 (wie Anm. 5), Anm. 217. Siehe ferner Unbehaun, Lutz/Rodekamp Volker: Altes Rathaus Leipzig. Stadtgeschichtliches Museum, München, Berlin 1997, S. 21, basierend auf: Sohl, Klaus: Sammeln, Bewahren, Vermitteln. Zum 75-jährigen Bestehen des Museums für Geschichte der Stadt Leipzig, in: Leipzig. Aus Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge zur Stadtgeschichte 3 (1984), S. 190 -192; Lichtenberger, Gertraude/Sohl, Klaus: Das Museum für Geschichte der Stadt Leipzig, in: Merkur und die Musen. Schätze der Weltkultur aus Leipzig, Katalog der Ausstellung, Wien 1990, S. 222 f.; Ebenso auf letztere Schriften basierend: Rodekamp, Volker: Vom Mittelpunkt der Stadt zum Zentrum von Geschichte und Kultur. Das Alte Rathaus als Stadtgeschichtliches Museum, in: Das Alte Rathaus zu Leipzig. Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig 2004, S. 261 f.

<sup>22</sup> Zu den Übernahmen von dort siehe Becker, Felix: Mittelalterliche Kunstwerke in der Sammlung der Deutschen Gesellschaft, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft ..., 11 (1920), S. 4.

<sup>23</sup> Ausführlicher zur Bestandsbildung und dem Sammlungszuwachs, auch aus anderem Besitz: Sohl 1984 (wie Anm. 21), S. 200; Unbehaun/Rodekamp 1997 (wie Anm. 21), S. 22; Rodekamp 2004 (wie Anm. 21), S. 262 f.

<sup>24</sup> Abhandlungen und Kataloge über die Ratsbibliothek gibt es ab 1711 zahlreich, vgl. dazu Ritschel 1998 (wie Anm. 14), Anm. 15. Siehe besonders Hoffmann, Johannes: Alte Kunst- und Raritätenkammern in Leipzig. Ausstellung von Büchern und Kunstsachen aus dem Besitz der Stadtbibliothek ..., in: Leipziger Beobachter 14 (1937), S. 330 f.; Hoffmann, Johannes: Die Leipziger Stadtbibliothek als Kunstkammer. Die Anfänge städtischen Kunstsammelns, in: Kunst und ihre Sammlungen in Leipzig ..., hrsg. von Werner Teupser, Leipzig 1937, passim.

<sup>25</sup> Literatur und Quellenbelege bei Ritschel 2002 (wie Anm. 5), Anm. 80.

<sup>26</sup> Dazu detaillierter Ritschel 2002 (wie Anm. 5), S. 30 f. (mit Quellenbelegen).

<sup>27</sup> Literaturbelege über den Aufbau des Stadtgeschichtlichen Museums und die Übernahme von Kunstgut bei Ritschel 2002 (wie Anm. 5), Anm. 218.

<sup>28</sup> Siehe Sohl 1984 (wie Anm. 21), S. 191 f., 200; Unbehaun/Rodekamp 1997 (wie Anm. 21), S. 22 f.; Rodekamp 2004 (wie Anm. 21) S. 262 f., 267.

<sup>29</sup> Die nun folgenden biographischen Kurznotizen beruhen auf: Schulze, Friedrich: Albrecht Kurzwelly und sein Werk, das Stadtgeschichtliche Museum zu Leipzig, in: Deutsche Geschichtsblätter 18 (1917), S. 71 f.

<sup>30</sup> Siehe Anm. 22, 23, 27.

<sup>31</sup> Siehe Sohl 1984 (wie Anm. 21), S. 187 f.; Unbehaun/Rodekamp 1997 (wie Anm. 21), S. 21; Rodekamp 2004 (wie Anm. 21), S. 262.

<sup>32</sup> Siehe Schulze, Friedrich: Das Stadtgeschichtliche Museum zu Leipzig am Abschluß des ersten Vierteljahrhunderts, in: Heimatmuseum. Beilage der mitteldeutschen Blätter für Volkskunde 7 (1935), S.4; Sohl 1984 (wie Anm. 21), S. 191; Unbehaun/Rodekamp 1997 (wie Anm. 21), S. 23; Rodekamp 2004 (wie Anm. 21), S. 263.

<sup>33</sup> Siehe Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte, München 1996, S. 116 - 119.

<sup>34</sup> Vgl. Ritschel 2002 (wie Anm. 5), S. 39, besonders Anm. 219.

- 
- <sup>35</sup> Veröffentlichungen des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig, I. Die Plastik. Erster Teil 1350 – 1550, Leipzig 1931.
- <sup>36</sup> Vgl. Schröder, Albert: Katalog der Plastik-Sammlung des König-Albert-Museums der Stadt Zwickau, Zwickau 1927.
- <sup>37</sup> Friedrich Schulze in: Schröder 1931 (wie Anm. 35), S. 3.
- <sup>38</sup> Weber, Ludwig: Aus dem Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig, in: Reclams Universum 28 (1912), S. 711 f.
- <sup>39</sup> Schulze, Friedrich: Das Stadtgeschichtliche Museum zu Leipzig. Ein Erinnerungsblatt an seinen Schöpfer Albrecht Kurzwelly, in: Museumskunde 13 (1917), Heft 12, S. 25 f.
- <sup>40</sup> Erste umfangreichere Ansätze dazu erfolgten im Zusammenhang mit der Ausstellung „Vergessene altdeutsche Gemälde“ 1997 im Museum der bildenden Künste Leipzig, siehe den gleichnamigen Ausstellungskatalog (wie Anm. 6). Vgl. ferner Ritschel, Iris: Ein Leipziger Epitaphgemälde aus dem 16. Jahrhundert und seine Vorbilder, in: Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege 1999, S. 55 – 63. Grundlegende Bearbeitung von sechs Epitaphgemälden im Stadtgeschichtlichen Museum bei Ritschel 2002 (wie Anm. 5), Kat. 8 – 13, vgl. auch die Kapitel Bemerkungen zur „Ikonographie und Ikonologie“, Kap. 5. 4., 5.5., ebda. Eine Bewertung ausgewählter Beispiele im Zusammenhang mit der Leipziger Malerei und dem überlieferten Bestand im ehemaligen Bistum Merseburg auch bei Ritschel, Iris: Cranachunabhängige Retabelgemälde am Bischofssitz. ..., in: Zwischen Kathedrale und Welt. Begleitband zur Ausstellung, Petersberg bei Fulda 2005, passim.