

Die in den Uffizien vorzüglich präsentierte Ausstellung und Cantellis die „Furiniani“ einbeziehender Katalog sind ein wegweisender Beitrag zur Erschließung des Florentiner Barock. Die Zeichnungen aus dem Furini-Umkreis werden demnächst in „Arte Illustrata“ behandelt.

Christel Thiem

REZENSIONEN

TERÉZ GERSZI, *Netherlandish drawings in the Budapest Museum, Sixteenth-century drawings, an illustrated catalogue*. 2 Bände (Text und Tafeln) 117 Seiten mit 22 Abbildungen, 6 Tafeln mit Wasserzeichen. 326 Seiten mit 319 Abbildungen. Amsterdam – New York 1971. DM 332. – .

Der Tatsache, daß auf dem Gebiet der niederländischen Handzeichnungen nun – nachdem Frits Lugt (†) 1968 seine große Edition der Pariser Zeichnungen abgeschlossen hat und eine Reihe größerer Publikationen einer jüngeren Generation erschienen sind (1967 der Katalog der Sammlung Hofstede de Groot in Groningen von J. Bolten, 1970 der Katalog der Yale University Art Gallery New Haven von E. Haverkamp Begemann und A. M. S. Logan, 1971 der hier zu besprechende Katalog) oder erscheinen werden (der Katalog der Handzeichnungen der Staatlichen Graphischen Sammlung München des Rez. ist im Druck befindlich), mögen einige grundsätzliche Betrachtungen vorausgeschickt werden, wie solche Publikationen wohl erfolgt sind bzw. erfolgen.

Text und Tafeln. Frühere Kataloge geben den *Text* in der Regel alphabetisch nach Künstlern und daran hält man auch heute fest, obgleich es zwei Ausnahmen gibt: O. Benesch (1928) für das Wiener 16. Jahrhundert und – wie erwähnt – F. Lugt 1968. Ein solches Vorgehen ist aber nur möglich, wenn bei den größten Sammlungen ein derart umfangreiches Material vorliegt, daß auch der *Text* – obwohl Katalog – den Charakter einer geschichtlichen Darstellung annehmen kann. *Tafeln.* Die früher allgemeine Anordnung war die alphabetische, die auch von Bolten und Gerszi beibehalten wird, während sie natürlich bei Benesch, Lugt, neuerdings bei Haverkamp Begemann und Logan und auch beim Rez. die chronologische ist. Diese hat m. E. den Vorteil, daß sie den Bildteil zur Geschichte der Handzeichnung werden läßt und so auch den Nichtfachmann vom Bilderteil her zu dem Textteil heranführen kann. *Umfang des Bildteils.* Mit angestrebter Vollständigkeit ging auch hier Benesch voran, dem neuerdings immer stärker werdenden Bedürfnis nach wissenschaftlichem Anschauungsmaterial genügte schon F. Lugt, und dies gilt auch für alle erwähnten neueren Kataloge. T. Gerszi bietet hier nun ein Maximum an Ausstattung. Alle Blätter werden möglichst in Originalgröße wiedergegeben (wo dies nicht der Fall ist, wird es vermerkt). Viele Blätter sind auch doppelseitig abgebildet. Während die Betrachtung der Zeichnungen von Jan Speckaert (Kat. 225 f, Tafel 221/234) zu den positivsten Eindrücken des Werkes gehört, hätte man sich statt der ganz- und doppelseitigen Tafeln bei der Folge des sogenannten „Meisters von Frankenthal“ (Kat. 162 f, Tafel 146 – 181) und der Kopien nach F. van Valckenborch (Kat. 271 f, Tafel 268 – 283) – auf beide

Folgen wird noch zurückzukommen sein – lieber kleinere Abbildungen gewünscht. Da es sich hier um ein Sechstel des Tafelteiles handelt, wäre diese Straffung der ganzen Publikation nur zu Gute gekommen. (Dagegen vermißt man Abbildungen der Rückseiten von Kat. Nr. 23, 46, 214). Auf die Frage der zeitlichen Abgrenzung wird später ebenfalls noch eingegangen werden.

Textgestaltung. An Ausstattung ist hier die Publikation von Gerszi insofern nur mit Haverkamp Begemann und Logan zu vergleichen, als der Textteil gleichfalls auf Kunstdruckpapier gedruckt und mit 22 Textabbildungen (Gemälde, Zeichnungen, Stiche) ausgestattet ist, die „Katalog“-Publikation also immer mehr an die Seite der wissenschaftlich-monographischen Buchdarstellung rückt. Außerdem werden die Texte dadurch entlastet, daß Literaturzitate, Hinweise usw. in die Anmerkungen genommen werden.

Was nun die wissenschaftliche Leistung im Ganzen betrifft, so basiert Gerszi auf ihrer Vorgängerin Edith Hoffmann. Es sei hier auf die kurze Geschichte der Budapester Bestände verwiesen. Aus der Sammlung Esterházy stammen die wesentlichen italienisch orientierten Blätter ebenso wie die wichtigsten Landschaftsfolgen. Vor allem liegen bei Gerszi jedoch langjährige Studien (und Publikationen) zu Grunde. Mancher Hilfe ist von der Verfasserin eingangs gedacht, doch sollen darüber die Opfer der idealistischen Einzelgängerin nicht vergessen werden. Ein solcher Katalog leistet durch die Bestimmung auf Künstler (durch Vergleich mit anderem Material), die Bestimmung als Vorzeichnung für Stich oder Gemälde das Fundament für jede weitere Erforschung – und die Geschichte der niederländischen Handzeichnung bietet freilich noch ein weites Feld für die Forschung. Von den allergrößten graphischen Sammlungen abgesehen (Amsterdam, Berlin, London, Paris, Wien), wird es wohl wenigen Sammlungen vergönnt und möglich sein ein Material aufzuweisen, das einen Überblick über die Entwicklung der Zeichnung im 16. Jahrhundert gibt. Freilich verdichtet sich dieses hier in Budapest erst um die Mitte des Jahrhunderts und hat seinen Schwerpunkt in der zweiten Hälfte und im späten 16. Jahrhundert, hier freilich mit ausgesprochenen Stärken. – Die Besprechung der Bestände kann nur eine chronologische sein unter Hervorhebung einzelner Katalognummern. – Die reizvolle Zeichnung Kat. 37 „Art Pieter Bruegel I Ansicht eines Schlosses“ (Feder) könnte auch um 1600 entstanden sein (Ph. v. d. Bossche?). Das prächtige doppelseitige Studienblatt (Kat. 69) konnte als Werk von C. Engebrechtsz bestimmt und als Vorzeichnung für einen Altar (in Prag) begründet und datiert werden. Bei B. van Orley (Nr. 215), einem Blatt aus der Folge der „Jagden Maximilians“ sollten doch die Zweifel von Gerszi an der Originalität der gleichnamigen Pariser Folge (F. Lugt Katalog 1968, Nr. 178/79) zur Nachdenklichkeit Anlaß geben. Nicht als ob hier zwischen den Pariser Stücken einerseits und den zwei Leidener Blättern und dem Budapester andererseits entschieden werden sollte – das könnte nur ein Vergleich durch Nebeneinanderstellen der Originale etwa auf einer Ausstellung –, aber trotz der Kennerschaft Lugts (der sich K. G. Boon in „Master drawings“ 9, 1971 S. 58/59 anschließt) ist doch die Wirkung *dieser* Folge in Paris eine matte (im Gegensatz etwa zu Paris Nr. 175 – 177 und der auch von M. J. Fried-

länder hervorgehobenen, von Gerszi zitierten Frische der Blätter etwa in München [Halm-Degenhart-Wegner „Meisterzeichnungen“, Tafel 40/41]). Vielleicht besitzen wir bei den „Jagden Maximilians“ mehrere Zyklen von Handzeichnungen, darunter Werkstattzeichnungen. Ich zitiere hier noch eine Äußerung von L. Baldass (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. XIII, 1944, S. 190) zu Orley, die sowohl F. Lugt wie T. Gerszi anscheinend übersehen haben: „Dieser Beobachtung (Anm. von Friedländer) ist entgegenzuhalten, daß die Pariser Zeichnungen offenbar nicht die ersten Entwürfe sind, sondern die vielleicht wirklich erst in der Werkstatt erfolgten Fixierungen des Bildgedankens für den Kartonmaler . . .“

Für die Architekturdarstellung der „Scorel-Nachfolge“ (Nr. 224) sei auf eine vergleichbare Zeichnung in Bremen (Kunsthalle, Inv. 1273) mit Antwerpener Charakter hingewiesen und dieser betont (vgl. für das Problem der Zusammenhänge Holland-Antwerpen den Aufsatz von J. Bruyn in „Miscellanea J. Q. van Regteren Altena“, 1969, S. 44 f.). – Im Figuralen gelingen bei F. Floris und seinem Kreis (Kat. 85 f) und L. v. Noort (Kat. 214) Präzisierungen der Bestimmung. Eine Zuschreibung an H. Goltzius bringt Kat. 94, an seine Nachfolge Kat. 104, Kat. 212 an Jan Muller, Kat. 219 an Eg. Sadeler II (die Landschaft war zuvor schon von M. Jaffé an Rubens zugeschrieben worden; Gerszi macht aber glaubhaft, daß sie Motiven von P. Bril und J. Brueghel entspricht). Bisher in Werken nicht bekannte Künstler treten vor uns in Carel Coppens (Kat. 55), (die Rudolfiner) Dirk de Quade van Ravesteyn (Kat. 217) und Pieter Cornelisz van Ryck (Kat. 218), ferner Derryck Wyluis van Nyeumege (Kat. 319). – Die Landschaft führt weiter über Kat. 70 (Nähe des Errera-Skizzenbuches, Brüssel) und Kat. 72 (Nähe Corn. Massys). Zu der Zeichnung „Nachfolger des P. Bril“ (Kat. 29) soll vermerkt werden, daß die dort als Vergleich herangezogene Zeichnung mit den Ruinen des Kolosseums in Wien (Benesch 258: P. Bril) seit R. A. Peltzer (1933) als monogrammiertes Werk L. Toeputs gesichert ist (vgl. auch L. Menegazzi 1958, S. 14, Abb. 7). – Bei Kat. 71, 80, mit dem „Meister der kleinen Landschaften“ in Verbindung gebracht, möchte ich bei Kat. 80 den von Gerszi gegebenen Hinweis auf die Nähe von Jac. Grimmer bestärken (vgl. dazu die signierte Zeichnung Grimmers in Amsterdam, Rijksprentenkabinet Inv.-Nr. 05:17 und die Abb. bei H. G. Franz, Niederländische Landschaftsmalerei 1969, Nr. 344 f.).

Die Abweichungen der J. de Backer zugeschriebenen Zeichnung (Kat. 7) von dem zugehörigen Gemälde in Antwerpen machen es wahrscheinlich, daß es sich hier doch um eine Vorzeichnung handelt. – Überall, wo Verbindungen zur italienischen Kunst bestehen – und in diesen Zeichnungen liegt neben den Landschaftsfolgen ja eine der Stärken des Budapester Bestandes – spürt Gerszi eine Fülle neuer Bezüge und Verbindungen auf. Das gilt für Heemskerck (Kat. 106), D. Calvaert (43 f), die schöne Folge der trionfi von M. Coxcie (Kat. 56 f) – wahrscheinlich handelt es sich hier um Entwürfe für Wandteppiche –, besonders aber für die eindrucksvolle Folge der – z. T. in Rom entstandenen – Zeichnungen von Jan Speckaert (Kat. 225 – 234), unter denen besonders die beiden großen Blätter des „Triumphs der Kirche“ hervorgehoben seien.

Bei den figuralen Zeichnungen um 1600 nenne ich B. Spranger (Kat. 237: Herkules), wahrscheinlich Entwurf für eine Wandmalerei, wobei hier Herkules die Muschel, welche die Nische abschließt, auf seiner Schulter trägt. Kat.-Nr. 312 M. de Vos (?) könnte auch ein Schweizer Scheibenriß sein, Kat. 313 „Allegorie der Vanitas“ ist sicher eine deutsche Nachzeichnung des 17. Jahrhunderts. (Das Gleiche gilt für Kat.-Nr. 105 „Kreis des H. Goltzius“.) Glaubhaft ist die Zuweisung von „Herkules und Nessus“ (Kat. 317) an A. de Vries. Die Bestimmung von J. de Gheyns (II) Zeichnung (Kat. 92) als „Hippokrates besucht Democrit“ wird von A. Blankert – auf Grund der Veröffentlichung von Gerszi 1964 (J. Q. van Regteren Altena folgend) – abgelehnt (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 18. 1967, S. 41, Anm. 22). Tatsächlich ist die rechte Figur zu jugendlich, das Beschauliche, das sonst die Darstellungen dieses Themas haben, fehlt. – Wenn wir nun nach Jan van Linteloo (Kat. 141 f; in Bocholt tätig; im Katalog des Rez. im niederländischen 17. Jahrhundert, im Katalog Düsseldorf 1969 im deutschen 17. Jahrhundert eingereiht) noch Abraham Bloemaert (1651 gestorben; Kat.-Nr. 8 f) nennen, so ist damit – auch nach dem Vorgang von Beneschs Wiener Katalog – die äußerste Grenze des 16. Jahrhunderts erreicht.

Nennen wir deshalb noch die ansehnliche Reihe der Zeichnungen des (Rudolphinischen) Landschafters Pieter Stevens (Kat. 243 f), den Zeichner T. Verhaeght (Kat. 289 f) und wenden wir uns einem der wichtigsten Bestände der Budapester Publikation zu, den drei (aufgelösten) Skizzenbüchern des späten 16. Jahrhunderts.

Das Skizzenbuch des Frederik van Valckenborch (Kat. 265 f) wurde von Gerszi zusammengestellt (vorausgeht vor allem der Aufsatz von F. Fuhrmann 1961). Das Blatt 265 verso zeigt eine venezianische Vedute (als Zeugnis eines Aufenthaltes auch in Venedig). Ebenso zeigt Kat. 266 verso (nach meinen Notizen) einen Fries mit einem Pferderennen, für den als Vergleichsbeispiel auf die Bronzeplastik eines reitenden Knaben (Nachfolger des Andrea Riccio; H. R. Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten 1967, Abb. 386) hingewiesen sei. – Valckenborch machte eine Reise entlang der Donau und der Alpen, wobei er Salzburg (1589) und Landshut (1599) besuchte. Die Blätter in Salzburg sind somit schon unter dem Episkopat Wolf Dietrichs von Raitenau (1587 – 1612) entstanden, der später auch noch für Paulus van Vianen wichtig werden und unter dem somit Salzburg einer der wichtigsten Plätze für die Tätigkeit niederländischer Landschaftler um 1600 werden sollte. Ich halte übrigens das Wasserzeichen von Kat. 265/67 (Tafel XIV) für das Landshuter Wappen (drei Helme; vgl. Briquet I, Nr. 1111 – 1115; Valckenborch hat es ja auch auf Kat. 268 rechts oben gezeichnet). Kat. 267 ist übrigens m. E. gleichfalls eine Ansicht der Veste Hohensalzburg von Osten (Kapuzinerberg). Den 6 Blättern von Valckenborch in Budapest schließen sich nun 15 Kopien an (auch hier wieder mit einer Reihe Salzburger Motive), von denen die Vorbilder z. T. schon bekannt sind (Text fig. 19 – 21, letztere jetzt in Münchner Privatbesitz). Kat. 271 trägt das genaue Datum 20 julius 1622 und das Monogramm SFC, Kat. 278 trägt sogar das Datum 1624. Gerszi hat nun festgestellt, daß Monogramm und Schreibweise des Datums identisch sind mit denen auf einer Zeichnung im Museum in Düsseldorf, die von E. Schleuter (Wallraf-Richartz-Jahrbuch XI, 1939,

S. 281 – 282, Abb. 205) dem in Frankfurt a. M. tätigen Sebastian Furck zugewiesen worden ist. (*Abb.*) Diese Zuschreibung erscheint einleuchtend, hat jedoch einige Schwierigkeiten. Die (1627 datierte) Düsseldorfische Zeichnung wäre die einzige bekannte Landschaftszeichnung Furcks und an Qualität weit über seinen sonstigen Arbeiten (Porträtstichen) stehend. Außerdem sagt Schleuter „seine Bedeutung ist kaum über die Stadtmauern Frankfurt hinaus zu verfolgen“. Valckenborch lebt in Nürnberg bis zu seinem Tode 1623. Furck hat Stiche für E. Kiesers „Thesaurus philopoliticus“ (1623) angefertigt, darunter einen mit einer Ansicht „Salzburg vom Kapuzinerberg“ (F. Fuhrmann, Salzburg in alten Ansichten, Salzburg 1963, Kat. 22, Abb. 14). Dieser ist nun eine dürftige Kopie nach der Ansicht von Braun und Hogenberg von 1584 (Fuhrmann, a.a.O. Tafel 5). Es ist also schwer einzusehen, wieso Furck, wenn auch in grober Mache, die wesentlich moderneren Ansichten Valckenborchs kopiert, um dann auf das alte Vorbild zurückzugreifen. Dennoch glaube ich, daß die Kopien in Budapest von Furcks Hand sind, wengleich die Zusammenhänge zwischen Furck und Valckenborch noch unklar sind. Die Düsseldorfische Zeichnung wurde nun von E. Schaar in seinem Düsseldorfische Katalog (von 1968, Nr. 113) ohne Nennung der Bestimmung von Schleuter auf Grund einer Bestimmung des Rez., der sich E. Brochhagen angeschlossen hatte, als F. van Valckenborch veröffentlicht, allerdings mit gewissen Bedenken wegen des 4 Jahre nach Valckenborchs Tode liegenden Datums. Da mir Dr. D. Graf (Brief vom 16. 5. 72) mitteilte, daß auf der Zeichnung Monogramm, Jahreszahl und die darunter befindliche Beischrift „mit der gleichen Tinte geschrieben seien, mit der auch das Blatt gezeichnet ist“, läßt sich die Zuschreibung an Valckenborch nicht aufrecht erhalten. Die Düsseldorfische Zeichnung steht jedoch F. v. Valckenborch wesentlich näher als Furcks sonstigen Zeichnungen. Sollte Furck in den Besitz von Valckenborchs Nachlaß gekommen sein? Das alles ist noch unklar.

Die zweite Landschaftsfolge (ohne Kopien) umfaßt die Zeichnungen von *Paulus van Vianen* (Kat. 295 – 311), wieder mit einer Zusammenstellung der ganzen Gruppe. – Den Bestimmungen von Gerszi auf Salzburg füge ich noch Kat. 296v: Gaisberg (?) an. Gerszis Gedanke, daß eine Begegnung mit Dürers Landschaftskunst (Kat. 302, 303) stattgefunden haben könnte, ist einleuchtend. Neuartig ist hier in Salzburg auch das Umwandern des Ortes durch einen zeichnenden Künstler. Zu den Ansichten römischer Ruinen (Kat. 305 verso) hatte der Rez. (1958) die Ansicht geäußert, diese seien in Italien vor den Objekten (vor 1596) entstanden. Gerszi weist nun nach, daß diese Skizzen nach Zeichnungen und Stichen anderer Meister kopiert und somit (wie die Vorderseite des Blattes) 1603 in Salzburg entstanden sind. Dafür, daß die Qualität einer Zeichnung kein Gegenbeweis gegen Kopie ist, gibt es andere große Beispiele (z. B. P. P. Rubens nach verschiedenen Meistern; Kat. Antwerpen 1956, Kat. 1 – 5). Lediglich die Tatsache, daß auf einem Blatt fünf verschiedene Motive nebeneinander dargestellt sind (vgl. auch Kat.-Nr. 309v) spricht gleichfalls dafür, daß es sich hier um eine Kopie handelt. Die Blätter Kat. 310 und 311 verso weichen von den übrigen der Serie ab.

Der Meister des *Budapester Skizzenbuches* (Kat.-Nr. 148 – 161; ohne Kopien) ist ein Meister der reinen Federzeichnung. Die Zeichnungen waren von S. Meller G. v. Coninxloo zugeschrieben worden, von E. Hoffmann seinem Kreis. Als nächstverwandt bekannt sind zwei Blätter im Rijksprentenkabinet Amsterdam, früher Vinckboons zugeschrieben. Seite 61, Anm. 2 teilt Gerszi mit, daß diese Blätter nun in Amsterdam Coenraet Schilperoort zugeschrieben worden seien. Diese Änderung hat sie im Text nicht mehr berücksichtigen können, teilte Rez. aber (brieflich) am 14. 2. 72 mit, daß sie sich mit diesem Problem nun beschäftigen wolle. Eine weitere Publikation ihrerseits (anlässlich eines Kongresses in Warschau März 1972) bleibt für die endgültige Einordnung der Zeichnungen abzuwarten. Zum Verständnis ist hinzuzufügen, daß in einem Aufsatz des Rez. in *Oud Holland* (1967, S. 221, Abb. 32/33) eine voll signierte Zeichnung des Schilperoort (Innsbruck, Museum Ferdinandeum) als die eines Nachfolgers Coninxloos veröffentlicht wurde. Hieraufhin hat man auch die Zeichnungen in Amsterdam umbenannt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Feststellung von Gerszi, daß es sich in Budapest um Zeichnungen nach der Natur, und zwar, nach dem Fachwerk der Bauten zu schließen, um solche nach Orten in Süddeutschland handeln müsse. Kat. 153 zeigt auch motivisch stärkste Übereinstimmung mit der Innsbrucker Zeichnung. – Die Komposition von 149 r – Predigt Johannes des Täufers im Wald – zeigt Frankenthaler bzw. Prae-Elshheimerische Züge. (Vgl. H. Weizsäcker, Adam Elsheimer, 1936, Tafel 18: P. Schoubroeck.)

Die untere Zeitgrenze betreffend schreibt die Autorin (S. 15 oben), daß sie Zeichnungen des frühen 17. Jahrhunderts, deren Stil dem 16. Jahrhundert näher sei als dem der folgenden Periode, hier angeschlossen habe. Ich kann nicht finden, daß diese Einordnung zutreffend ist für Jan Brueghel I (Kat. 30 – 32), der noch mit P. P. Rubens zusammenarbeitete, dessen Sohn J. Brueghel II (1601 – 1678), den gleichfalls wichtigen Landschaftler des frühen 17. Jahrhunderts Gillis Claesz de Hondecoeter (Kat. 140). Das sogenannte *Schwalbacher Skizzenbuch* des Anthonie Mirou (Kat.-Nr. 190 – 199) trägt Daten zwischen 1609 und 1620 und gehört in seinem Realismus schon ganz dem 17. Jahrhundert an, erst recht Mirou Kat.-Nr. 202, währenddessen Zeichnung Kat.-Nr. 203 für sich steht, z. T. ein Nachklang des deutschen 16. Jahrhunderts ist. Schließlich noch einige abschließende Worte zu dem „Meister von Frankenthal um 1610“ (Kat.-Nr. 162 – 188). Die Annahme, daß es sich hier – aber nur bei den pfälzischen Ansichten Kat.-Nr. 162, 165, 169, 173, 180, 182 – um Arbeiten Mirous handeln könnte, braucht nicht abgewiesen zu werden, wie es Gerszi tut, denn Mirou lebt ja bis 1653 und die topographischen Werke Merians, für eine Reihe von Blättern gearbeitet, sind 1645 erschienen. Nur ist hier aber auch eine Reihe von Blättern aus topographisch ganz anderen Gegenden eingeschlossen. Hessen Nr. 181, 183, Niederrhein (Emmerich) 168 und die (keineswegs an die Pfalz angrenzende) Oberpfalz: Nr. 166, 185, 186, 188. Zum Problem der Vorzeichnungen bei Merian hat sich der Merian-Biograph L. H. Wüthrich (in der Neuausgabe seines Bandes „Braunschweig-Lüneburg“ der Topographie 1961, S. 6 f) dahingehend geäußert, daß Merian in den einzelnen Gegenden seine verschiedenen Vorzeichner gehabt habe. Es handelt sich bei dem „Frankenthaler

Meister“ also nicht um einen, sondern um mehrere, teils recht durchschnittliche, z. T. wohl deutsche Zeichner, die fast bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein tätig gewesen sind. Man hätte diesen Bestand in dieser Ausgabe missen können.

Trotz des Umfangs der Besprechung konnte nur ein Teil des Materials hervorhebend behandelt werden.

Die Verfasserin hat inzwischen mit der Bearbeitung des umfangreicheren Bestandes der niederländischen Zeichnungen des 17. Jahrhunderts in Budapest begonnen. Ein Aufsatz „Etudes sur les dessins des élèves de Rembrandt“ im *Budapester Museums-Bulletin* (1971, S. 93 – 108) zeigt mit einer Reihe guter Beobachtungen, wie sie sich auch schon in diese Materie einzuarbeiten gewußt hat.

Wolfgang Wegner

TOTENTAFEL

ANTON RESS †

Am 26. Mai 1972 ist der Landeskonservator des Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Dr. Anton Ress, in einem Krankenhaus zu Bamberg gestorben, nachdem er am Vorabend in einem von ihm selbst gesteuerten Dienstwagen schwer verunglückt war. Schon der Vorgang als solcher spricht ebensoviel aus über die Einsatzfreude und das berufliche Engagement des Kunsthistorikers Anton Ress wie über die Situation der Denkmalpflege als solche. Ress steuerte den Wagen selbst – wir wissen nicht, wieviele „Fälle“ er an diesem Tag bearbeitet hat, seien es Beratungen oder Auseinandersetzungen mit Bauwerbern oder Behörden gewesen, bei denen er sicher auch wie gewöhnlich um die Belange der Denkmalpflege kämpfen mußte. Ress war ein Idealist und darum immer zutiefst engagiert. Natürlich hätte er einen Kraftfahrer des Amtes zur Verfügung gestellt bekommen, wenn einer gerade „frei“ gewesen wäre; dazu kam aber, daß Ress auch nicht mit den zwölf Stunden auskam, die höchstens als tägliche Beanspruchung dem Berufskraftfahrer zugemutet werden dürfen. Ress war auch am 25., so wie ich ihn kenne, schon seit dem frühen Morgen unterwegs gewesen und er wäre kaum vor 21 Uhr in München angekommen, nachdem ihn gegen sechs Uhr abends am Ortsrand von Bamberg der Zusammenstoß mit einem Lastkraftwagen ereilte. Dazu verwaltete Ress seit Monaten zwei Referate: die praktische Denkmalpflege in Unterfranken und zugleich die Leitung der Inventarisationsabteilung des Amtes. Ress hatte sich dagegen gestemmt und es immer wieder hinausgezögert, das sogenannte Landschaftsreferat für Unterfranken aufzugeben – weil er die Probleme jedes Einzelfalles kannte, weil er um die für die Denkmalpflege günstigste oder auch nur noch akzeptable Lösung bangte, weil er immer noch glaubte, daß er den Verlust von Unwiederbringlichem verhindern oder auch nur aufhalten, verzögern könnte – mit der Hoffnung auf die endgültige Überwindung jener Zeiten, in denen die Denkmalpflege vorwiegend Niederlagen einstecken mußte und dazu Prügelknabe war aller ihrer Feinde und vieler vermeintlicher Freunde, die meist ihre wirklichen Probleme und ihre sehr komplexe Arbeitsweise kaum kennen.

Dieser durch und durch leidenschaftlich der Denkmalpflege verpflichtete Ress war ein bedeutender Wissenschaftler und ein hervorragender Kunsthistoriker. Auch er