

und einer roten, von ihm bossierten Wachstatuette eines jugendlichen Bacchus vor ihm, und betont somit seine bildhauerischen Fähigkeiten. In der Ausstellung wurde darauf verzichtet, Werke von Wenzel Jamnitzer zu zeigen. Damit setzte sie sich deutlich von der 1985 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg gezeigten Schau über Wenzel Jamnitzer ab (Gerhard Bott, *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, München 1985). War es damals darum gegangen, das Zeitalter von Wenzel Jamnitzer in seiner ganzen Bandbreite zu besichtigen, so würdigte die Ausstellung über seinen Enkel, ausgehend vom Mohrenkopfpokal, den künstlerischen Rang eines bisher nur Fachleuten bekannten Goldschmieds.

Der ansprechend gemachte Katalog mit zwei herausgehobenen Abbildungsblöcken von Detailaufnahmen des Mohrenkopfpokals bietet außer den Katalognummern zu den ausgestellten Werken vier Aufsätze über verschiedene Aspekte des Werkes von Christoph Jamnitzer. Die umfangreichste Abhandlung, von Lorenz Seelig, befaßt sich mit dem Mohrenkopfpokal, seiner Geschichte, seiner Ikonographie und seinem Gebrauchszweck und ordnet ihn in das

Gesamtwerk Jamnitizers ein. Ergänzend dazu berichten die Restauratoren des Bayerischen Nationalmuseums von der Restaurierung des Pokals, der durch das Vergraben am Ende des 2. Weltkrieges starke Oberflächenbeeinträchtigungen erlitt. Neue Forschungsergebnisse zu den Nürnberger Beschauwerken präsentiert Ralf Schürer, der Leiter des Forschungsprojektes zur Nürnberger Goldschmiedekunst am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Schürer gelingt es erstmals, die Nürnberger Beschauzeichen zur Zeit Christoph Jamnitizers zu differenzieren und damit die Werke Jamnitizers genauer und teilweise anders als bisher zu datieren. Der abschließende Aufsatz von Achim Riether beschäftigt sich mit den Zeichnungen Jamnitizers. In einem Anhang zu seinem Aufsatz listet er, nach Sammlung geordnet, die bekannten sicheren Zeichnungen Jamnitizers auf und trennt sie von den zweifelhaften.

Der Katalog, getragen insbesondere von der wissenschaftlichen Leistung Lorenz Seeligs, wird weitere Forschungen anregen und sollte über das Fachpublikum hinaus Resonanz finden.

Rudolf-Alexander Schütte

Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 20. 4. - 14. 7. 2002. *Anschließend: Suermondt-Ludwig-Museum Aachen* 24. 8. - 17. 11. 2002. *Katalog hrsg. von der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Kehrler Verlag Heidelberg* 2002. 299 S., 204 Farb- u. sw Abb.

Wer die Retrospektive des Malers Johann Wilhelm Schirmer in der Karlsruher Kunsthalle besuchte, den traf eine Flut von Landschaftsbildern mit voller Wucht – was zumindest die »Sehsüchtigen« erfreut haben mag. Zum ersten Mal wurden alle Facetten des Schirmerischen Œuvres in einer Ausstellung dargeboten, die mehr als 140 Gemälde, davon rund 60 Ölstudien, etwa 50 Gemälde von Zeitgenossen und fast 100 Aquarelle und Zeich-

nungen umfaßte. Noch nie waren Schirmers nahsichtige Naturstudien, Ideallandschaften, Ansichten des Schweizer Hochgebirges, des lichtdurchfluteten Italien sowie deutsche und südfranzösische Landschaften, See- und Küstenansichten, Wolkenspiele und biblische Szenen an einem Ort zusammengebracht und so dem seit Jahren anwachsenden imaginären Werk-Katalog von Malern des 19. Jh.s hinzugefügt worden.

Ein derartiger Katalog, der ständige Revision und neu zu überdenkende Qualitätsfragen aufwirft, sollte nach der vehement vorgetragenen Forderung Helmut Börsch-Supans (Das starre und das schwankende Bild der deutschen Malerei des 19. Jh.s, in: *Weltkunst* 15. September 2000, S. 1709-1711) endlich durch die bislang unberücksichtigte Vielzahl der Maler des 19. Jh.s ergänzt werden. Nur auf diese Weise – so Börsch-Supan – kann ein objektiveres Urteil über die deutsche Malerei jener Zeit gefällt werden, das sich nicht wie bisher allein auf die immer wieder herangezogenen Vorzeige-Künstler stützt. Nun gehört der 1807 in Jülich geborene Schirmer, der ab 1825 an der Düsseldorfer Kunstakademie studierte, dort 1839 unter Wilhelm von Schadow die erste Professur für Landschaftsmalerei erhielt und 1854 als erster Landschaftler zum Direktor der neugegründeten Kunstakademie in Karlsruhe bestellt wurde – wo er bis zu seinem Tode von 1863 blieb –, nicht unbedingt zu den vergessenen Malern des 19. Jh.s. Immerhin scheinen sein Name und seine Gemälde mehr oder weniger regelmäßig in kunstgeschichtlicher Literatur und bei Ausstellungen auf. Doch erst die gemeinsam von der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe und dem Suermondt-Ludwig-Museum Aachen veranstaltete Ausstellung erlaubte aufgrund umfassenden Materials die Präsentation aller Gattungen und Schaffensphasen Schirmers, wodurch dessen Werk dem künstlerischen Kontext seiner Zeit differenzierter zugeordnet werden kann; ein Unterfangen, zu dem auch Rudolf Theilmanns ausführliche »Daten zu Schirmers Biographie« beitragen (S. 53-76).

Die ersten Eindrücke beim Gang durch die Ausstellung machten nachhaltig klar, was schon bekannt ist: Schirmer war kein eindeutiger Vertreter der Hellmalerei. Zu einem solchen steigt er auch nicht nach der Berücksichtigung des zeichnerischen Werks und besonders der Ölstudie in der Karlsruhe-Aachener Ausstellung auf. Bereits 1964 hatte Hein-

rich Appel die »höheren künstlerischen Reize« der Ölstudie als Folge geänderter Seherfahrungen durch die Moderne betont (*Ölstudien von Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863) aus dem Besitz der Staatlichen Kunsthalle und der Badischen Akademie der Bildenden Künste*. Kat.Ausst. Leopold-Hoesch-Museum der Stadt Düren). Auch die hier besprochene Ausstellung nobilitiert sie, indem sie die von Schirmers Zeitgenossen als »unfertig« getadelten Ölstudien mit den vollendeten Ölgemälden gleichberechtigt präsentierte, zumal die Studie im französischen Pleinair und Impressionismus lange schon höher bewertet worden war. Ein derartiges Vorgehen trug wesentlich zur Erhellung des Schirmerschen Œuvres bei. Es konzentrierte den Blick auf rein künstlerische Fragestellungen und betonte ähnlich wie die Ausstellung über Johan Christian Dahl (1788-1857) im Münchner Haus der Kunst (*Der Romantiker Johann Christian Dahl. Weggefährte von Caspar David Friedrich*, 12.07.02-13.10.02) den Aspekt der Freilichtmalerei. Denn auch die Münchner Ausstellung will mit der gleichzeitigen Präsentation von Zeichnung, Ölstudie und monumentalem Landschaftsbild den schöpferischen Prozeß des innovativen Künstlers sichtbar machen und Dahl zu einem wichtigen Wegbereiter der frühen Freilichtmalerei in Deutschland erheben.

Um die eher unauffälligen Wandlungsprozesse der Schirmerschen Schaffensphasen in der Fülle der ausgestellten Werke wahrzunehmen, hätte es vorab der Lektüre des Katalogteils (S. 77-274) bedurft. Zudem war in der pädagogisch spartanisch eingerichteten Ausstellung auf ein kommentierendes »Leitsystem« oder eine erläuternde Inszenierungstechnik verzichtet worden: ein Manko, das durch eine ansprechende Diaschau und Führungen nicht ausgeglichen werden konnte. Der leserfreundliche, mit zusammenfassenden Einleitungen zu den thematischen Aspekten angereicherte Katalogteil bezeugt eine Unentschiedenheit in Schirmers Werk, die sich in den

für jene Zeit typischen »Spannungsfeldern von Wirklichkeit und Ideal, Modernität und Tradition« (Siegmar Holsten S. 9) herausbildete und Fragestellungen zur Ölstudie sowie nach exakter Detaillierung und großer Komposition aufwirft. Dies sind vor allem Fragen, die zeitspezifische Probleme des künstlerischen Schaffens in freier Natur und im Atelier betreffen. Neue Motive auf Ausflügen in die nähere und weitere Umgebung und Reisen in die Ferne wurden zu ungewohnten Herausforderungen an Künstler, zumal ein neuer Detailrealismus Schwierigkeiten mit der Gestaltung großer Kompositionen nach sich zog. So sind Schirmers naturgetreue Studien (Kat. 1-9) äußerst bemerkenswert, während seine Versuche mit großen Landschaftskompositionen, von denen der sog. »Deutsche Urwald« (Kat. 10) 1828 auf der Jahresausstellung der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in Berlin für Aufsehen sorgte, dagegen noch im experimentellen Stadium begriffen waren. Auch die erste seiner drei Schweizer Reisen (Kat. 30-35), die Schirmer 1835 in Begleitung des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-47) und des Malerfreundes Heinrich Schilbach (1798-1851) unternahm, blieb ohne durchschlagende Folgen für die Beherrschung einer souveränen, vom romantischen Pathos befreiten Komposition.

Dagegen brachte eine 1836 unternommene Reise in die Normandie eigenständigere Ergebnisse, weil Schirmer von den vorgegebenen Blickwinkeln anderer Künstler abwich. Er versteifte sich bei Architekturdarstellungen nicht auf gut zu vermarktende bekannte Schauweisen, sondern er suchte vielmehr außergewöhnliche Ansichten oder ließ sich beim geläufigen Motiv der Kirche Saint Martin in Harfleur (Kat. 38) nicht darauf ein, weniger attraktive Elemente zu schönen, um seine naturgetreue, nahezu photographische Abbildungstechnik nicht aufzugeben. Von beeindruckender Qualität – auch auf sein Gesamtwerk bezogen – sind vor allem seine Meer- und Küstendarstellungen (Kat. 39-45),

die wegen ihrer Frische und Spontaneität die Ausstellungsmacher verleiteten, teilweise relativ kleine Ölstudien besonders groß im Katalog abzubilden (Felsküste bei Etretat, S. 78). Bedauerlicherweise – so wird richtig beklagt (S. 110) – blieben diese Ölstudien für Schirmers große, öffentliche Gemälde ohne Auswirkung, gleichwohl erfüllten sie als Anschauungsmaterial für jüngere Landschaftler wie Andreas Achenbach einen pädagogischen Zweck. Was die in den 1830er Jahren seltenen großen Landschaftskompositionen Schirmers betrifft, so hatte er keine, die biedermeierliche Naturnähe überwindenden Fortschritte gemacht. Aber er erprobte das große Format, für das er auf seiner 1837er Reise ins Berner Oberland vor allem nahe Meiringen gezielt Motive aufsuchte (Kat. 48-59) (Holsten, S. 120).

In diesem Stadium seiner Entwicklung wurde Schirmers Italienreise von 1838/40 richtungweisend, weil sie seine ambivalente Haltung zwischen Tradition und Innovation als Dauerzustand verfestigen sollte. Indem sie die Farbgestaltung von Schirmers italienischen Bildern untersucht (S. 29-37), bringt Martina Sitt mit ihrem Aufsatztitel *Ein Schritt vor und zwei zurück?* die künstlerische Verfahrensweise Schirmers auf den Punkt. Sie weist bereits an der Farbauffassung nach, daß Schirmers Begeisterung für das Licht des Südens und die Freiheit der Naturwirklichkeit – die sich in zahlreichen Zeichnungen, Aquarellen auf Papier und Pappe sowie in bis zu 80 cm breiten, voll ausgearbeiteten Ölstudien ausdrückte – keinen konsequenten Weg zum Impressionismus zuließ. Und einem solchen stand darüber hinaus das in den Sammlungen Roms zu sehende Bildungsprogramm entgegen. Der übermächtige Eindruck der Ideallandschaften Poussins, Lorrains und Dughets setzte Maßstäbe für Schirmers öffentliche Kompositionen mit bühnenhaftem Aufbau, womit er sich – so Holsten (S. 158) – im Lager der Traditionalisten Carl Rottmann oder Friedrich Preller d. Ä. einfand.

Diese Rückbesinnung auf Kosten eines befreiteren Ansatzes setzte sich in den folgenden Jahren fort. So griff Schirmer bei seinen in den 40er Jahren parallel zu den »komponierten« Italienerinnerungen entstehenden, großformatigen deutschen Landschaften (Kat. 119-150) ebenso wie in seinen Anfängen auf Jacob van Ruisdaels narratives Vorbild belebter Wald- und Wasserlandschaften zurück, wodurch er als Zugeständnis an den Kunstmarkt zwei Landschaftsauffassungen gleichzeitig anbieten konnte. Neben pathetischen Sturmlandschaften, die seine biedermeierlich-kleinteilige Optik ablösten (Kat. 144-146, 149), sind dies auch ruhige, »stimmige Werke« (S. 176), die eine »feine Beobachtung von Lichtreflexen« wie in der »Niederdeutschen Landschaft« (Kat. 148) zeigen. Auch eine 1851 unternommene Reise nach Südfrankreich vermittelte ihm keine wesentlich neuen Impulse. Allerdings schlug sich das dort Geschaute in seiner Auffassung der mediterranen Bergwelt und Vegetation bis in seine 1854 beginnende Karlsruher Zeit nieder (S. 198). In der künstlerischen Ausbeute von Schirmers dritter Schweizer Reise (1853) hingegen scheint das Pendel wieder in die »fortschrittliche« Richtung auszuschlagen. Holsten meint in Schirmers »skizzierendem Pinselschlag« (S. 204) fast schon die Manier eines vorausgehenden Modernen zu erkennen. Doch wie stets werden alle Hoffnungen darauf durch seine traditionalistische Rückkehr – in diesem Fall – zu altmeisterlicher Farbgebung mit dunkelbrauner Grundierung zunichte gemacht.

An die Auflösung der Doppelstrategie seines künstlerischen Schaffens war nun nicht mehr zu denken. Wie die Analyse des Katalogteils lehrt, trat nach Schirmers Etablierung in Karlsruhe im Jahre 1854 der Gegensatz zwischen privatem und öffentlichem, also vorausweisendem und restaurativem Kunstschaffen stärker denn je in seinem Werk hervor (S. 216). So bietet sich der 1855 entstandene Bilder-Zyklus aus der Umgebung von Baden-

Baden im Wechsel der Jahreszeiten (Kat. 167-170) als Portraitlandschaft dar, in der das Atmosphärische wichtiger ist als das Topographische. Diese Portraitlandschaft ist frei von literarischer Überhöhung, und die Figuren sind ohne den Ballast inhaltsschwerer romantischer Symbolik in die Landschaft integriert. Gleichzeitig suchte Schirmer mit einem Nachdenklichkeit einfordernden biblischen Zyklus (Kat. 171-189) in verschiedenen deutschen Städten die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit (S. 216). Und immer wieder standen seinen Ölgemälden, wie der Folge der repräsentativen Tageszeiten (Kat. 186-189) oder den »wohlkomponierten« (S. 227) Ideallandschaften des 18. Jh.s reflektierenden »Campagnalandschaften bei heraufziehendem Gewitter« (Kat. 211), Zeichnungen und Ölstudien aus der Umgebung von Heidelberg, Baden-Baden und Karlsruhe (Kat. 190-204) als Zeugnisse der Freilichtmalerei gegenüber. Letztere nahm Schirmer ebenso wie die auf der winterfest gemachten Dachterrasse des Karlsruher Akademiegebäudes gefertigten »Wolkenstudien« (Kat. 205-206) in sein Lehrprogramm auf. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß Schirmer als eher konservativer Künstler, aber fortschrittlicher Lehrer nicht singulär da steht. Auch der in Kleve lebende und dort eine Zeichenschule gleichsam als »Außenstelle der niederländischen und belgischen Romantik« (Guido de Weerd) nach dem Vorbild des 17. Jh.s betreibende holländische Maler Barend Cornelis Koekkoek (1803-62) plädierte in seinen *Herinneringen en Mededeelingen van een Landschapschilder* (Amsterdam 1841) für die Poetisierung des Einfachen, deren Ziele er für die eigene künstlerische Arbeit allerdings nicht uneingeschränkt anstrebte.

Im Aufsatzteil des Katalogs resümiert Holsten (S. 9-16), daß Schirmer der »Spannung von öffentlicher Geltung und privater Freiheit des Blickes, von Idealisierung und genauer Beobachtung auch des Flüchtigen ausgesetzt« war, so daß sein »Streben, Gegensätze zu ver-

söhnen« (S. 16), keine neuen künstlerischen Schritte zuließ. Dies ist eine zutreffende Einschätzung, doch während Holsten die idealtypische Entwicklung der Landschaftsmalerei seit dem 18. Jh. zu sehr am Maßstab des qualitativ überragenden Impressionismus ausgerichtet, vermag Bettina Baumgärtel (S. 17-23) wesentliche Details für Schirmers Werdegang und technische Neuerungen in einer geänderten Naturdarstellung nachzuvollziehen. Sie legt dar, daß sich Schirmers Respekt vor der poussinesken Tradition durch Anschauung und Kopieren alter Meister bereits in Düsseldorf vor der dortigen Akademiesammlung Lambert Krahes entwickelte und weniger als ein Initiationsereignis während seiner Italienreise zu interpretieren ist (S. 17). Vor allem die Anfänge eines neuen Naturverständnisses und dessen Akzeptanz durch den Akademiedirektor Schadow, der Schirmer zum Professor für Landschaftsmalerei berief, sowie die Aktivitäten des 1827 gegründeten Landschaftlichen Komponiervereins prägten Schirmer. Baumgärtel macht nicht nur auf das Entstehen der autonomen Studie aufmerksam, »weil der imaginierte Bildervorrat aus der Natur im Gedächtnis schon zu etwas eigenständigem umgesetzt wurde.« Sie geht u. a. auf die technischen Voraussetzungen für die Umsetzung einer neuen Naturdarstellung ein, die mit ihren vorsichtigen Annäherungen an erweiterte Darstellungsbezirke in der Erprobung der nahsichtigen »Vordergründe« und der etwas größeren »Parthien« genannten Ausschnitte sowie in der Komposition bestehen (S. 21).

Neben Ariane Mensgers anschaulicher kleiner Geschichte der zeitgenössischen Schirmer-Kritik (S. 38-43) bietet Adam C. Oellers (S. 29-37) die plausibelste Erklärung für Schirmers ambivalentes Kunstverständnis, für seine Auffassung von einer im Tages- und Jahreszyklus verankerten Naturwahrheit und seiner konservativen Weltanschauung. Sie ist in seiner religiösen Überzeugung zu finden, zumal Schirmer die »biblischen Landschaften« mit

den alttestamentarischen Bilderzyklen (Kat. 186-189, 213-226) als sein Hauptwerk verstand (S. 34). Folgt man der akribisch-kleinteiligen Analyse von Oellers, so sah Schirmer »die Landschaft in all ihrer Vielfalt als ein von Gott geschaffenes und gestaltetes Geschenk«, ohne dazu überzugehen, »den religiösen Bezug als »*Ahnung Gottes*« zu einem Geheimnis zu machen, die göttlichen »*Hieroglyphen*« in der Natur zu beschreiben, noch mittels diverser symbolischer Attribute eine »Durchchristung« der Landschaft zu illustrieren« (S. 37). In der Tat, Schirmer verstand die Natur in seinen Gemälden als Offenbarung Gottes, in der die Menschen in die Welt der alttestamentarischen Stoffe zurückversetzt sind. Die Bildzyklen sind nicht von Verrätselungen, lediglich von bedeutungsvollen Anspielungen bestimmt, sie enthalten weder pantheistische, entgrenzende Verweise, wie sie Friedrich oder Runge vorbringen, noch entwarf Schirmer einen gleichnishaften Kontext symbolischer Kürzel à la Runge, wie seine »Waldkapelle« (Kat. 16-18) belegt. Schirmer geht vielmehr von den Gleichnissen der biblischen Schrift aus und gelangt mit der Verknüpfung der »Elemente Natur - Religion - Geschichte« zum »lebendigen Symbolgehalt« (S. 34) seiner Bibel-Zyklen, die wie im »Samariterzyklus« (Kat. 186-89), in der »Sintflut« (Kat. 217) oder in der »Errettung der Hagar« (Kat. 213, 225, 226) offenbaren, daß der Mensch in der Gnade des gerechten, Zuversicht belohnenden Gottes lebt. Am eindrucklichsten belegt der »Sonntagmorgen« (Aquarell, Federzeichnung, 1834, Abb. 10, S. 35) Schirmers Hoffnung auf absolute Harmonie in der Gnade des einen, alle Religionen einenden Gottes. Diese Hoffnung mag Schirmers Bedürfnis nach Ausgleich anstelle von Konfrontation verständlich machen. Sie mag ursächlich für Schirmers Zurückhaltung verantwortlich sein, eine neue Kunstauffassung nicht öffentlich durchsetzen zu wollen. Eine weitere, von Oellers aufgegriffene Frage, ob Schirmer als Künstler des Protestantismus in Anspruch genommen wer-

den kann, bleibt wohl eher Wunschdenken einiger seiner Zeitgenossen, obwohl auch Oellers darauf hinweist, daß Schirmer als Exeget der Bibel in die Nähe des Pietismus zu rücken sei. Auf welch tönernen Füßen derartige Vereinnahmungen stehen können, zeigt der Versuch Werner Hofmanns, die Abstraktion aus dem Protestantismus herzuleiten, der durch die katholisch begründete Abstraktion Münchner Prägung konterkariert werden konnte (P. K. Schuster).

Schirmer ist m. E. ein typischer Vertreter seiner, ein neues Natur- und Kunstverständnis vorbereitenden Zeit, religiös sowie von der menschenfreundlich-idealistischen Haltung (vgl. auch dazu: Henrik Karge, *Der Kunsthistoriker als künstlerischer Mentor. Karl Schmaase und Johann Wilhelm Schirmer*, S.44-47) der Düsseldorfer Akademie geprägt und

von musikalischer Spielfreude (vgl. Anke Arons, *Johann Wilhelm Schirmer und die Musik*, S. 48-52) bewegt, die Düsseldorf in jener Zeit auszeichnete. Ihn für einen deutschen Sonderweg der Freilichtmalerei in Anspruch zu nehmen, wie es Holsten möchte (S. 110), wird bereits durch den von der deutschen Kunstgeschichtsschreibung vernachlässigten Blick auf die niederländische Malerei des »Goldenem Zeitalters« mehr als nur in Frage gestellt. Ölstudien und Gemälde, ob von Schirmer oder seinen malenden Zeitgenossen, gemeinsam und gleichberechtigt in Ausstellungen zu präsentieren, zeigt deren künstlerische Konflikte als zeittypisches Problem. Wer immer durch die Fülle der ausgestellten Werke in Karlsruhe irritiert wurde, wird sich wünschen, daß bei der nächsten Schirmer-Ausstellung weniger mehr sein darf.

Toni Wappenschmidt

Das Heinrich-Geissler-Archiv zur Zeichnung in Deutschland im Getty Research Institute

Heinrich Geissler (1927-90) war dreißig Jahre lang an der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart tätig, nach dem Volontariat 1960-62 als Konservator, seit 1983 bis zu seinem plötzlichen Tod 1990 als ihr Leiter. Ausgehend von seiner Dissertation über Christoph Schwarz (Freiburg im Br. 1960) baute er in diesen Jahrzehnten ein persönliches Archiv zur Zeichnung in Deutschland in der frühen Neuzeit auf, das in der Weite der Materialerfassung und hinsichtlich der Systematik einzigartig sein dürfte.

Geisslers Interesse galt der Zeichnung in den etwa 100 Jahren, die traditionell als Zeit des Niedergangs der Kunst in Deutschland gewertet wurden und international kaum Aufmerksamkeit fanden: von der Mitte des 16. Jh.s bis zum Westfälischen Frieden 1648. Wohl niemand hat bisher so umfassend Zeichnungssammlungen in Europa und Amerika für diesen Bereich ausgewertet. Von älteren Ver-

suchen einer Geschichte der deutschen Zeichenkunst unterschied sich Geisslers Ansatz grundlegend: »Zeichnung in Deutschland«. Den für die frühe Neuzeit problematischen Bezugsrahmen 'Deutschland' faßte er pragmatisch als die Länder und Regionen des Hl. Römischen Reiches und Zentraleuropas, in denen deutsch gesprochen wurde (vgl. die Einleitungen von Thomas DaCosta Kaufmann zu den Ausstellungskatalogen *Drawings from the Holy Roman Empire 1540-1680*, Princeton 1982, und *Central European Drawings 1680-1800*, ebd. 1989). Die Struktur des Archivs beruht dabei auf den Zentren der Kunstproduktion, denen er die dort entstandenen Zeichnungen zuordnete: bedeutenden Städten wie Augsburg und Köln, den Höfen, etwa Salzburg, München, Wolfenbüttel, und Regionen wie dem 'Oberrhein' oder Württemberg. Für jedes dieser Zentren dokumentierte