

TILMAN FALK

# Hans Burgkmair · Die Zeichnungen

Herausgegeben von Wolfgang Augustyn



DEUTSCHER VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

BERLIN 2023

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG  
DER  
WOLFGANG RATJEN STIFTUNG, LIECHTENSTEIN

DER DEUTSCHE VEREIN FÜR KUNSTWISSENSCHAFT E.V.  
WIRD UNTERSTÜTZT DURCH DIE KULTURSTIFTUNG DER LÄNDER



*Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek*  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 by Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft · Berlin  
Alle Rechte vorbehalten.  
Bildbearbeitung und Satz: M&S Hawemann · Berlin  
Umschlagfoto: Hans Burgkmair, Selbstbildnis im Profil, 1517, Hamburg, Kupferstichkabinett (Z 58)  
Druck: Westermann Druck Zwickau GmbH  
Gesetzt in Stempel Garamond 10.5/8.5 p  
auf 135 g/m<sup>2</sup> Magno Satin  
Printed in Germany · ISBN 978-3-87157-257-9

# Inhaltsverzeichnis

VORWORT DES HERAUSGEBERS . . . . .	7	III. Zeichnungen, die als Kopien in der Werkstatt Hans Burgkmairs angefertigt wurden ZB 1–33 . . .	158
VORBEMERKUNG DES VERFASSERS. . . . .	9	IV. Zeichnungen, die in der Forschung Hans Burgkmair zugeschrieben wurden, aber aus dem zeichnerischen Werk auszuscheiden sind ZC 1–47 . . . . .	196
HANS BURGKMAIR ALS ZEICHNER. . . . .	11	FARBTA FELN. . . . .	241
<b>KATALOG</b> . . . . .	15	ANMERKUNGEN . . . . .	272
Abkürzungen und Siglen . . . . .	16	LITERATURVERZEICHNIS . . . . .	280
I. Eigenhändige Zeichnungen Z 1–86 . . . . .	17	AUFBEWAHRUNGSORTE . . . . .	285
II. Zeichnungen, die sich nicht sicher beurteilen lassen, weil sie entweder verschollen sind oder in der Zuschreibung an Hans Burgkmair fraglich bleiben ZA 1–9 . . . . .	146	KÜNSTLERREGISTER . . . . .	286
		ABBILDUNGSNACHWEIS . . . . .	287



## Vorwort des Herausgebers

Hans Burgkmair der Ältere (1473–1531) war einer der vielseitigsten Künstler seiner Zeit. Seinen Namen verbindet man mit innovativen Leistungen in Malerei und Graphik, er erprobte neue Techniken und erhielt prominente Aufträge von Kaiser Maximilian I. oder Jakob Fugger. Er war ein Augsburger Bürger, aber dennoch weit über die Grenzen der Reichsstadt hinaus bekannt. Obwohl er in der Kunstgeschichte als einer der bedeutendsten Künstler dieser Zeit gilt, steht er doch im Schatten seiner großen Zeitgenossen Albrecht Dürer, Baldung Grien und Lucas Cranach. Burgkmairs malerisches Werk umfasst etwa 40 Werke, darunter einige mehrteilige Altarbilder. Seine künstlerische Originalität zeigt sich aber vielleicht noch deutlicher an seinen Zeichnungen, von denen über 80 erhalten geblieben sind. Gerade seine Zeichnungen belegen Burgkmair als unkonventionell, erfindungsreich und experimentierfreudig. Dies gilt auch für seine Porträtzeichnungen. Bild- und Graphikentwürfe führte er als lavierte Federzeichnungen aus, auch die wenigen erhaltenen Entwürfe für Skulpturen. Die meisten Kopfstudien sind in Kreide oder Kohle angefertigt. Seine späten Kompositionsentwürfe sind mit großer Freiheit rasch skizziert und belegen seine schöpferische Kraft noch in seinem Spätwerk.

Der Verfasser des hier vorgelegten Buchs, Tilman Falk (1935–2020), hat das versammelte Material zu einem kritischen Katalog des zeichnerischen Gesamtwerks von Hans Burgkmair über viele Jahre zusammengetragen, zu einer annähernd chronologischen Reihenfolge geordnet und damit seine lebenslange Beschäftigung mit Hans Burgkmair zusammengefasst. Er konnte das Manuskript des Bandes zwar noch abschließen, es war ihm aber nicht mehr vergönnt, die Drucklegung des Bandes zu begleiten.

Tilman Falk wurde nach seinem Studium in Tübingen und Berlin bei Hans Kauffmann (1896–1983) an der Freien Universität Berlin 1964 mit einer Arbeit über Hans Burgkmair d. Ä. promoviert (»Burgkmair-Studien«) und war von 1967 bis 1969 Stipendiat an der Bibliotheca Hertziana in Rom. Er arbeitete zeitlebens am Museum, war zunächst für das Wallraf-Richartz-Museum in Köln und für die Sammlung Otto Schäfer in Schweinfurt tätig, dann länger als ein Jahrzehnt am Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlungen in Basel. In dieser Zeit war er zusammen mit Dieter Koeplin für die Ausstellung »Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik« verantwortlich und publizierte mit Christian Müller den »Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel« (1979). Als er 1981 die Direktion der Städtischen Mu-

seen und Kunstsammlungen der Stadt Augsburg übernahm, war er längst ein international anerkannter und gefragter Fachmann, bekannt als Herausgeber und Autor zahlreicher wissenschaftlicher Texte zur frühneuzeitlichen Druckgraphik und Handzeichnung, wobei ein Schwerpunkt seiner Forschungen auf den Zeichnungen Augsburger Künstler vom 16. bis ins 18. Jahrhundert lag. Viele Jahre war er auch Mitherausgeber des »Hollstein« (Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts) und zuletzt, von 1989 bis 2000, Direktor der Graphischen Sammlung in München. In all diesen Jahren verlor er Hans Burgkmair nie aus dem Blick und beschäftigte sich immer wieder mit dessen Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphik. Nach einer kleinen Studie (FALK 1962) war die Dissertation 1968 als Buch erschienen (FALK 1968 [I]). Im selben Jahr folgte ein Vortrag auf dem XI. Deutschen Kunsthistorikertag in Ulm (FALK 1968 [II]) und ein Beitrag zur Festschrift seines Lehrers Hans Kauffmann (FALK 1968 [III]). Falk veröffentlichte im Abstand mehrerer Jahre handbuchartige Überblicke zu den Einblattholzschnitten im Katalog der Augsburger Ausstellung über Burgkmairs graphisches Werk (AUSST.KAT. AUGSBURG 1973) und die Neubearbeitung des Burgkmairs Holzschnitte enthaltenden Bandes des »Illustrated Bartsch« (FALK 1980). Auch später kam er immer wieder auf Zeichnungen Burgkmairs (FALK 1973; FALK 1986/87; FALK 1987 [II]) und dessen Holzschnitte zurück (FALK 1987 [I]; FALK 2006). Nach dem Ende seiner Berufstätigkeit nahm er den schon während der Arbeit an der Dissertation gefassten, dann aber zugunsten anderer Vorhaben zurückgestellten Plan in Angriff, ein vollständiges kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen Burgkmairs zu besorgen, und verabredete 2003 mit Rainer Kahsnitz, dem damaligen Vorsitzenden des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, die wohl früher schon erwogene Veröffentlichung dieses Bandes durch den Verein. Allerdings verzögerte sich die Arbeit an diesem Vorhaben immer wieder, auch kam eine bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft beantragte finanzielle Unterstützung des Projekts, um die Erarbeitung zu beschleunigen, nicht zustande, Falk war durch viele Verpflichtungen stark beansprucht und führte noch andere Veröffentlichungen, etwa über die Handzeichnungen Matthias Kagers im Münchner Jahrbuch, zu Ende. In den letzten Jahren hatte er mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen, auch waren die äußeren Umstände – über die er in seiner Vorbemerkung berichtet – nicht immer günstig für dieses Buchprojekt. Wie sehr er es als Versäumnis der Forschung ansah, dass Burgkmairs Bedeutung immer noch nicht durch

eine solche Publikation gewürdigt worden war, wurde deutlich, als er in seinem einleitenden Beitrag für die im Dezember 2014 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte veranstaltete Tagung »Hans Burgkmair – Neue Forschungen« über Hans Burgkmair als den »vernachlässigten Altdeutschen« sprach (FALK 2018). Ungeachtet aller Schwierigkeiten hielt Tilman Falk an der Publikation der Zeichnungen Burgkmairs fest, bemühte sich, alle von ihm beschriebenen Blätter in Autopsie kennenzulernen, zuletzt den ausgelagerten Bestand der Kopenhagener Zeichnungen, und arbeitete bis wenige Wochen vor seinem Tod daran. Das fertiggestellte Manuskript übergab er 2020 dem Vorsitzenden des Deutschen Vereins. Dieser übernahm nach dem Tod T. Falks für den Verein die Herausgabe des Texts. Mit Ausnahme redaktioneller Glättungen, der Vereinheitlichung von bibliographischen Angaben sowie wenigen Nachträgen zu der seit 2020 erschienenen Literatur (mehrfach genannte

Werke finden sich im Literaturverzeichnis, die einmal genannten Titel nur in den Anmerkungen) ist der Text im Wesentlichen unverändert geblieben. Außerdem wurde ein Register zu Künstlern sowie ehemaligen und aktuellen Aufbewahrungsorten der Zeichnungen (öffentliche und private Sammlungen sowie Kunsthandel) hinzugefügt.

Der Herausgeber dankt der Wolfgang Ratjen Stiftung (Vaduz, Liechtenstein), dem Vermächtnis eines mit T. Falk freundschaftlich verbundenen, bedeutenden Graphik-Sammlers, für die Übernahme der Druckkosten und David Lachenmann (Zürich) für seine freundliche und hilfreiche Unterstützung. Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft ist dem Deutschen Verlag für Kunstwissenschaft, seinem Verleger Dr. Hans-Robert Cram und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, namentlich Dr. Merle Ziegler, für die – immer wieder aufs Neue – hervorragende Zusammenarbeit zu großem Dank verpflichtet.

## Vorbemerkung des Verfassers

Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531) ist der letzte aus der großen Generation der »altdeutschen« Künstler, von dem noch kein Werkkatalog der zeichnerischen Hinterlassenschaft existiert. Für Dürer, Cranach, Holbein, auch für die Dürer-Schüler Baldung, Kulmbach und Schüpflein sind, großenteils schon vor Jahrzehnten, Verzeichnisse erschienen, die noch heute ihre Gültigkeit haben; zuletzt erschien der Band über Matthias Grünewald in einer Faksimile-Ausgabe.<sup>1</sup>

Dass sich die dort bereits angezeigte, seit langem geplante Edition zum Augsburger Hauptmeister Burgkmair letztlich so sehr verzögerte, beruhte auf verschiedenen Gründen, unter anderem der sechsjährigen Schließung (2012–2018) des Stockholmer Nationalmuseums mit Auslagerung der Graphischen Sammlung, in der sich – erstaunlicherweise – aus alter Herkunft das umfangreichste und bedeutendste Konvolut von Burgkmair-Zeichnungen an einem Ort befindet.

Selbstverständlich hat es im letzten Jahrhundert Versuche und Ansätze gegeben, die zeichnerischen Werke des Augsburgers zusammenzustellen, zuletzt vom langjährigen Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung München Peter Halm (1900–1966), doch wurde die geplante Fortsetzung seines umfangreichen Aufsatzes<sup>2</sup> – durch seinen vorzeitigen Tod verhindert. Es sei daran erinnert, dass er diese Arbeit lediglich als ersten von drei Teilen bezeichnete, mit dem Untertitel »Unbekanntes Material und neue Zuschreibungen«. Ein zweiter Teil sollte sich »mit einigen Sonderproblemen der Zeichnungskritik« beschäftigen; in einem dritten Teil sollte »auf Grund des gesamten erhaltenen Materials die stilistische Entwicklung und die Stellung der Zeichnung im Werk Burgkmairs untersucht werden«.<sup>3</sup>

Der Gang der Forschung zu den zeichnerischen Arbeiten des Augsburger Meisters ist in wenigen Sätzen nachzuvollziehen: Auf den grundlegenden biographischen Artikel von Heinrich Alfred Schmid in Thieme-Beckers Künstlerlexikon<sup>4</sup> folgten Hans Rupé und Karl Theodor Parker, die gemeinsam das ihnen bekannte Material beschrieben und auflisteten: ihre Verzeichnisse betragen insgesamt 46 Nummern.<sup>5</sup> In den 1930er Jahren erschienen außerdem mehrere Aufsätze von Edmund Schilling, die aber bereits die Problematik der Scheidung von Eigenhändigem und Werkstattprodukten bzw. Kopien aufscheinen ließen.<sup>6</sup> Peter Halms Verzeichnis der von ihm besprochenen Zeichnungen am Ende seines Aufsatzes listet 74 Blätter auf, allerdings einschließlich Werkstattarbeiten und Kopien. Die inzwischen auf 86 Blatt angewachsene, hier vorgestellte

Anzahl eigenhändiger Zeichnungen bedeutet etwa ein Zehntel dessen, was man Dürer mit einiger Sicherheit zuschreiben zu können glaubt. Doch muss man, wenn man sich die rund 800 von dem Augsburger entworfenen Holzschnitte vor Augen hält, mit einer besonders hohen Verlustrate rechnen.

Als Beispiele: In der Serie des »Triumphzug Maximilians I.« gehen 67 von 139 Darstellungen auf den Augsburger zurück; beim »Weiskunig« beträgt das Verhältnis 118 von 251 Holzschnitten. Das bedeutet, dass jeweils die Hälfte des Ganzen auf Entwürfen Burgkmairs beruht hatte. Dennoch sind lediglich zwei einwandfrei autographe Studien zum »Triumphzug« erhalten (Z 53 und 54); für den »Weiskunig« hat sich trotz zahlreicher in Wien befindlicher Folgen von Vorarbeiten, die meist von der Hand mitwirkender »Reißer« oder »Umzeichner« stammen, kein einziges Blatt von Burgkmair selbst identifizieren lassen. Da die Situation bei den anderen beteiligten Künstlern wie Leonhard Beck oder Hans Schüpflein ähnlich ist, muss der Grund dafür in den Arbeitsschritten zu suchen sein: Durch die Übertragung der finalen Vorstudie auf den Holzstock wurde diese überflüssig oder ging zugrunde.

Der hier vorgelegte Katalog ist in vier Abteilungen gegliedert: Zunächst sind, wie erwähnt, 86 Blätter eigenhändiger Zeichnungen<sup>7</sup> in annähernd chronologischer Reihenfolge beschrieben (Z 1–86), lediglich der umstrittene Anteil des Augsburgers an Maximilians Gebetbuch ist in einer Katalognummer zusammengefasst.<sup>8</sup> Es folgt eine geringe Anzahl von Blättern (ZA 1–9), die sich nicht sicher beurteilen lassen, weil sie entweder verschollen sind oder nur als fraglich gelten können. Die dritte Abteilung (ZB 1–33) umfasst Kopien nach bekannten sowie verlorenen eigenhändigen Zeichnungen und solche Werke, die deutlich als Werkstattarbeiten erkennbar sind. Schließlich folgen mit den Katalognummern ZC alle zeichnerischen Arbeiten, bei denen in der Literatur Burgkmair als Urheber genannt oder vorgeschlagen wurde, die jedoch aus Sicht des Verfassers auszuschließen sind (ZC 1–47).

Bei einer solchen, vor vielen Jahren begonnen und nur mit Unterbrechungen fertiggestellten Publikation dürfte es verständlich sein, dass der Verfasser zahlreichen Institutionen, Kolleginnen und Kollegen sowie Privatpersonen außerordentlichen und vielfältigen Dank schuldet. An erster Stelle ist hier Frau Elisabeth Halm zu nennen, die mir das gesamte fotografische Material, das ihr Mann zu Hans Burgkmair gesammelt hatte, überließ. Schriftliche Entwürfe oder Notizen Peter Halms zu den geplanten Fortsetzungen ließen

sich jedoch nicht auffinden. Der Verfasser hatte weiterhin das Glück der näheren Bekanntschaft mit Edmund Schilling (1888–1974) – anlässlich der Mithilfe bei der Vollendung seines Kataloges altdeutscher Zeichnungen im Städel Museum –, dem der Verfasser freundliche Förderung verdankt. In späteren Jahren, als dienstliche Pflichten das Projekt zeitweise zu hemmen oder gar zu verhindern drohten, erfuhr ich kollegiale Hilfe und Ermutigung von vielen Seiten: sei es in deutschen Sammlungen – von Hamburg und Berlin bis Wolfegg –, sei es auf den Spuren Burgkmairs im Ausland. Hier soll vor allem die Albertina in Wien genannt werden mit Konrad Oberhuber, Fritz Koreny und zuletzt Christof Metzger. In Budapest waren hilfreich Teréz Gerszi und Silvia Bodnar, in Paris neben anderen vor allem Emma-

nuel Starcky, in London besonders Johan Rowlands und Giulia Bartrum, außerdem, während seiner Zeit in Oxford, Christian Rümelin. In den Vereinigten Staaten erhielt ich freundschaftliche Hilfe, vor allem durch Andrew Robison in Washington sowie von Monroe Warshaw, Händler und Sammler von Zeichnungen in New York, der mir bei meinen Aufenthalten in den Niederlanden sein Quartier in Rotterdam überließ. In Stockholm schließlich waren es Martin Olin und Carina Fryklund, die mir in einem Lagerhaus des Hafens, dem langjährigen Provisorium der Graphischen Sammlung des Nationalmuseums, einen außerordentlich erfolgreichen Arbeitstag ermöglichten. Allen diesen und vielen namentlich nicht genannten Kolleginnen und Kollegen schulde ich aufrichtigen Dank.



## Hans Burgkmair als Zeichner

Innerhalb des künstlerischen Werks von Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531) bilden die Zeichnungen die am wenigsten bekannte und erforschte Gattung. In den von Joachim von Sandrart nicht ohne Empathie geschriebenen Abschnitten in seiner »Teutschen Academie« (1675), in denen dieser sich rühmte, den Augsburger – wie andere altdeutsche Künstler – der Vergessenheit entrissen zu haben, wengleich er ihn als »Hans Birkmayer« verzeichnete,<sup>9</sup> sind als Werke neben einzelnen Gemälden und Wandmalereien lediglich eine Anzahl bekannter oder ihm zugeschriebener Holzschnitte oder Serien genannt, meistens aus den umfangreichen Aufträgen für Kaiser Maximilian I. Dabei besaß Sandrart selbst eine der bemerkenswertesten Zeichnungen des Augsburger, nämlich sein mit Hilfe zweier Spiegel gefertigtes Profil-Selbstbildnis von 1517, das er allerdings, von einem späteren Dürer-Monogramm verleitet, für ein Werk des Nürnbergers hielt.<sup>10</sup> Die naheliegende, aber irriige Folgerung, dass er ein Dürerschüler gewesen sei, hielt sich bis in das späte 19. Jahrhundert.<sup>11</sup>

In Sandrarts Nachzeichnung (München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. icon. 366, fol. 65r: Abb. 1) ließ er das Monogramm weg. In der nach der Zeichnung ausgeführten ovalen Illustration, die der Kupferstecher Philipp Kilian für eine der Tafeln in Band II der »Teutschen Academie« 1675 ausführte (Bd. II, Buch 3, Taf. BB, nach S. 224: Abb. 2), wurde das ihm offenbar wichtige Monogramm noch betont und an die hellste Stelle, hinter den Nacken des Künstlers, versetzt.

Burgkmairs Œuvre – soweit bekannt – beginnt und endet mit einer Selbsterkundung bzw. Selbstdarstellungen besonderer Art. »Im dreizehnten Lebensjahr« als Knabe (Z 1) zeigt er mit großen Augen Neugier aufs Dasein: Bewusstwerdung seiner selbst, er ist noch jünger als Dürer in dessen frühestem Bildnis. Zwar handelt es sich hier nicht um eine Zeichnung im strengen Sinn, jedoch um eine Arbeit auf Papier, damit den Beginn des Werkkatalogs. Gegen Ende seines Lebens stellte er sich im Doppelpor­trät mit seiner Frau dar, resignierend, psychologisch glaubwürdig als gealterter



Abb. 1



Abb. 2

und dem menschlichen Schicksal Unterwerfener. Abermals spielt ein Spiegel auf dem Bild eine wichtige Rolle, auf dessen Rahmen »ERKEN DICH SELBS« geschrieben steht. In der gesamten Schaffenszeit fand Burgkmair immer wieder originelle Lösungen, die bezeugen, dass die Selbstdarstellung ein durchgehendes Thema für ihn war. In jungen Jahren stellte er sich in Kostümstudien als Bräutigam und Hochzeiter dar (Z 8 / 9), etwas Einzigartiges, jedoch mit der spezifischen Augsburger Vorliebe für modisches Auftreten verbunden, wie es Gemälde mit den Geschlechtertänzen belegen. Dass ihn die Profilansicht schon wesentlich länger als die Hamburger Zeichnung beschäftigt hatte, zeigt zunächst das kleine, 1514 zuerst im Holzschnitt erschienene Medaillon,<sup>12</sup> so wie andere Beispiele, etwa im »Weiskunig«, die ebenfalls früher als 1517 entstanden sein müssen. Abzulehnen ist allerdings die These von E. Schilling, der die Gestalt des hl. Veit bei den Nothelfern der Petersbasilika (1501) zu dieser Kategorie rechnet.<sup>13</sup> Wie sollte er sich als fast 30-jähriger — in dem Moment, als er sich dem arrivierten Meister Hans Holbein d. Ä. im Basilikenzyklus an die Seite stellen durfte — mit einem 12-jährigen Knaben (im Alter von Veits Martyrium) mit Nimbus gleichsetzen? Das erscheint unglaubwürdig. Dass etliche weitere Selbstdarstellungen, die man aufzählen könnte, jeweils nur in Malerei oder Holzschnitt erhalten sind,<sup>14</sup> verweist bereits auf die hohe Verlustrate vorauszusetzender Studienzeichnungen. Erst recht auffällig werden diese Verluste, wenn man die umfangreichen Holzschnittfolgen für Kaiser Maximilian ins Auge fasst. Bei der Serie des »Triumphzug Maximilians I.« gehen 67 von 139 Darstellungen auf den Augsburger zurück, beim »Weiskunig« 118 von 251 Holzschnitten. Das bedeutet, dass jeweils fast die Hälfte des Ganzen auf Entwürfen von Burgkmair beruhte. Dennoch sind lediglich zwei einwandfrei autographe Studien zum »Triumphzug« erhalten (Z 53 und 54). Auch diese bilden keine Vorzeichnungen zu bestimmten Stöcken, sondern zeigen eine Figur bzw. eine Figurengruppe, die verwendet wird, aber ohne dass diese Blätter in den Prozess der direkten Vorarbeiten eingebunden gewesen wären. Ihre Zweckbestimmung bleibt völlig unklar.

Nimmt man einen einzelnen Holzschnitt aus dem Triumphzug heraus, nämlich denjenigen mit der »Hofkapelle« (Nr. 26), so sind auf dem Wagen mindestens sechs Personen namentlich bekannt und mussten daher porträtgetreu wiedergegeben werden. Burgkmair hat auf seinem in Dresden erhaltenen Handexemplar<sup>15</sup> einige Namen, darunter den des Komponisten Heinrich Isaak (1450–1517), notiert. Offenbar wurde noch nicht bemerkt, dass er, da er anscheinend keine Vorlage für den Kopf des Wiener Bischofs Georg Slatkonja erhalten konnte, diesen eindeutig durch das Profil des ihm wohlbekannten Bischofs Matthäus Lang von Wellenburg (1468–1540) ersetzte. Man kann nur ahnen, wel-

che Anzahl von Einzelstudien, besonders Porträts, allein ein solches Blatt erforderte.

Für den »Weiskunig« hat sich trotz zahlreicher in Wien befindlicher Folgen von gezeichneten Vorarbeiten, die meist von der Hand mitwirkender »Reißer« oder »Umzeichner« stammen, bisher kein einziges Blatt als von Burgkmair selbst identifizieren lassen. Ebenso fehlen jegliche Zeichnungen zu Maximilians »Theuerdank«, bei dem Burgkmair allerdings nur 13 Blätter entwarf. Durch die Übertragung der Vorstudien auf die Stöcke wurden diese überflüssig und offenbar nicht aufbewahrt.<sup>16</sup>

Die erhaltenen Zeichnungen Burgkmairs sind gleichmäßig auf seine Lebensabschnitte verteilt. Deutlich zeigt sich in seiner Frühzeit, etwa bis 1500, eine ausgesprochene Experimentierfreudigkeit. Die »Urschelin« (Z 5) — stilistisch ganz in der Schongauer-Tradition — kann als eines der frühesten Kinderbildnisse gelten; der »Tanzbär« (Z 7) ist eine der frühesten bekannten naturalistischen Tierstudien; die Szenen aus dem sogenannten »Zigeunerleben« (ZB 1 und 2) erweisen sich ebenfalls als neuartig (was die Kopien bestätigen), obwohl es etliche solcher Darstellungen, oft als Türken oder Orientalen missverstanden, schon in Stichen oder Zeichnungen gegeben hatte.

Um die Jahrhundertwende kam es im Kreis der Augsburger Maler zu einem wichtigen Umbruch durch den bedeutenden Auftrag der Nonnen des Katharinenklosters für einen gemalten Zyklus der römischen Basiliken in ihrem Kapitelsaal.<sup>17</sup> Die sechs großen Werke werden Hans Holbein dem Älteren zugeteilt, zwei einem bisher unbekanntem Meister LF sowie eines Hans Burgkmair, der hier erstmals als Maler eine wesentliche Rolle in seiner Stadt übernehmen konnte. Das entscheidende Merkmal dieser Serie ist jedoch, dass an den einzelnen Heiligenleben entweder eine eher südliche oder eine nördlich der Alpen gebräuchliche Stilauffassung erkennbar wird. Ist Holbeins Sta. Maria Maggiore (1499) ein durch und durch gotisches Tafelgemälde, so wird man bei dem folgenden Werk, Hans Burgkmairs Darstellung von St. Peter im Jubiläumsjahr (gemalt 1501), eine gänzlich andere Auffassung des historischen Geschehens finden: zentral die Fassade der alten römischen Basilika, davor thronend der Kirchenfürst, um ihn herum erstaunliche Details wie die Goldene Pforte in Renaissanceformen mit dem Durchblick ins Innere, ein Versuch von Authentizität, wobei Burgkmair sich Vorbilder hauptsächlich graphischer Art beschaffte.<sup>18</sup> Bekannt ist eine Vorzeichnung zum linken Seitenteil des Werks mit Maria und sieben der 14 Heiligen. Sie ist im gleichen dünnlinigen Stil gehalten wie etwa die sogenannten »Zigeunerszenen«, kaum schraffiert, im Bild jedoch dem Format angepasst (Z 15). Auch in Burgkmairs zweitem Gemälde, der Johannesbasilika, finden sich südliche Reminiszenzen im Mittelteil, vor allem mit idyllischen Szenen aus dem Pilgerleben, dazu die mögliche Selbst-

darstellung im Vordergrund. Zu den Seitenbildern mit Johanneswundern existiert nur eine (Werkstatt-)Kopie als laviertes Blatt (ZB 3).

Im Jahr 1503 ist Burgkmair überraschenderweise nicht in Augsburg nachweisbar. Wie aus einer ganzen Reihe von Zeichnungen hervorgeht, wandte er sich nach Norden und reiste nach Köln und an den Niederrhein. Vielleicht war auch Brügge eines seiner Ziele.<sup>19</sup> Dies wird bezeugt durch Zeichnungen, die teils am Ort entstanden sind, teils in einer Zweitfassung erhalten blieben,<sup>20</sup> wobei sich nicht feststellen lässt, ob diese Blätter, die Krause »Zeichnung nach Zeichnung« nennt, während der Reise oder später entstanden sind: Die Wasserzeichen geben süddeutsches Papier zu erkennen. Es wirkt, als habe er einen Skizzenblock erheblicher Größe von zu Hause mitgenommen (Z 22 und 23). Das bemerkenswerteste Blatt der ersten Gruppe ist jedenfalls der skizzenhafte Versuch nach Stephan Lochners Weltgericht (Z 19).

Im Jahr 1504 entstanden die Basilikenbilder S. Croce von Burgkmair mit Kölnansicht und S. Paolo von Hans Holbein d.Ä., wobei erkennbar wird, dass Burgkmair genau auf die Arbeit des älteren Kollegen achtete und sie auch schon im Entwurfsstadium nachzeichnete (Z 26–28; Z B 5). Bei allen diesen Arbeiten hielt Burgkmair sich noch an die dünnliniige Technik mit der Feder.

Im Anschluss an diese Jahre weiten sich die Themen aus: Eine überraschende Ausnahme bildet etwa die Darstellung eines Kampfs zwischen Ritter und wildem Mann (Z 30), inhaltlich nicht eindeutig bestimmt. Das Thema der Kreuzabnahme bzw. Beweinung Christi durch Maria beschäftigte ihn mehrfach (Z 21, 24, 25 und 33), nach unterschiedlichen Vorlagen. Bei den Malereien dieser Jahre sind zu dem wichtigen Triptychon von 1505 keine Zeichnungen überkommen, ebenso wenig zum Rosenkranzaltar von 1507.

Dann ereignete sich jedoch der plötzliche stilistische Umschwung, der Burgkmairs gesamtem Schaffen eine neue Richtung gab. Ob es der Auftrag für die Gestaltung des Heiltumbuches von Hall in Tirol war – dazu sind nur die ausgeführten Holzschnitte, keine Vorzeichnungen erhalten –, bleibt unbestimmt; jedoch befindet sich der Künstler 1507, nach Beendigung dieser Arbeit, auf dem Weg nach Süden, nach Venedig. Es sind zwar Zweifel daran geäußert worden, da weder von dieser Reise noch von einem solchem Aufenthalt zeichnerische Impressionen überliefert sind wie etwa von der Rheinreise. Jedoch bieten Motivik, Ornamentik und Dekor mehr oder weniger antikischer Art, dazu das Sfumato seiner künftigen Malerei, ausreichend Hinweise, bis zur Ausstattung seiner letzten großen Arbeit, dem Esther- und Ahasverbild von 1528 (München, Alte Pinakothek) mit den zugehörigen Zeichnungen (Z 86 [verschollen] und ZB 33).

Charakteristisch ist die kartonartige, erstmals mit Kohle und Kreide angelegte Vorstudie der Heiligen Familie in Stockholm (Z 46), die jedoch in der Ausführung erheblich verändert wurde (1510). Weitere Mariendarstellungen existieren nur im Holzschnitt, wobei das Blatt der »Lukasmadonna« (1507) Burgkmairs Hinwendung zu italienischen Vorbildern besonders deutlich zum Ausdruck bringt. Seit diesen Jahren wurde er erheblich vom Augsburger Stadtschreiber Konrad Peutinger beschäftigt, mit dem er bereits 1497, anlässlich seiner Verlobung, in Kontakt gekommen war (Z 8),<sup>21</sup> doch sind dessen Aufträge das »Kaiserbuch« sowie die »Genealogie Maximilians«, jeweils nur in der druckgraphischen Ausführung erhalten. Nach 1510 begannen die bereits erwähnten, großen Serien zum Ruhm des Kaisers, die jedenfalls das erhaltene gezeichnete Œuvre nicht erweitern. Bemerkenswert ist jedoch, dass der Augsburger, obwohl er in die kaiserlichen Projekte involviert war und Dürer mindestens zweimal begegnete, sich beinahe gar nicht von diesem beeinflussen ließ.

Die einzige Ausnahme ist eine der im altdeutschen Bereich so seltenen Rötelzeichnungen (Z 48), in der Burgkmair den Kopf des »Ecce Homo« aus der Großen Passion übernahm, aber den Ausdruck zu einem schmerzlichen Andachtstypus umgestaltete. Nach Dürers datierbarer Vorlage könnte dies die früheste – oder eine der frühesten deutschen Rötelzeichnungen überhaupt – gewesen sein (andere Blätter in Rotstift: Z 51 und 56).

Während des zweiten Jahrzehnts und bis etwa 1522 beschäftigte sich Burgkmair, was auffällt, nebenbei immer wieder mit Bildnisköpfen, die nicht in jedem Fall realistische Porträts aus seiner Umgebung gewesen sein müssen: So wird man die beiden Köpfe in Berlin (Z 50) eher als Typen bezeichnen, die der Umgebung des »Theuerdank« entstammen dürften. Als frühestes Blatt dieser Jahre gilt allgemein das Jünglingsbildnis in Oxford (Z 57), gewiss eine sensible Naturstudie, die dazu noch dem gemalten und viel diskutierten Porträt Martin Schongauers (München, Alte Pinakothek) ähnelt, aber locker und mit leicht lavierten Farbabstufungen vor hellem Grund gestaltet ist. Wenige Jahre später (1517) entstand das einzigartige Selbstporträt im Profil, das zu den außergewöhnlichen und bekanntesten Werken des Meisters gehört (Z 58), und hier nicht noch einmal besprochen werden soll. 1518 datiert ist ein männlicher Kopf in Chatsworth (Z 59), der mit ziemlicher Sicherheit den Autor Wolfgang von Maen darstellt.<sup>22</sup>

Aus gemeinsamer historischer Quelle stammen Kaiserbüsten in der Bibliothèque nationale de France in Paris. Sie sind von vorzüglicher Qualität und wohl Nachzeichnungen gemalter Porträts (Z 66 und 67): Kaiser Sigismund III. sowie Maximilian. Unterschiedlich in der Technik, gehören sie zeitlich doch schon zu den Zeichnungen, die Burgkmairs gemalte Hauptwerke von 1518 und 1519 begleiten (Johan-



nesaltar und Kreuzigungsalter: München, Alte Pinakothek). Diese Studien lassen sich in zwei stilistische Gruppen gliedern: einerseits die mit dünner schwarzer Feder skizzierten Entwürfe wie die locker hingeworfene Vision des Johannes in Stockholm (Z 61) für das frühere Altarblatt, zum anderen vier Einzeltiguren 1519, die teilweise in mehreren Farbtönen laviert sind, sodass sie einer Studie für Clair-Obscur gleichen könnten. Dies gilt besonders beim hl. Nikolaus (Z 64). Nur der vorhin genannte, in Augsburg beliebte Kaiser Sigismund III. ist in einem der Altäre wiederholt. Eine Bestimmung des nach rechts gewandten Profils Maximilians, im Antlitz besonders sensibel modelliert und koloriert, vor eigenhändig getuschtem schwarzen Grund, das man auch mit Bernhard Strigel in Verbindung brachte,<sup>23</sup> ist nicht bekannt.

Variante reiche Kopfstudien finden sich bei Burgkmair weiterhin, mindestens bis 1522: so ein strenges Profil von 1519 – Charakterkopf oder Bildnis? – in Berlin (Z 68) und ein würdiger, fell- oder pelzbekleideter Alter, auf dessen Rückseite sich ein Kinderkopf en face befindet (Z 70). Aus dem selben Jahr stammt ein Höhepunkt seines zeichnerischen Werks, das Bildnis seines Vaters Thoman »maler kranck / 1520« (Z 72: ehemals Dresden: Kriegsverlust), das man in seiner Verbindung von Würde und Alter am ehesten Dürers Bildnis seiner Mutter an die Seite stellen könnte. Am spätesten scheint das wiederum eindrucksvolle turbanbekrönte Haupt von 1522 im Fogg Museum of Art (Z 73) und ein ebenso datierter, äußerst realistischer Kopf des Johannes nach der Enthauptung in London (Z 79).

Eigentümlich ist, dass man kaum weibliche Bildnisse kennt. Die einzige, wichtige Ausnahme im Louvre (Z 71) wurde fast gänzlich übersehen. Es handelt sich wohl um Anna Allerlay, Burgkmairs Ehefrau, wie bei genauerem Vergleich mit dem »Memento Mori«-Gemälde des Maler-Ehepaars von 1529 zu erkennen ist. Berücksichtigt man den zeitlichen Abstand von etwa einem Jahrzehnt, stimmen doch der leicht melancholische Ausdruck, Details wie die hohe Stirn

unter dem Mittelscheitel, die relativ lange Nase, die ausgeprägte Mundpartie und der kurze Hals überein. An dieser Gleichsetzung ist wohl kaum zu zweifeln.

Wichtig bleibt weiterhin, auch nach Maximilians Tod, der ständige Kontakt des Meisters zu Konrad Peutinger. Von ihm hat er nicht nur seine Kenntnisse der römischen Antike bezogen, zu sehen an Burgkmairs Bild der Schlacht bei Cannae mit erstaunlichen Einzelheiten wie einer bei Livius detailliert geschilderten Episode (siehe Z 85), sondern offenbar auch Ereignisse aus dem Mittelalter bzw. der Zeit der Kreuzzüge. Zwei nicht genau zu deutende figurenreiche Szenen (Z 82 und 83), die Belagerung einer Stadt und der Empfang einer Gesandtschaft, zeichnen sich durch flache Bögen aus, als ob sie für Wandmalerei in Lünettenform gedacht waren. Dies wäre wiederum ein neuartiger Werkkomplex, wobei beachtet werden sollte, dass Burgkmair auf Entwürfen, auch bei denen zur Schlacht bei Cannae, die Figuren flüchtig als Akte gestaltet. Eine weitere Zeichentechnik, die er allerdings nur in Ausnahmefällen einsetzte (Z 5) war das Arbeiten auf getöntem Papier. Eher schätzte er eine leichte, manchmal farbige Lavierung des Grundes, um die Darstellung davon sensibel abzuheben.

Erstaunlich wenig ist weiterhin vom Schaffen Burgkmairs für die Fugger erhalten oder überhaupt bekannt geblieben, wobei es sich ja auch um Wandmalerei (vielleicht in den Fuggerhöfen) gehandelt hatte, für die zahlreiche Vorstudien erforderlich waren. Man darf sich schließlich nicht wundern, dass bei allem Eifer, der im Lauf seines Schaffens der Druckgraphik galt, die Anzahl des erhalten gebliebenen Bestands an Zeichnungen bescheiden ist. Dennoch besteht kein Zweifel, dass Hans Burgkmair, neben Jörg Breu und Leonhard Beck der produktivste Maler in Augsburg, mit Aufträgen prominenter Förderer reich versehen, auch als Zeichner nicht nur zu den wichtigsten Künstlern der Reichsstadt gehörte, sondern mit Dürer, Cranach und Holbein auch in dieser Hinsicht zu den bedeutendsten altdeutschen Meistern.

# KATALOG

Der Katalog umfasst vier Abteilungen:

- Z 1–86: eigenhändige Zeichnungen
- ZA 1–9: Blätter, die sich nicht sicher beurteilen lassen, weil sie entweder verschollen sind oder nur als fraglich gelten können.
- ZB 1–33: Kopien nach bekannten sowie verlorenen eigenhändigen Zeichnungen und solche Werke, die deutlich als Werkstattarbeiten erkennbar sind.
- ZC 1–47: Alle zeichnerischen Arbeiten, bei denen in der Literatur Burgkmair als Urheber genannt oder vorgeschlagen wurde, die jedoch auszuschneiden sind.

Im Kopfteil des Katalogisats werden nach dem Titel Angaben zu Technik, Maßen, dem Wasserzeichen (»Wz.«), zu Signatur, Daten, Beschriftungen und Sammlerzeichen mitgeteilt. Es folgen Bemerkungen zu Erhaltung und Provenienz, dann Aufbewahrungsort und, wenn möglich, Inventarnummer. Dann folgen Literaturangaben (zu mehreren Katalogeinträgen zitierte Angaben mit Kurztiteln: siehe Literaturverzeichnis, andere mit Kurztiteln entsprechend den Literaturangaben zur jeweiligen Katalognummer) und der Kommentartext. Nachweise in den Anmerkungen sind mit Kurztiteln (Verfassersname, Jahreszahl) aus den Literaturangaben des Katalogisats und/oder der im Literaturverzeichnis genannten, mehrfach zitierten Literatur angezeigt. Die meistens als Monogramm abgekürzten Angaben zu Bearbeitern in Katalogen sind ohne weitere Kennzeichnung aufgelöst.

## Abkürzungen und Siglen

Ausst.kat.	Ausstellungskatalog		
Aukt.kat.	Auktionskatalog		
BARTSCH	The illustrated Bartsch (The peintre-graveur illustré). A complete pictorial catalogue of European prints of the 15th to the 17th century. Hg. von Walter Levy STRAUSS, Bd. Iff., New York 1979ff.	MEDER	de graveurs apposées après le tirage des planches. Timbres d'édition. etc., Den Haag 1956 Joseph MEDER, Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932
BRIQUET	Charles-Moïse BRIQUET, Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, Bd. I–IV, Leipzig 1923	N.F. RDK	Neue Folge Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I–X Stuttgart 1937 – München 2021
GEISBERG	Max GEISBERG, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Lieferung 1–41, München 1923–1930	PICCARD	Gerhard PICCARD, Piccard Wasserzeichen, 17 Findbücher in 25 Bänden, Stuttgart 1961–1997 (Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg. Sonderreihe: Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart)
HOLLSTEIN	F[riedrich] W[ilhelm] H[einrich] HOLLSTEIN, German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700, Bd. I ff., Amsterdam 1954ff.	PICCARD ONLINE	Landesarchiv Baden-Württemberg – Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand J 340 (Wasserzeichensammlung Piccard): <a href="https://www.piccard-online.de">https://www.piccard-online.de</a>
Inv.nr.	Inventarnummer	THIEME/BECKER	Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. von Ulrich THIEME und Felix BECKER, Bd. 1–37, Leipzig 1907–1950
Kat.nr.	Katalognummer	WINKLER	Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Bearb. von Friedrich WINKLER, Bd. I–IV, Berlin 1937–1939
LUGT	Frits LUGT, Les Marques de collections de dessins & d'estampes, Vereenigde Drukkerijen, Amsterdam 1921; Supplement: Les marques de collections de dessins & d'estampes; marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs. Cachets de vente d'artistes décédés. Marques	Wz.	Wasserzeichen

# I.

## Eigenhändige Zeichnungen Z 1–86

### Z 1

#### Selbstbildnis als Zwölfjähriger

Ölmalerei, gefirnisst (ursprünglich Tempera?) auf Papier  
264 × 170 mm

Wz.: Auf einem Unterlageblatt »ein bekanntes Augsburger Wasserzeichen aus dem Anfang des 16. Jhs.« (Hugo KEHRER)

Oben datiert »(1)4« – »8(5)«, letzte Ziffer fragmentiert  
Unten alte Beschriftung: »Im · 13 · jar · was ich ·« in gotischen Minuskeln

Ehemals unterlegt bzw. verstärkt durch mehrere Papierbogen, von denen einer ein zeitgenössisches Brieffragment aufwies.

Herkunft: Herzog Philipp II. von Pommern (1573–1618), Blatt 48 eines »Visierungsbuches« – im 19. Jahrhundert Sammlung De la Sablonière (Kampen) – 1891 erworben vom Pommerschen Geschichtsverein, deponiert im Stettiner Landesmuseum – dort Kriegsverlust.

Ehem. SZCZECIN/STETTIN, Muzeum Narodowe w Szczecinie (ehem. Museum Pommerscher Altertümer)

**LITERATUR:** Aukt.kat. Dessins anciens, Colls. De la Sablonière / Ekama, Amsterdam, F. Muller & Cie., Juni 1981, S. 1–3 – Françoise HENRY in: Antiquitäten-Zeitung 35, 1927, S. 163 – Ders., Aus dem Visierungsbuch Herzog Philipps II. von Pommern, in: Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte 41, 1927, H. 10 (Oktober), S. 95 – Ders., Ein neuentdecktes Selbstbildnis des jungen Dürer, in: Cicero 20, 1928, S. 153–156 – Ausst.kat. Albrecht Dürer. Nürnberg 1928, S. 108, Nr. 214 – Hans TIETZE, Die große Dürer-Ausstellung in Nürnberg, in: Der Kunstwanderer 1928, S. 372 – Hans TIETZE / Erika TIETZE-CONRAT, Der junge Dürer, Augsburg 1928, S. 86, Nr. W 1 – Franz BALKE, Das Stettiner Jugendbildnis Albrecht Dürers, in: Zeitschrift für bildende Kunst 63, 1929/30, S. 46 – Hugo KEHRER, Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse, Berlin 1934, S. 68f., 89 – Hellmuth BETHE, Die Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge, Berlin 1937, S. 91f. – PANOFKY 1948, Bd. II, S. 103, Nr. 1001 – BUCHNER 1953, S. 143f., 212, Nr. 164 – WINKLER 1957, S. 9, Anm. 1 – ANZELEWSKY 1971, S. 112f., Nr. 1 (ebenso: 2. Auflage 1991) – STRAUSS 1974, Bd. VI, S. 3154, XP 1001 – FALK 2018, S. 5–9.

Am Beginn der erhaltenen künstlerischen Zeugnisse des jungen Burgkmair steht ein für das ausgehende 15. Jahrhundert ungewöhnliches Blatt, das Brustbild (Selbstbildnis) eines Knaben, mit Tempera und Ölfarben auf Papier gemalt, und mit der Unterschrift: »im · 13 · iar · was · ich · ...« In den oberen, durch einen gemalten Bogen abgetrennten Zwickeln, findet sich eine fragmentierte Jahreszahl.

Es ist heute kaum noch vorstellbar, dass dieses redliche, aber eher zaghaft-unbeholfene Bildnis eines Anfängers mit dem starren, geradeaus gerichteten Blick ernstlich als ein Porträt von Dürer, ihn nicht nur darstellend, sondern auch von ihm geschaffen, bezeichnet wurde. Zu dessen Silberstiftbildnis von 1484 (Albertina, Wien) könnte kein größerer Unterschied bestehen. Die einzige Gemeinsamkeit beider Werke bildet die konventionelle Tracht der Malerknaben. Das Blatt entstammt dem letzten bis ins 20. Jahrhundert erhaltenen von ehemals vier »Visierungsbüchern« des Herzogs Philipp II. von Pommern. Es tauchte 1891 in einer Auktion auf und wurde für den Pommerschen Geschichtsverein erworben, gehörte aber im Zweiten Weltkrieg zu den Verlusten des Stettiner Landesmuseums.<sup>24</sup> Dieses »Visierungsbuch« enthielt nach der Beschreibung von 1891 hauptsächlich Porträts regierender Häuser – nicht nur Verwandte des Herzogs sowie weitere Bildniszeichnungen, sondern auch »einige altdeutsche, italienische oder niederländische Blätter«, das Ganze nach Oskar Doering »überwiegend von geringem Werte«.<sup>25</sup> Das vorliegende Blatt wird 1891 geschildert: »Beau portrait d'un garçon, avec bonnet rouge. Peinture à l'huile datée 1489 ... « In unmittelbarer Nähe befand sich das mit Kreide und Rötel gezeichnete Selbstbildnis von Jörg Breu d. Ä. von 1517, damals Cranach zugeschrieben.<sup>26</sup>

Nachdem das hier vorgestellte Bildnis von F. Henry 1927 mehrfach als Selbstporträt des jungen Dürer »entdeckt« wurde, wobei man die undeutliche Jahreszahl nach Belieben zurechtschob,<sup>27</sup> wurde es auf der Dürer-Ausstellung 1928 gezeigt; dort »enttäuschte es allgemein«.<sup>28</sup> Während es dann von Franz Balke 1929/30 sogar als »Fälschung um 1600« bezeichnet wurde, galt es fortan meist als Kopie, wobei die Frage nach dem Dargestellten nicht mehr in erster Linie diskutiert wurde. So äußern sich Tietze, Kehrer (mit der gründlichsten Untersuchung), Panofsky,<sup>29</sup> Winkler, Anzelewsky (1971, ebenso in der Neubearbeitung 1991) und Strauss, der sich immerhin für eine Entstehung in Augsburg einsetzte. Einzig Buchner hatte schon 1953, nach der Malweise wie auch auf Grund der von Kehrer gesammelten Indizien die Augsburger Elemente bei dem Bildwerk betont:

es sei wohl eine »im Umkreis Hans Burgkmairs um oder kurz nach 1500 entstandene Kopie nach einem 1484 gemalten Bildnis.«

Eine Ähnlichkeit mit der Silberstiftzeichnung Dürers in der Albertina (WINKLER Nr. 1) wird immer behauptet. Dabei besteht ein deutlicher Gegensatz der Werke sowohl in den durch die technischen Mittel gezeigten Absichten wie in den künstlerischen Fähigkeiten. Selbst bei einer Spezialuntersuchung über Dürers Augenbildung<sup>30</sup> erweist sich ein Kontrast, auch wenn deren Autor es nicht glauben mag. Vieles deutet hier auf Burgkmair auch als Verfertiger dieses Bildes, also auf ein Selbstbildnis. Dem frühreifen, genialen zeichnerischen Können Dürers steht ein weitaus stärker malerisch geprägtes Experiment gegenüber, das bereits auf Burgkmairs spätere Eigenheiten in seiner Porträtmalerei vorausweist.

Alle äußeren Indizien bzw. technischen Untersuchungen deuten auf Augsburg als Entstehungsort des Werkes. Die Tempera(?) - Malerei war (nach Kehrer) auf mehrere Blätter aufgezogen, von denen eines »ein bekanntes Augsburger Wasserzeichen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts« enthielt. Vor allem fand sich ein nur teilweise lesbarer, aber bei Kehrer abgebildeter und transkribierter Brief, der Schrift nach wohl aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, in dem es um eine Augsburger Angelegenheit ging und die Namen Peutingen und Fugger erwähnt sind. Der Adressat, ein »Herr Docktor«, ist leider nicht zu bestimmen, es geht jedoch um eine Tafel, die einen Deckel erhalten solle; es muss geschehen (und ein Maler muss malen) »wie es dem beytinger gefelt«. Wegen dieses zeitgenössischen Kontexts ist es wohl ausgeschlossen, dass es sich um eine »Kopie um 1600« (so auch Kehrer) handelt. »Unsere technischen Untersuchungen haben also auch das zutage gefördert, dass das Gemälde nach Augsburg gehört.«<sup>31</sup> Ein weiterer Hinweis ist der in Augsburg gebräuchliche Schriftstreifen am Unterrand des Blattes (vgl. den »Meister der Augsburger Malerbildnisse«). Die Arbeit ist offenbar im frühen 17. Jahrhundert zusammen mit dem Breu-Selbstporträt und anderen Zeichnungen höchstwahrscheinlich durch Hainhofer an den Pommerschen Hof gelangt, bezeichnenderweise befanden sich keine Nürnberger Porträts in diesem Sammelband.

Vor allem hat man bei der fragmentierten Jahreszahl zu leichtfertig (und im Hinblick auf den angeblichen Dürer) gefolgert. Gute Reproduktionen (auch die bei Kehrer) las-

sen als vierte Ziffer eher eine 5 als eine 4 bestimmen, deren Strang in der Mitte unterbrochen ist, aber die notwendige Biegung und Verjüngung nach unten durchaus erkennen lässt, im Unterschied zur Ziffer 4 der linken Seite. Dürer stand bis Mai 1484 »im dreizehnten Lebensjahr«, Burgkmair, der vor dem 10. Mai 1473 geboren wurde, war demnach spätestens ab Mai 1485 »im dreizehnten Jahr«. Die Ziffer 5 würde folglich für den Augsburger Malerknaben eher passen.

Außerdem kann die angebliche physiognomische Ähnlichkeit mit der Dürerzeichnung der Albertina nicht überzeugen. Hier ein weiches, rundlicheres, noch kindliches Gesicht mit fest geschlossenem Mund, dort ein schmaleres Antlitz mit längerer, leicht gebogener Nase und spitzerem Kinn. Den Ausdruck bei diesem Bildnis bestimmen aber die großen, weit offenen, gradeaus blickenden Augen, die, neben der allgemein flächenhaft gehaltenen Malweise, eher von der Urheberschaft Burgkmairs überzeugen.<sup>32</sup>

Im erhaltenen Frühwerk des Augsburgers, seien es Zeichnungen (vgl. Z 2, 3, 5, 8, 9, 11 und 12) oder Gemälde, sind Köpfe oder Bildnisse auffallend häufig. Die beiden Porträts von 1490, die den Bischof von Augsburg, Friedrich von Zollern (1451–1505, reg. 1486–1505) und den Gelehrten Johann Geiler von Kaysersberg (1445–1510) zeigen,<sup>33</sup> eignen sich zum Vergleich: die Büsten nahezu frontal, kaum um Räumlichkeit bemüht, die Seitenränder der Tafeln berührend. Darüber sitzt der Kopf ein wenig zur Seite geneigt, ernst und nahezu ausdruckslos, bei Geiler mit gleichartig groß geöffneten Augen, die fast die ganze Rundung der Iris sehen lassen und somit einen etwas starren Blick bieten. Das Porträt Bischof Friedrichs von Zollern scheint das spätere Werk, bei dem der Maler stärker um Modellierung des Gesichts bemüht war.

Ein weiteres, späteres Bildnis eines Unbekannten in Privatbesitz<sup>34</sup> zeigt durch die Schattierungen an Schulter und Nacken bereits größeres Raumgefühl, schließt außerdem oben wie beim Knabenbildnis die Komposition mit einem flachen Bogen ab, in dessen Zwickel die Jahreszahl (»15 – 01«) gesetzt ist. Das Antlitz dieses jungen Mannes weist die gleiche unbewegte Ernsthaftigkeit auf wie die früheren Beispiele, sodass das ehemals Stettiner Blatt als frühestes Zeugnis von Burgkmairs Begabung am Anfang des Verzeichnisses stehen soll, obwohl es sich nicht im engeren Sinne um eine Zeichnung handelt.





Z1

## Z 2

### Bekränzter Mädchenkopf

Feder in Schwarz

110 × 102 mm

Kein Wz.

Links unten in brauner Tinte: J.C.R. (LUGT 1433)

Oben abgerundet, in ein zweites Blatt eingelassen, aufgezogen.

Herkunft: Sir J. C. Robinson (LUGT 1433) – John Malcolm (LUGT 1489) – erworben 1895.

LONDON, The British Museum, Department of Prints and Drawings, 1895-9-15-959

**LITERATUR:** Karl Theodor PARKER, *Elsässische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Freiburg 1928, S. 29, Nr. 12 (»Art M. Schongauers«) – Campbell DODGSON / Karl Theodor PARKER, *British Museum Guide to the woodcuts, drawings and engravings of Albrecht Dürer in the Department of Prints and Drawings: exhibited in commemoration of the fourth centenary of the artist's death on April 6th, 1528, London 1928*, S. 33, Nr. 301. – Franz WINZINGER, *Die Zeichnungen Martin Schongauers*, Berlin 1962, S. 91f., Nr. 61 (»Kopie des Jörg Schweiger«) – FALK 1968 (I), S. 92, Anm. 128 – ROWLANDS 1993, Nr. 20 – FALK 1995 (II).

Das auf den ersten Blick anspruchslos wirkende Blatt, dessen Eigenart und Qualität bereits Parker 1928 erkannt hatte, schien dem Verfasser seit langem ein frühes, Martin Schongauer verpflichtetes Zeugnis von Burgkmairs Zeichenweise

zu sein; Zuspruch kam noch von Halm und K. T. Parker.<sup>35</sup> Rowlands, der entschieden Winzingers Zuschreibung an Jörg Schweiger zurückwies, formulierte: »the hand belongs to one of the more accomplished draughtsmen in the artist's [= Schongauers] immediate circle«.

Ob wirklich ein Original Schongauers wiederholt ist (wie Winzinger meint) oder nicht eher ein Kopf in schongauerischem Typus entworfen wurde, muss wohl offenbleiben. Was Winzinger die »harte, nüchterne Feder dieses geistlosen Kopisten« nennt, ist im Gegenteil ein bewusst andersartiges Gestalten, das mit vielen unterschiedlichen (für Burgkmair charakteristischen) Strichelungen und Häkchen die Plastizität des Kopfes und Halses erschafft, mit reichem gewellten Haarschmuck umgibt und mit dem Blütenkranz und angedeuteter Gewandborte sogar verschiedene Stofflichkeiten glaubhaft macht. Es gibt zwar im Umriss des Kopfes und den eingesetzten Lippen gewisse Härten, doch erinnern diese wohl nicht zufällig an Burgkmairs früheste Holzschnitte, wie etwa dem mit der halbfigurigen Madonna aus dem Freisinger Brevier des Druckers Ratdolt von 1491.<sup>36</sup> In der tastenden Art, wie etwa das Kinn umrissen wird, die Schatten des Halses geformt sind, die Umrisse des Kränzleins gelockert scheinen, ist deutlich das Bemühen eines jungen Zeichners zu spüren.

Mit Jörg Schweigers schematischer Art des Nachzeichnens,<sup>37</sup> die sich meist auf Kontur und Lavierung beschränkt, hat dieser Kopf gar nichts gemeinsam. – Zeitweise (siehe FALK 1968 [I]) schien dem Verfasser der Mädchenkopf mit dem Perlenband der Londoner Sammlung (ROWLANDS Nr. 19) nahe verwandt, doch wirkt gerade die Modellierung des Gesichts und das Einsetzen der Augen dort in allen Details anders.





Z 2

## Z 3

### Bildnisstudie des Augsburger Bischofs Friedrich von Zollern Verso: Zwei Männerköpfe

Silberstift auf beige (nur recto) grundiertem Papier  
Verso: Feder und Pinsel in Braun und Schwarz, Kleidung  
grau schattiert

158 × 109 mm

Kein Wz.

Kleine Beschädigungen an den unteren Ecken.

Verso links unten Sammlungsstempel LUGT 1955.

Herkunft (siehe AUSST.KAT. PARIS 1991/92): Saint-Morys;  
bei Morel d'Arleux, Inventar (Ms.), als »Rogier van der  
Weyden« (Nr. 8404) – Paris, Musée du Louvre.

PARIS, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.nr. 19184

**LITERATUR:** SCHMID 1911, S. 257 – RUPÉ 1928, S. 197, 202 –  
FEUCHTMAYR 1931, S. 27, Nachtrag zu Nr. 1 – ADLER 1931,  
S. 193f. – SCHILLING 1933/34, S. 271 (»anonymer Augsburger  
Zeichner«) – WESCHER 1935, S. 395f. – DEMONTS 1937,  
Nr. 83. – BUCHNER 1953, S. 93. – HALM 1962, S. 140–144 –  
FALK 1968 (I), S. 12f. – KAT. AUGSBURG 1967, S. 24; 2. Aufl.  
1978, S. 34 (Gisela GOLDBERG) – AUSST.KAT. HAMBURG  
1983, S. 100f., Nr. 35 – AUSST.KAT. PARIS 1991/92, S. 18f., Nr. 4  
– SCHAWÉ 2001, S. 79.

Die Identifizierung des zugehörigen Gemäldes (ehemals  
»Melozzo da Forlì« genannt), 1951 und 1953 von E. Buchner  
publiziert, bestätigte die Vermutung Feuchtmayrs von 1931,  
dass es sich bei dem Geistlichen um den Augsburger Bischof  
Friedrich von Zollern (1451–1505, reg. 1486–1505) handelt,  
der möglicherweise auch den Kontakt des jungen Malers zu  
Geiler von Kaysersberg herstellte.

Es handelt um die einzige sichere Silberstiftzeichnung im  
Werke Burgkmairs (vgl. jedoch ZA 2–5). Der Bischof, fast in  
Halbfigur, ist etwas nach rechts gewandt dargestellt, mit  
der Rechten den Mantel raffend. Oben links ist das Profil,  
mit dem Schwung der Nase, wohl probeweise skizzenhaft  
angedeutet – eine Bestätigung, dass es sich um eine Zeich-  
nung nach der Natur handelt. Auch ohne das Datum 1490  
des Bildes zu kennen, war das Blatt in die Frühzeit Burgk-



Z 3 recto

mairs bzw. durch Schilling zu den »Skizzenblättern eines  
Augsburger Meisters« eingeordnet worden. Ebenso scheint  
das Alter des Dargestellten dem Gemälde in etwa zu ent-  
sprechen. Burgkmair zeigt noch wenig stoffliche Differen-  
zierung, bemüht sich um die richtigen Verhältnisse von  
Kopf und Körper und um physiognomische Glaubwürdig-  
keit. Darin ist das Blatt dem gemalten Porträt überlegen.  
Bei den Kopfskizzen der Gegenseite – in anderer Technik  
ausgeführt – wird es sich mit Sicherheit um Nachzeichnun-  
gen nach Gemälden handeln, deren Vorbilder nicht identi-  
fiziert sind. Auch sie dürften vor 1500 entstanden sein; die  
Vergleiche mit Spätwerken Burgkmairs im Hamburger Ka-  
talog von 1983 sind irreführend.



Z 3 verso