

„Eine Lehrschul aller Künste“

Katrin Dyballa

Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg. (Denkmäler deutscher Kunst; Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunsthistorische Wissenschaft 2013). Berlin, Deutscher Verlag für Kunsthistorische Wissenschaft 2014. 480 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-87157-237-1. € 99,00

Eine „Lehrschul aller Künste“ – so nannte Joachim von Sandrart resümierend das künstlerische Schaffen des Nürnberger Grafikers und Malers Georg Pencz (um 1500–1550), der sich mit seinen Werken „einen unverweiklichen Lorberkranz aller Kunst/ Tugend und Ehren“ erworben habe (*Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680, Bd. 2, Buch 3, 234; zit. n.: Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. v. Thomas Kirchner u. a., 2008–12, <http://ta.sandrart.net/-text-451>, 3.1.2016). Sandrart stimmte damit in das überschwängliche Lob ein, das bereits mehr als ein Jahrhundert zuvor der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörffer als Zeitgenosse des Künstlers formuliert hatte. Demzufolge zeuge nicht allein das Schaffen des Kupferstechers davon, „was trefflichen Verstands und Geists dieser Mann in der Kunst gehabt“. Denn Georg Pencz sei auch „des Conterfettens sehr gewies und in Mahlen mit dem Farben sehr fleißig gewesen, also daß man kaum erdencken mögte, ob die Farben auch höher mögten können gebracht werden“ (*Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben*, 1546; zit. n. ed. Friedrich Campe, Nürnberg 1828, 39). Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts würdigte der Nürnberger Mathematiker Johann Gabriel Doppelmayr in Anleh-

nung an seine Wegbereiter auf dem Gebiet der Kunsliteratur die besondere Qualität und Wirkung der Pencz'schen Werke. So habe es jener im Anschluss an eine bereits von Sandrart postulierte Lehrzeit bei Albrecht Dürer als Zeichner in Rom zu einem anerkannten Raffael-Imitator gebracht, der „bey einer erlerneten so schönen Art fast alle Teutsche zu seiner Zeit übertrafe“. Zurück in Nürnberg sei der „sehr geschickte Mann“ schließlich als ein so fleißiger Kupferstecher und fähiger Maler hervorgetreten, dass seine Werke „diesen Künsten noch zu einer mehrern Beförderung in Deutschland gedienet“ hätten (*Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, 2 Bde., Nürnberg 1730, Bd. 2, 197).

Dennoch, so möchte man in Anbetracht der von Neudörffer, Sandrart und Doppelmayr gleichermaßen behaupteten Ausnahmestellung des Künstlers einwenden, ist das Interesse der Kunsgeschichte an Georg Pencz vergleichsweise begrenzt geblieben: Eine umfassendere Abhandlung wurde seit Albrecht Kurzwellys *Forschungen zu Georg Pencz* (Diss. Leipzig 1895) und Hans Georg Gmelins *Georg Pencz als Maler* (Diss. Freiburg i. Br. 1961, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. Folge 17, 1966, 49–126) nicht mehr zum Abschluss gebracht. In jüngerer Zeit dürfte die Rekonstruktion des Hirsvogelsaals (vgl. Matthias Exner, „Phoenix aus der Asche“. Die Wiedergewinnung des Hirsvogelsaals als restauratorisches Projekt, in: *Der Hirsvogelsaal in Nürnberg. Geschichte und Wiederherstellung* [Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 113], München 2004, 166–185) und die damit einhergehende Neupräsentation des Deckengemäldes von 1534 (Dyballa 2014, 323–325, Kat. D1) nicht zuletzt auch Pencz, dem Maler des in Untersicht gezeigten Phaeton-Sturzes (Abb. 1), wieder zu größerer Sichtbarkeit verholfen haben. Mit dem Erscheinen von Katrin Dyballas Band *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg* (Diss. Frankfurt a. M. 2010) liegt nun erstmals eine umfangreiche Monogra-



Abb. 1 Georg Pencz, Sturm des Phaeton, 1534. Tempera/Lw., 550 x 1450,4 cm. Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Hirsvogelsaal (Der Hirsvogelsaal in Nürnberg. Geschichte und Wiederherstellung, München 2004, S. 160, Farbtaf. VI)

phie vor, welche die nach Jahrhunderten der Überlieferung längst für bare Münze genommene Mythen einer kritischen Revision unterzieht, neues Material erschließt und nicht zuletzt einen vollständigen Werkkatalog bietet.

LICHT INS DUNKEL

Das erste von vier großen Kapiteln ist der Biographie des Protagonisten gewidmet, wobei bereits im Titel „Archivalische Überlieferung und Mythos“ die wesentliche Zielrichtung anklingt, nämlich das bislang diskutierte Angebot an Daten und Narrativen anhand von tatsächlich mit Quellen belegbarer Fakten über das Leben des Georg Pencz kritisch zu hinterfragen. Dabei ist Dyballa bemüht, anhand von präzisen Auslegungen der verfügbaren Quellen jene Mythen auf ihren wahren Kern zu reduzieren oder ganz aus der Welt zu schaffen. Beispielsweise ist bei näherer Betrachtung die Herkunft des Künstlers – Sandrart und Doppelmayr sprechen sich scheinbar gut informiert für Nürnberg als Geburtsort aus – keineswegs sicher. Vielmehr sei aus einer Bürgeraufnahme im Jahr 1523, mit der Pencz erstmals in der Reichsstadt archivalisch belegt werden kann, zu „folgern, dass der Vater des Georg Pencz kein Nürnberger gewesen ist, da in der Reichsstadt Nürnberg das Bürgerrecht [...] vererbt wurde“ (15). Man könnte aber auch Partei für Sandrart und Doppelmayr ergreifen und den Einwand vorbringen, dass Nürnberg damit doch wenigstens nicht als Geburtsstadt ausgeschlossen werden kann.

Die ursprüngliche Herkunft von Georg Pencz und dessen Familie vermutet Dyballa in Übereinstimmung mit Ursula Timann (Zum Lebenslauf des Georg Pencz, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1990, 97–112, hier: 98) in Windsheim, wobei die Verfasserin jetzt als ein neues Argument für diese These Windsheimer Steuerlisten anführt, in denen der Name „Penz“ mehrfach auftaucht (16). Diese (und weitere) Belegstellen konnten jedoch – wenn nicht bereits bei der Fertigstellung der Dissertation, so doch zumindest beim Erscheinen des Buches – nicht mehr als „unpubliziert“ gelten, wie es dennoch ausdrücklich im Quellenanhang notiert ist (431, Quelle 24): Bereits 2010 sind die betreffenden Steuerlisten im gleichen Zusammenhang von Toni Benz in einem Aufsatz zitiert worden (Der „gottlose“ Maler Georg Pencz (Benz). Ein Schüler Dürers und dessen Nachfolger als Stadtmaler von Nürnberg, in: *Blätter für fränkische Familienkunde* 33, 2010, 7–60, hier: 25). Doch dies sei nur am Rande bemerkt und schmälert nicht die Verdienste von Dyballas sorgfältigen Forschungen.

Im zweiten Kapitel wird die umstrittene Frage diskutiert, in welcher Beziehung der um 1530 mit einem ligierten GP-Monogramm signierende Georg Pencz zum Werkkomplex des Meisters IB (Jörg Bentz?) steht (55–73). Dyballa stimmt mit Max J. Friedländer überein, der davon ausging, dass es sich um ein und dieselbe Person handele, ohne jedoch dessen hartem Urteil beipflichten zu wollen, wonach Pencz „Signatur und Stil änderte

Abb. 2 Pencz, Bildnis eines bärtigen Mannes, 1543. 48,6 x 39,7 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Dyballa 2014, S. 172, Kat.nr. B7)

und [...] schließlich jene lasche und müde Manier ausbildete, die bisher als seine Ausdrucksweise betrachtet worden ist“ (Ein Gemälde des Kupferstechers J B, in: *Berliner Museen* 44, 1923, Nr. 3/4, 24–26, hier: 26).

PENCZ IN ITALIEN VERSUS ITALIEN IN NÜRNBERG?

Den wohl bemerkenswertesten Aspekt ihrer Argumentation liefert Dyballa im dritten Kapitel, in dem es ihr gelingt, die beiden vorgeblichen Italienreisen, welche seit Sandrart als Erklärungsmodell für den augenfälligen Stilwandel in Pencz‘

Werk postuliert wurden, als Produkt der „Italiensehnsucht“ der Kunstschriften und -wissenschaftler zu entlarven (75–115). Hierzu führt sie dem Leser zunächst vor Augen, dass sich archivalische Belege für entsprechende Reisen, die zwischen 1525/26 und 1528/29 sowie um 1540 angesetzt werden, nach Konsultation deutscher wie italienischer Archive nicht erbringen lassen. Im Gegenteil scheint Dyballa der „enorme Kostenaufwand“, den eine Reise nach Italien für Pencz bedeutet hätte, darauf hinzudeuten, dass dem Maler in den fraglichen Zeiträumen, in denen er sich mangels archivalischer Belege zumindest nicht in Nürnberg aufgehalten haben muss, am ehesten das wesentlich einfacher zu erreichende Windsheim „als Zufluchtsort bzw. Rückzugsort“ gedient haben dürfte (115). Darüber hinaus weist Dyballa darauf hin, dass in den süddeutschen Handelszentren Augsburg und Nürnberg bereits die zu diesem Zeitpunkt modernste italienische Kunst verfügbar war und entsprechend interessierten Künstlern, zu denen Pencz offensichtlich zählte, als Studien-



objekt dienen konnte (109–114), was wiederum das gängige Stil-Argument für einen Aufenthalt in Italien zu entkräften vermag.

Das letzte der vier Kapitel beschäftigt sich schließlich mit der Frage nach der stilistischen Verortung des Künstlers „zwischen Adaption und Reflexion“ (117–155), wobei insbesondere die Gattung des Porträts als Gradmesser dient, an der sich die Veränderungen von Pencz‘ künstlerischer Manier am eindrücklichsten festmachen lassen (vgl. Abb. 2 und 3). Dabei arbeitet Dyballa heraus, „dass Pencz sowohl im Bereich des Porträts als auch der sonstigen Gemälde für neue Strömungen aufgeschlossen war“ und „relativ früh zu einem eigenen Stil gefunden“ habe, der sich insbesondere in den großformatigen Porträts der 1540er Jahre zeige (154).

Abschließend sei die Beschreibung einer heute verlorenen Deckenausmalung des Georg Pencz erwähnt, die Sandrart „in des Edlen Herrn Volcamer schönen Lustgarten“ offenbar noch mit eigenen Augen gesehen hat, voll unverstellter Bewun-

Abb. 3 Pencz, Bildnis des Jakob Hofmann, 1544. 134 x 105 cm.
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Dyballa 2014, S. 174,
Kat.nr. B9)

derung für die technische Versiertheit und die spielesrische Gewitztheit ihres Schöpfers: So sei es Pencz mit malerischen Mitteln auf überzeugende Weise gelungen, den Eindruck zu erwecken, als sei „das Zimmer noch offen und una[u]sgebaut/ die Zimmerleute aber geschäftig/ die Zwerghölzer/ Bretten und Tramen einzuziehen/ andere sind in Arbeit/ den Tachstul aufzuhaben/ verbinden den Bau/ welches alles gegen dem gemahlten offnen Himmel mit Wolken und fliegenden Vögeln [...] natürlich erscheinet“ (*Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, <http://ta.sandrart.net/-text-450>, <http://ta.sandrart.net/-text-451>, 3.1.2016). Zwei Entwürfe für vergleichbare Deckengemälde, die in Anbetracht mancher Übereinstimmungen mit Sandrarts Schilderung als Vorstudien für das beschriebene Projekt angesehen werden und die nicht zuletzt auch deshalb Pencz zugeschrieben werden (vgl. 385–387, Kat. Z15, Z16), haben sich in englischen Sammlungen erhalten; zudem eine 1625 datierte Nachzeichnung der Decke in Frankfurt a. M. (326–328, Kat. d2). Bereits ein Blick auf eines dieser Blätter (Abb. 4) vermag eine recht konkrete Vorstellung davon zu vermitteln, welch spektakulären Eindruck eine solche Raumausmalung – nur wenige Jahre nach dem Erscheinen von Dürers *Vnderweysung der messung* – gemacht haben muss:

Nahm man den dezentralen Standpunkt im Raum ein, auf den der Maler die perspektivische Verkürzung der Balken und Figuren ausgerichtet hatte,



wurde dem Betrachterblick nicht weniger als die Überwindung der „falscheyt im gemel“ geboten, welche Dürer in der Widmung seiner *Vnderweysung* an Willibald Pirckheimer für eine neue Künstlergeneration als ein „erkennen vnnd vor augen sehen“ der „rechten wahrheyt“ in Bildern in Aussicht gestellt hatte (*Vnderweysung der messung, mit dem zirckel vnd richt scheyt [...]*, Nürnberg 1525, fol. A1r).

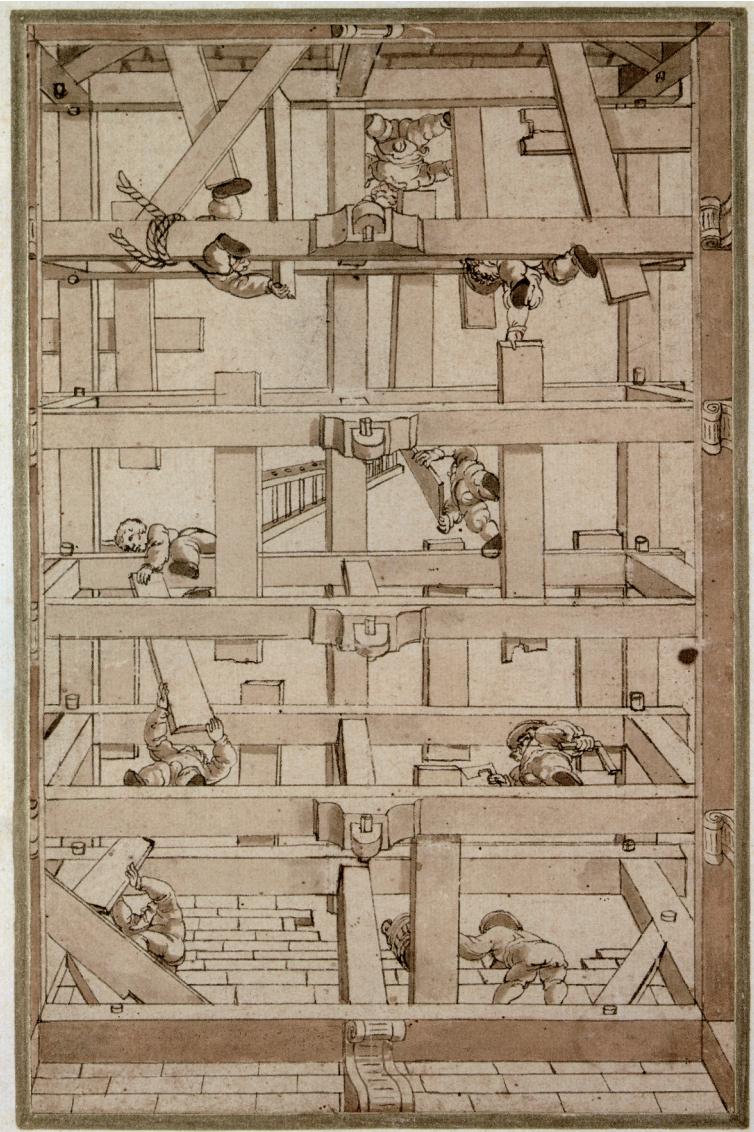
DER LOHN DES FLEISSES

Man ahnt, dass der zusammen mit Barthel und Sebald Beham zu den „gottlosen maler[n]“ (Staatsarchiv Nürnberg, Reichsstadt Nürnberg, Ratsakten, A-Laden 142, Nr. ad14, fol. 1r; zit. n. Dyballa 2014, 428, Quelle 15) gezählte und zwischenzeitlich sogar aus der Stadt verbannte Georg Pencz (vgl. Dyballa 2014, 30–35) in den ersten Jahrzehnten nach der Einführung der Reformation in Nürnberg beim

Abb. 4 Pencz, Entwurf für ein Deckengemälde, um 1530/40.
Dunkle Feder mit Lavierungen auf Papier, 23,9 x 15 cm. Oxford,
Christ Church Picture Gallery
(Dyballa 2014, S. 230, Kat.nr.
Z16)

„Mahlen mit den Farben“ nicht einfach nur „sehr fleißig gewesen“ sein dürfte (wie Neudörffer es formuliert hatte) oder besonders italienisch erscheinen wollte (was die Fachdiskussion so sehr bewegte). Es deutet sich vielmehr an, dass die Sonderstellung, welche Pencz sich in den 1530er und 40er Jahren als Maler in Nürnberg erarbeiten konnte, unter dem legitimierenden Überbau der Kunsttheorie erreicht wurde, im Rahmen derer Dürer gegen die potentielle Bedrohung argumentierte, die die Reformationszeit für die Bildkünste offenkundig auch in Nürnberg zeitweilig darstellte: „die kunst der malerey/ durch etliche seer veracht vnd gesagt will werden/ die die ne zu Abgötterey“ (*Vnderweysung*, ebd.).

Damit ist eine Perspektive eröffnet, mit der man die Gliederung der Arbeit ein Stück weit vom Korsett der bisherigen Forschungsgeschichte zu Georg Pencz (Biographie, Identität mit Meister IB, Beziehung zu Italien, Stilentwicklung), als deren kritische Revision sich der Text doch in großen Teilen lesen lässt, hätte befreien können. Dass dies nicht erfolgte, ist sicher auch dem Vorhaben geschuldet, mit einer umfassenden Künstlermonographie ein Standardwerk vorzulegen. Abschließend ist die profunde Forschungsleistung hervorzuheben, welche der zweckmäßig nach Werk-



gruppen gegliederte Katalogteil darstellt. Die Akribie und Ausdauer, mit welcher unter Einbeziehung neuer kunsttechnologischer Befunde die einzelnen Werke aufgearbeitet und für künftige Auseinandersetzungen mit Pencz' Œuvre bereitgestellt wurden, verdienen größte Anerkennung.

DR. DES. SEBASTIAN SCHMIDT