



## EINE NÜRNBERGER HAUSKAPELLE.

Nachtrag

VON DR. FRITZ TRAU GOTT SCHULZ.

(Mit 1 Tafel.)

Im Jahrgang 1905 dieser Zeitschrift, S. 57—62, entwarf ich auf Grund einer auf Tafel II reproduzierten Aquarellzeichnung von Georg Christoph Wilder, einer von ihm gefertigten Skizze zu dem großen Tafelbilde zur Linken des Altares, einiger Photographien und mündlicher Mitteilungen des inzwischen verstorbenen Hausinhabers unter dem Titel »Eine Nürnberger Hauskapelle« eine Schilderung des früheren Zustandes der Hauskapelle im ehemaligen Haus zum goldenen Schild in Nürnberg. Schon damals war mir das erwähnte große Tafelbild zur Linken des Altares aufgefallen. Ich konnte mir nicht denken, daß ein solch umfangreiches Gemälde so ganz spurlos sollte verschwunden sein, und gab darum der Vermutung Raum, daß es möglicherweise noch vorhanden wäre, ohne daß man um seine Herkunft wüßte. Ich schrieb damals: »Ob sich das Bild irgendwo erhalten hat, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht gelingt es anderen, dasselbe auf Grund meiner Beschreibung ausfindig zu machen«. Der Zufall wollte es, daß daraufhin das beregte Bild wieder entdeckt wurde. Herr August Stoehr, Sekretär am polytechnischen Zentralverein in Würzburg, zugleich Konservator der dortigen Sammlungen des fränkischen Kunst- und Altertumsvereins, war es, der bald nach dem Erscheinen meines Aufsatzes an uns die Mitteilung gelangen ließ, daß das beschriebene und gesuchte Bild identisch sei mit dem in den genannten Sammlungen befindlichen großen Tafelbilde der Auferstehung Christi. Eine Inaugenscheinnahme des letzteren an Ort und Stelle bestätigte die Richtigkeit dieser interessanten und erfreulichen Entdeckung. Sie ist in mehrfacher Hinsicht von Belang. Zunächst ist ein durch die Größe seiner Komposition bedeutsames und in seinem künstlerischen Wert durchaus schätzbares Kunstwerk in seiner Schulzugehörigkeit und nach seinem ursprünglichen Standort wieder aufgefunden worden. Dann aber gibt es uns einen Maßstab, um zu beurteilen, mit wie gearteten Gegenständen man seiner Zeit in Nürnberg die zur Hausandacht bestimmten Kapellen im Inneren ausgestattet hat. Schließlich können wir auf diese Weise auch einen kleinen Streifblick auf den Geschmack und die Wohlhabenheit der Bürger Alt-Nürnbergs tun. Nachdem ich durch

das wiederaufgefundene Original, dessen Veröffentlichung mir Herr Stoehr bereitwilligst überließ und welches zur Zeit mit Genehmigung der Vorstandschaft des genannten Vereins in der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der dritten bayerischen Jubiläums-Landesausstellung zur Darbietung gebracht ist, in die Lage versetzt bin, meine seinerzeitigen Darlegungen zu modifizieren und das Bild an der ihm zukommenden Stelle einzurangieren, so will ich dies in Form eines Nachtrages zu meinem früheren Aufsatz tun. Es muß dies auch deswegen geschehen, weil unterdessen noch ein zweites, nicht minder wichtiges Ausstattungsstück der Kapelle wieder aufgefunden worden ist, nämlich der Altaraufsatz, der unter den kleineren Altärchen der südlichen Seitenkapelle am kirchlichen Hauptraum in den Sammlungen des Germanischen Museums schon seit langen Jahren eine Unterkunft gefunden hat. Da von früher her nichts über dessen Provenienz überliefert war, wußten wir nicht, daß wir es mit dem Altaraufsatz aus der früheren Hauskapelle im Haus zum goldenen Schild zu tun hatten. Der Zufall wollte es, daß ich dies aus der Erinnerung der Wilderschen Zeichnung herausfand. Man braucht sich darum nicht zu wundern, wenn der Altar bei uns bislang als eine allerdings fraglich gelassene schwäbische Arbeit aus der Zeit um 1520 bezeichnet war. Wir wenden uns nunmehr den genannten beiden Stücken des Näheren zu, ihre gegenständliche und künstlerische Ausführung betrachtend und würdigend.

#### Das Auferstehungsbild.

Wenn ich damals das Auferstehungsbild eine ganz bedeutende Schöpfung, die etwa in den Jahren 1480—1490 entstanden sein könnte, genannt und dabei an Wolgemut als seinen Urheber gedacht habe, so urteilte ich lediglich an der Hand eines unzureichenden Materials. Es fehlte mir eben das Original, dessen Autopsie eine Änderung meiner damaligen Argumentationen erforderlich macht. Fassen wir zunächst die Darstellung als solche ins Auge! Das Bild hat die Auferstehung Christi zum Gegenstand\*). Verbunden ist damit zugleich eine Darstellung der Familie des Stifters, wodurch es zu einem Devotionsbild wird. Siehe Taf. III. Die eigentliche Szene hebt sich samt dem zugehörigen Hintergrund scharf von der Tafel ab, da das obere größere Drittel mit flach herausgeschnitztem Rankenwerk gefüllt ist. Wir dürfen hierin eine Reminiscenz an den großen Heilsbronner Schmerzensmann aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sehen, der sich ebenfalls von plastisch gemustertem Grunde greifbar ablöst. Nur ist dort die Musterung eine schematische und bedeckt sie so ziemlich die volle Tafelfläche. Hier ist sie eine etwas lebendigere und beschränkt sie sich ferner auf den oberen Teil des Bildes. Obwohl der Künstler in der Landschaft nicht ungeübt ist, hat er es dennoch nicht gewagt, ganz auf den traditionellen Goldgrund zu verzichten. Denn tatsächlich ist derselbe trotz der Musterung durch Ranken noch vorhanden, nur ist er im Gegensatz zu der sonst glatten Behandlung freier und bewegter

\*) Siehe auch den Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 Nr. 53 (mit Abbildung) und Zeitschrift für christliche Kunst 1906, S. 133—134.

gestaltet. Dieser gemusterte Grund scheint überhaupt eine Art Zwischenstufe zwischen dem glatten Goldgrund und der nachherigen Belebung des Hintergrundes durch eine wirkliche, farbig gemalte Landschaft oder durch stoffliche Draperien zu sein. Den größeren Teil des Bildes d. h. etwa die unteren zwei Drittel nimmt die gemalte Darstellung ein. Vorn in der Mitte steht, als die Hauptfigur die symmetrisch abgewogene Szenerie beherrschend, Christus mit rotem Überwurf. Die linke Mantelhälfte hängt mit leichter unterer Ausbiegung, ohne den Körper zu berühren, über den Rücken herab. Die rechte Hälfte ist, über dem Schoß wulstige Dreieckfalten werfend, über die linke Schulter heraufgeschlagen, um dann lebhaft nach rechts emporzuflattern. Eine organische Verbindung von Mantel und Körper besteht nicht. Das Kleidungsstück ist im Vergleich zu dem schwächtigen Körper, der einer modellierenden Durchbildung noch entbehrt, viel zu weit. Die Beine sind etwas zu lang geraten, die Füße zu groß. Die Linke hält ein Stabkreuz mit nach rückwärts wehender Siegesfahne, die ein weißes Kreuz auf rotem Grunde zeigt. Die Rechte ist mit segnender Gebärde erhoben. Das bärtige, noch wenig entwickelte Antlitz wird wie auch diejenigen der übrigen Figuren von einem durchsichtigen Heiligenschein umgeben, der aussieht, als sei er von Glas gemacht. Besonderes Leben verrät die Figur nicht. Nur der Gestus der rechten Hand ist belangvoll und das Neigen des Hauptes dazu gut beobachtet. Das Antlitz zeigt wie auch die meisten übrigen Figuren eine niedrige Stirn. Hinter dem Auferstandenen wird das geöffnete Grab sichtbar. Es hat einfache Kastenform und ist grau getont. Der abgehobene Deckel steht aufrecht im Kasten.

Zur Linken und Rechten des Auferstandenen verteilen sich die knienden Figuren der Maria und der zwölf Apostel. Sie scheinen sich perspektivisch aus der Tiefe heraus zu entwickeln, während sich die vorn kniende Serie der kleiner gezeichneten Mitglieder der Stifterfamilie nach der Tiefe zu verjüngt. Durch diesen Trick wird eine starke Erhöhung der Mitte bewirkt und tritt dadurch die Hauptfigur förmlich dominierend hervor. Diese rhythmische Symmetrie ruft eine in sich geschlossene Harmonie der Komposition hervor, welche dem Bilde eine gewisse Bedeutung im Rahmen der allgemeinen Geschichte der Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einräumt. Sie beschränkt sich aber nicht auf den Vordergrund allein, sie greift über auf die Landschaft und sogar auf den ornamentalen Hintergrund, in welchem oberhalb des mittleren Hügels der Landschaft Gott Vater im Gewölk schwebt, während von rechts und links Engel mit flatternden Spruchbändern heranziehen. In diesem Rhythmus, der von eintöniger Gleichförmigkeit durchaus frei ist, offenbart sich eine energische Künstlernatur, die mit Bewußtsein ein positives Ziel anstrebt.

Gleich links von Christus kniet Maria. Ihr Antlitz blickt sinnend und ernst. Die Gesichter der Apostel hinter ihr sind wenig aufwärts gerichtet. Nur einer unter ihnen, nämlich der dritte von rechts, schaut zur Seite, seinen Begleiter durch Gesten auf das Wunder hinweisend. Die Gesichter der Apostel sind im Typus nicht allzu sehr von einander verschieden. Gemeinsam ist

ihnen die scharfrückige Nase, die vorgeschobene Unterlippe, die flache Stirn. Eine verschiedenartige Charakterisierung ist angestrebt. Bewirkt wird sie in erster Linie durch die wechselnde Behandlung von Bart und Haupthaar. Am besten gelungen sind die beiden Apostel mit wallendem greisen Vollbart und weißem Haupthaar, das bei dem einen in Locken gewellt ist, während es bei dem anderen die Stirn freiläßt, um nur den Hinterkopf zu bedecken. Alle Apostel tragen bis auf Johannes den Typus des älteren, an Jahren und Erfahrung gereiften Mannes. Johannes dagegen erscheint jugendlich, bartlos und mit vollem lockigen Haar. Der Apostel ganz links zeigt in der Ausbildung des Kopfes einige Verwandtschaft mit dem sonst bei Gott Vater üblichen Typus. In seinem Blick liegt zugleich etwas von freudiger Erregung. Die Apostel zur Rechten gestikulieren lebhafter wie die zur Linken. Der vordere hat beide Hände auf die Brust gelegt. Der zweite weist, sich dabei zu seinem Begleiter umwendend, mit dem Finger nach oben. Dieser ist im Profil gesehen und schaut, das Haupt rückwärts gebeugt, aufwärts. Der vierte hat die Hände verwundert zusammengelegt. Der fünfte breitet sie auf die Brust, während die letzte rechts mit den inneren Flächen nach auswärts gekehrt emporhebt. Die Blicke sind, abgesehen von dem zurückschauenden Apostel, emporgerichtet. Die Behandlung der Köpfe entspricht derjenigen der Apostel zur Linken. Doch trägt nur der vierte Apostel von links einen längeren Vollbart, während die anderen Apostel kürzer geschorene, eckig zugeschnittene Bärte haben. Die Apostelgruppe zur Linken ist im Vergleich zu der anderen in Bewegung und Ausdruck ruhig, während aus dieser Bewegtheit, fast sogar leidenschaftliche Erregtheit spricht.

Bei allen diesen Figuren ist von einem körperlichen Studium wenig zu bemerken. Sie sind in übermäßig weite Gewänder, die sich in vielfachem Gefältel auf den Erdboden herabsenken, gehüllt. Die Gewänder sind die Hauptsache, nicht die Körper, die fast vollkommen unter den ersteren verschwinden. Nur einer der Apostel auf jeder Seite entbehrt des Übergewandes und trägt lediglich einen mit einem Gurt um die Hüften zusammengehaltenen, enger anschließenden Rock. Daß dies auch bei Johannes der Fall ist, finden wir natürlich. Die anderen Figuren aber tragen durchweg über dem knapper anliegenden Untergewand, das den Körper unmittelbar zu decken scheint, einen in großen, oft unruhigen Knitterfalten gelegten Mantel. Glatte Gewandpartien sind nur an den Schultern zu bemerken. Im Übrigen ist versucht, die lastende Schwere des Stoffes auszudrücken. Als Farben sind verwandt ein graugetontes Weiß, ein satteres und ein helleres Rot, Dunkelblau, Stahlgrau, Grasgrün und Dunkelgrau.

Vorn unten zu den Füßen der Hauptfiguren kniet die Familie des Stifters. Sie besteht aus 18 Mitgliedern, die sich ihrem Alter entsprechend in der Größe nach dem Mittelgrunde zu abstufen. Die größeren Figuren sind etwa halb so groß wie die Apostel, die kleinsten haben eine Größe von nur 13 cm. Das Familienoberhaupt, neben welchem ein mit großer Helmzier geschmückter Schild mit dem Lochnerschen Wappen steht, trägt einen schlichten schwarzen Rock. Die Hände, welche den Rosenkranz halten, sind in Andacht zusammen-

gelegt. Das bartlose Antlitz verrät im Ausdruck den in reiferem Alter stehenden Mann. Die von dem Nasenflügel nach dem Mundwinkel laufende Falte tritt energisch hervor. Die Augen sind verhältnismäßig groß. Das greise lockige Haupthaar steht etwas vom Kopfe ab. Neben dem Vater kniet ebenfalls in andächtiger Haltung sein ältester Sohn, der sich dem geistlichen Stande gewidmet hat. Auf dem Haupt hat er eine rote Mütze. Das weiße Untergewand ist mit rotem Stoff gefüttert. Den Oberkörper verhüllt ein grau-farbener Pelzkragen mit langen Zaddeln. Nun folgen dem Alter nach die weiteren sieben Söhne, sämtlich mit blondem lockigen Haar und in rotem weißgefütterten Rock. Sie knien in der gleichen Haltung wie das Familienoberhaupt. Doch hält nur der größere unter ihnen einen Rosenkranz in den Händen, während die anderen eines solchen entbehren. Die Gesichter tragen so ziemlich den gleichen Typus. Der älteste gleicht im Gesichtsausdruck sehr dem Vater. Vor ihm lehnt ein Schild, auf welchem das Lochnersche und das Fütterersche Wappen. Vor dem zweiten bemerken wir einen Schild mit dem Lochnerschen und dem Plobenschen Wappen. Die beiderseitigen Wappen sind derart als Alliancewappen vereinigt, daß der Schild vierfach geteilt und das eine Wappen in den Feldern 1 und 4, das andere in den Feldern 2 und 3 untergebracht ist. Die Zahl der weiblichen Mitglieder der Stifterfamilie korrespondiert derjenigen der männlichen. Es sind ihrer ebenfalls neun. Bei dem Antlitz der Gattin des Stifters werden wir an die Maria zur Linken des Auferstandenen erinnert. Die Gesichtszüge sind einander verwandt. Den Kopf umhüllt eine weite Haube, wie sie um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich war. Die Hände halten einen lang herabhängenden, aus roten Kugeln bestehenden Rosenkranz. Der weite schwarze, glatt herabfallende Mantel ist vorn mit Pelz besetzt. Neben ihr schwebt, wenig nach links geneigt, das sicher gezeichnete, im Kolorit wirk-same Wappen der Pirkheimer. Links neben der Mutter kniet eine unverheiratete Tochter in roter Gewandung. Dann folgt mit großer Kopfhaube, weitem, vorn mit Pelz besetztem roten Mantel und gleichfarbigem Untergewand eine im Gesichtsausdruck der Mutter ähnelnde verheiratete Tochter. Vor ihr lehnt ein Schild mit dem Lochnerschen und dem Preglerschen Wappen. Nunmehr folgen mit gleichmäßig emporgerichtetem Blick sechs weitere Töchter, deren Tracht derjenigen der zwischen den beiden Frauen knienden Tochter entspricht. Haltung und Wurf der Falten gleichen sich sehr.

Von der Landschaft, welche die eigentliche Szenerie abschließt, war schon oben in Kürze die Rede. Sie läßt in ihrem Arrangement die figurale Komposition vortrefflich ausklingen. Sie paßt sich derselben förmlich an und folgt ihr in ihren wesentlichen Linien. So etwas findet man in dieser Zeit sonst nur selten, weshalb es wohl nicht unberechtigt ist, wenn ich diesem Bild einen Platz unter den Leistungen seiner Zeit angewiesen und seine Bedeutung nicht zu gering angeschlagen wissen möchte. Das Kolorit der Landschaft ist ein schlichtes, es bewegt sich nur in wenigen Farben. Ob dies Absicht war, können wir nicht mit Bestimmtheit behaupten. Für uns ist es nur wichtig zu konstatieren, daß die Hauptszene durch die Landschaft in

keiner Weise beeinträchtigt wird. Diese schließt jene vielmehr in unauffälliger Weise ab, sie dadurch nur noch in ihrer Bedeutung hebend. Unmittelbar hinter dem Auferstandenen steigt eine kegelförmige Anhöhe von dunkelgrünem Ton empor. Seitlich von ihr dehnen sich graugüne Felder, hinter denen zwei kleinere Erhebungen ansteigen. Auf der linken baut sich eine burgartige Anlage auf. Die andere ist von Gebäuden frei geblieben. Doch zieht sich in der Talsenkung rechts neben ihr eine mit Mauern bewehrte Stadt hin, welche im Inneren mit drei Kirchen ausgestattet ist. Die zahlreichen Mauertürme und die kirchlichen Bauwerke sollen natürlich die Vorstellung einer größeren Stadt, bei der vielleicht Nürnberg dem Künstler vorgeschwebt hat, erwecken. Ein von Bäumen begleiteter Weg führt in gewundener Linie von der Mitte des Sarkophags aus an dem Haupthügel vorüber nach der Stadt zu. Rechts und links wird die Landschaft von felsigen Bergen mit dicht-belaubten Baumgruppen darauf abgegrenzt. Sie ist mit breitem Pinsel ohne detaillierende Nüancierungen flott hingeworfen. Daß sie von Übermalungen nicht frei geblieben ist, soll nicht unerwähnt gelassen werden.

In besonderem Maße ist dies der Fall mit den oben im Rankenwerk schwebenden Figuren, welche in ihren Umrissen aus dem gemusterten Grunde gewissermaßen ausgespart sind. Die Mitte nimmt, umrahmt von einem kranzförmigen Gewölk, welches über den unteren Körper hinweggeht, Gott Vater mit dem Reichsapfel in der Linken und mit segnender Rechten ein. Vor ihm fliegt mit ausgebreiteten Flügeln in Gestalt einer Taube der heil. Geist. Die Füße Gott Vaters schauen unten aus den Wolken heraus. Die ihn begleitenden Engel sind mit einem späteren hellroten Ton überzogen. Überhaupt scheint die ganze Gruppe übermalt worden zu sein. Auch die Vergoldung des Rankenwerks dürfte schwerlich noch die ursprüngliche sein. Das Kolorit der mit flatternden Spruchbändern von rechts und links heranschwebenden Engel dürfte ebenfalls nicht mehr das anfängliche sein. Die Farben der Flügel widersprechen direkt der Entstehungszeit des Bildes. Sie scheinen dem 17. Jahrhundert anzugehören. In den Ecken rechts und links oben bemerken wir die aus dem Untergrunde flach herausgearbeiteten Sinnbilder von Sonne und Mond, welche als die Vertreter von Tag und Nacht die Ewigkeit, das ewige Leben, zu welchem Christus eingeht, anzudeuten scheinen. Zu erwähnen ist schließlich noch, daß das Rankenwerk mit einzelnen, farbig behandelten Blüten untermischt ist.

Wann ist nun das Bild entstanden? Gibt es Anhaltspunkte, welche eine genauere Begrenzung seiner Entstehungszeit ermöglichen? Es ist klar, daß hiervon angesichts der Bedeutung desselben für die Kunstgeschichte viel abhängt. Die Wappen, welche verschiedenen Mitgliedern der im Vordergrund knienden Stifterfamilie beigefügt sind, geben dem Kenner der Ortsgeschichte nach dieser Richtung hin ein willkommenes Material an die Hand. Dem Familienoberhaupt ist das Wappen der Familie Lochner, seiner Gattin dasjenige der Familie Pirkheimer beigegeben. Letzteres ist bekannt, ersteres weniger. Der Schild ist vierfach geteilt und von einem Horizontalbalken durchquert. Feld 1 und 2 sind blau, Feld 3 und 4 rot tinktiert. Der Balken

zeigt auf gelbem Untergrund links eine blaue, rechts eine rote Kugel. Nach den handschriftlichen Familienchroniken unserer Bibliothek haben die Lochner zum Adel gehört. Sie sind ein altes fränkisches Geschlecht, das seinen Namen von einem Schlößlein auf dem Gebirg, »zum Loch« genannt, hat. Als der zu frühest vorkommende des Geschlechtes wird 1283 Poppo von Loch aufgeführt. Weiter begegnen 1300 Conrad Lochner, 1301 Erhard Lochner, 1320 Seifried Lochner, 1338 Heinrich Lochner. »Und wohnen disz Geschlecht noch etliche zu Huttenbach v. Winterstein uf dem Gebürg«. Wir erfahren aus unserem Familienstammbuch: »Verzeichnusz und Wappen derjenigen adelichen und erbaren Familien, welche in allhiesigen Burgerrecht von A. 900. bisz 1400. gefunden werden und zu den Genanntenstandt theils auch anderen ansehnlichen Ehrenaemtern ausser dem Rath gelanget sind«, daß sich vormals in der Lorenzkirche ein Monument mit folgender Inschrift befunden hat: »Anno domini MCCCC und im XLII Jahr am Samstag vor dem heil. Auffarthstag do verschiebt die Erbar Frau Katarina Heinrich Lochnerin, der und allen glaubigen Seelen Gott genedig seye«. Würfels Wiedergabe der Inschrift lautet etwas anders. Bei Hilpert wird das Monument unter den weggenommenen Schilden aufgeführt. Die Unvollständigkeit in der Wiedergabe der Grabschrift bei Würfel deutet darauf hin, daß es eine gemalte Tafel war, die jedoch durch das Alter derart gelitten hatte, daß manches nicht mehr leserlich war. Auch in der Sebalduskirche hat sich früher ein Lochnersches Epitaph befunden und zwar mit folgender Grabschrift: »Anno domini MCCCCLXXXIV die vero XIX. Septembris obiit venerabilis egregiusq dominus Johannes Lochner utriusq juris doctor, Radtisponae Canonicus, in Forcheim Praepositus, hujus vero ecclesiae sancti Sebaldi Praepositus et Plebanus. Cujus anima requiescat in pace. Amen«. Diese Grabschrift stimmt mit der von Würfel mitgeteilten im Wesentlichen überein. Ob dieser Johannes Lochner aber ein Mitglied unserer Familie war, muß fraglich bleiben, da er nach Würfel von Brixenstadt gebürtig war. Gerne würde man den Geistlichen auf unserem Bilde sonst auf ihn deuten und jenen somit für den ältesten Sohn des Oberhauptes der dargestellten Familie halten. Es geht dies aber nicht zusammen, weshalb wir am besten diesen Lochner als ein Glied der Nürnberger Familie Lochner fallen lassen. Jene im Jahre 1442 verstorbene Katharina Lochner, welche in einer handschriftlichen Familienchronik unserer Bibliothek vom Ende des 17. Jahrhunderts als Christina, geborene Holzbergerin, aufgeführt wird, war aber nicht die Gattin eines Heinrich Lochner, wie die wohl nur falsch wiedergegebene Inschrift auf dem Totenschild besagt, auch nicht die eines Friedrich Lochner, wie Würfel angibt, sie war vielmehr die Gattin des Hans Lochner, welcher 1451 nach S. Jakobstag starb und der Vater des auf unserem Bilde dargestellten Doktors der Medizin Johann Lochner ist. Letzterer war mit Clara Pirkheimerin, Tochter des Friedrich Pirkheimer und der Barbara Pfnzingin, vermählt und hatten beide 16 Kinder, was zu der Mitgliedezahle der Familie auf unserem Bilde auch vollkommen stimmt. Unser Johann Lochner wurde 1461 Genannter. Seine Gattin starb am 4. Februar 1467 und wurde bei S. Sebald begraben. Er selbst wurde nach

ihrem Ableben Chorherr zu Neunkirchen, woselbst er am 19. April 1491 starb und begraben wurde. Da nun weder seine Gattin, wie es üblich war, durch ein beigefügtes Kreuz als verstorben bezeichnet noch er selbst durch die Tracht als Chorherr charakterisiert ist, so kann unser Bild nur vor dem Todesjahre der Frau, also vor dem Jahr 1467 gemalt sein. Sehen wir nun zu, ob wir nicht in der Lage sind, die Entstehungszeit des Bildes auf Grund weiterer historischer Angaben noch etwas genauer festzulegen! Über den ältesten Sohn Hans Lochner, welcher seiner Tracht zufolge dem geistlichen Stande angehörte, erfahren wir nichts Näheres. Der zweitälteste Sohn Sebastian Lochner war mit Martha Fütterer, Tochter des Ulrich Fütterer und der Gerhaus Harsdörferin, verheiratet. Auf unserem Bilde ist er durch die Allianzwappen auf dem vor ihm befindlichen Schilde als bereits verheiratet bezeichnet. Seine Gattin gebar ihm im Jahre 1462 zwei Zwillingsöhne, Sebastian und Hans Lochner, welche aber im gleichen Jahr starben. Nähere Daten über diesen Sohn des Hans Lochner und seine Gattin liegen nicht vor. Nur erfahren wir noch, daß jener nach dem Tode seiner Frau in das Cartäuserkloster eintrat, dort Priester wurde, hier starb und auch sein Begräbnis fand. Der dritte Sohn des Hans Lochner, Michael Lochner, hatte, worauf auch der Wappenschild hindeutet, Catharina von Ploben, Tochter des Leonhard von Ploben und der Barbara Peringsdörferin, zur Frau. Er starb am 27. August 1505, sie verschied am Freitag nach Philippi und Jakobi im Jahre 1512. Sie zeugten zwei Kinder, einen klein verstorbenen Sohn Michael Lochner und eine Tochter Catharina. Diese verheiratete sich am 7. Juli 1495 mit Michael Behaim († 12. Aug. 1522) und starb am 12. April 1527. Auf Sebastian Lochner folgt dem Alter nach die unverheiratete Tochter links neben der Mutter, auf diese die Clara Lochnerin, welche mit Leonhard Pregler vermählt war. Sie zeugten vier Kinder, nämlich Elisabeth, Hans, Martin und Jakob Pregler. Daten über sie liegen uns nicht vor. Es bleiben nun die namentlich aufgeführten abgezogen, 12 Geschwister übrig, von denen berichtet wird, daß sie jung verstorben seien. Die Familienchronik aus dem Ende des 17. Jahrhunderts macht noch eine zweite Tochter namhaft, die aber nach den beigebrachten Daten zu urteilen, unmöglich eine Tochter unseres Hans Lochner gewesen sein kann, der doch nach dem Tode seiner Frau ins Kloster ging und dort 1491 starb, während jene sich im Jahr 1568 zum zweiten Male verheiratete.

Wenn dem zweitältesten Sohne Sebastian im Jahre 1462 Zwillingsöhne geboren werden, so darf man doch wohl annehmen, daß er damals ein Alter von mindestens 20 Jahren gehabt hat, daß er mithin etwa ums Jahr 1442 geboren war. Der Vater Hans Lochner, welcher 1491 starb, dürfte demgemäß ein Alter von etwa 70 Jahren erreicht haben. Er könnte sich, da der Sohn in geistlicher Tracht dem Sebastian Lochner noch vorangeht, etwa ums Jahr 1440 verheiratet haben. Wenn sich die Tochter des Michael Lochner im Jahre 1495 verheiratet, so wird ihr Vater etwa ums Jahr 1445 das Licht der Welt erblickt haben. Es ist dabei zu berücksichtigen, daß vor ihm noch die unverheiratete und die verheiratete Tochter kommen. Er selbst mag bei







seiner Verheiratung 25 Jahre alt gewesen sein, was dann auch von der Tochter angenommen werden müßte. Es folgen nun aber noch 11 weitere Geschwister, die sehr wohl in der Zeit zwischen 1445 bis 1460 zur Welt gekommen sein können. Da es nun aber heißt, daß die 12 nicht mit Namen aufgeführten Geschwister jung verstorben seien, sie aber auf unserem Bilde sämtlich dargestellt sind, so ist die Annahme nicht zu gewagt, daß dasselbe zu Anfang, spätestens aber um die Mitte der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden ist, zu welcher Zeitbestimmung der Stil nicht im Mindesten im Widerspruch steht.

»Dr. Johan Lochner d Elter v. seine Ehwürthin, auch desselben Vatter v. Mutter v. aller ihrer Vorfahren v. Nachkommen Jahrtag begeheth man zu S. Sebald, mit gesungener Vigili v. Seelmess, 8. od. 10. Tag nach S. Jacobstag«. Diese Notiz könnte leicht zur Vermutung führen, daß unser Bild vormals in der Sebalduskirche gehangen und dann erst in die Hauskapelle im ehemaligen Hause zum goldenen Schild verbracht worden sei. Da es aber bei Würfel nicht erwähnt wird, würde eine solche Annahme hinfällig sein. Wahrscheinlich wurde es direkt für die Kapelle gestiftet und hat sich von Anfang an in ihr befunden. Allerdings waren die Lochner zur Zeit der Entstehung des Bildes nicht Eigentümer des Hauses, doch können hier verwandtschaftliche Beziehungen maßgebend gewesen sein.

Nach Würzburg kam das Bild als Vermächtnis des Ökonomierats Streit in Baden-Baden.

#### Der Altaraufsatz.

Nicht so bedeutend in seinem künstlerischen Wert wie das Auferstehungsbild ist der Altaraufsatz. Für die Kunstgeschichte ist derselbe nur wegen seines Aufbaues von Wert. Im Übrigen liegt seine Bedeutung mehr auf kulturgeschichtlichem Gebiet, da seine Ausführung eine schlichte ist. Siehe die Abb. Von dem gewöhnlichen Typus weicht er namentlich durch seine Größe ab. Es ist ein Triptychon mit zwei beweglichen und zwei feststehenden Flügeln. Als Unterbau dient ein an den Schmalseiten steilgekehelter Friesbalken, der vorn eine in Maßwerkmotiven durchbrochen gearbeitete und über rotem Grund aufgeleimte Zierleiste zeigt. Derselbe hat eine Höhe von 8 cm und soll die sonst an größeren Altären übliche Praedella ersetzen. Oben wird er von einer stark vorspringenden Kehle abgeschlossen.

Der Mittelschrein enthält unter einem von gewundenen Säulen getragenen Rankenbaldachin eine in  $\frac{3}{4}$  Vollplastik geschnitzte Madonna mit dem Kinde. Wir haben es mit einer, wenn auch nicht meisterhaft, so doch mit geschickter Hand und gesunder Empfindung durchgeführten Arbeit zu tun. Die Falten des mit dem linken Unterarm angerafften, altvergoldeten Mantels treten zwar etwas stark hervor, doch erscheint ihre Lage natürlich und durch die Verhältnisse bedingt. Das enganliegende blaue Untergewand wird von einem schmalen roten Gürtel um die Hüften zusammengehalten. Charakteristisch ist die Kopftracht. Die Haare verlaufen in parallelen Wellenlinien nach vorn, werden über der Stirn von einem Goldreif zusammengehalten und fluten dann

in reichem Gelock über die Schultern bis zur Mitte des Körpers herab. Den hinteren Teil des Hauptes deckt das Kopftuch, welches links in einem Bogen unter dem rechten Arm hindurch, am Ende flatternd, herabgleitet. Die Finger sind verhältnismäßig lang und dünn. Das schmale Antlitz neigt sich wenig



Altärchen aus einer Nürnberger Hauskapelle im German. Museum v. J. 1501. 1,50 m hoch, 1,11 m breit.

nach rechts. Die Augen schauen sinnend geradeaus. Das Kinn ist in kräftiger Rundung herausgeschnitzt. Die Füße ruhen auf einer Mondsichel, in der ein menschliches Antlitz. Beiderseits quellen die Saumenden der Mantelhälften über die Mondsichel herüber. Das Jesuskind blättert in einem Buche. Das Figürchen hat eine Höhe von 57 cm. Der obere Teil des Szepters gehört einer späteren Zeit an. Über dem Haupt der Gottesmutter schwebt

eine teilweise beschädigte Krone. Die Engel, welche sie hielten, sind verloren gegangen. Nur ihre am Reif der Krone haftenden Hände sind noch vorhanden. Beiderseits des Hauptes der Maria wird je ein geflügelter, anscheinend späterer Engelskopf sichtbar. Unten zu den Füßen der Madonna finden wir rechts und links im Boden des Schreins je ein Loch. Hier waren, wie die Wildersche Zeichnung vom Inneren der Kapelle erkennen läßt, ehemals zwei kleinere, jetzt nicht mehr vorhandene Figürchen eingezapft. Die bläulich überstrichene Hintergrundwand des Schreins ist mit vergoldeten Papiersternchen übersät.

Die bei geöffnetem Flügel sichtbaren Malereien (s. die Abb.) offenbaren das redliche Streben, die heiligen Vorgänge ungeschminkt, ohne viel Beiwerk, durch direktes Eingehen auf das Maßgebende zur Darstellung zu bringen. So treten uns nur wenige Figuren in beschränktester Szenerie entgegen. Nur einmal geht der Künstler aus sich heraus, nämlich auf dem Bilde der Verkündigung der frohen Botschaft an Joachim. Hier war es die Freude an Landschaft und Tierwelt, welche zu einer etwas reicheren Gestaltung drängte. Die technischen Mittel sind die um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert üblichen. Noch spielt der Goldgrund eine Rolle, aber nicht immer tritt er mehr dominierend hervor. Grün und Rot sind, wie wir es von jener Zeit gewohnt sind, die für das Gewand vorherrschenden Farben. Die vier unversehrt auf uns gekommenen und leidlich frisch erhaltenen Bilder des normal geöffneten Altares behandeln die Legende der Eltern der heil. Jungfrau. Links oben erscheint Joachim, der zwar mit Erdengütern gesegnet war, aber das Eine schmerzlich empfinden mußte, daß seine Ehe kinderlos war, im Tempel, um zu opfern, wird aber eben wegen seiner Kinderlosigkeit vom Hohepriester als unwürdig zurückgewiesen. Letzterer, dessen Mantel mit großen Blumen gemustert ist, steht vor dem auf erhöhtem Unterbau ruhenden Altartisch, auf dem ganz links die Gesetzestafeln aufgestellt sind. Das Antlitz blickt finster und streng. Die Rechte ist wie abweisend vorgestreckt. Unten kniet in grünem Untergewand und rotem, gelbgefüttertem Mantel Joachim, in der Linken die Mütze, die Rechte mit redendem Gestus erhoben. Bart und Haupthaar lassen ihn als Mann in reiferen Jahren erscheinen. Nach dem Hintergrund zu bemerkt man in rundbogiger Nische ein zweiteiliges Fenster, dessen Scheiben mit Goldgrund gefüllt sind. Die eine sichtbare Schmalseite des Altartisches tritt etwas erhaben hervor und ist mit einem eingepreßten Brokatmuster in auffallender Weise verziert. Betrübt über die Abweisung zieht Joachim sich in die Einsamkeit zurück, wo ihm durch einen Engel die Botschaft zu Teil wird, daß ihm ein Kind geschenkt würde, welches der Gegenstand der Bewunderung sein würde. Diesen Moment hat das Bild rechts oben zum Gegenstand. Joachim weilt bei den Schafen auf dem Felde, als ihm die frohe Kunde zu teil wird. Freudige Erregung überkommt ihn, wie er sie vernimmt. Im Vordergrund und weiter rechts ruhen weiße und schwarze Schafe. Neben Joachim liegt der wachende Hund. Zur Rechten ein mit Bäumen bestandener Hügel, an dessen Fuß der Hirte sitzt. Links erhebt sich ein mächtiger Felsberg, dessen Krone eine burgartige Anlage größeren Umfangs einnimmt. Zwischen

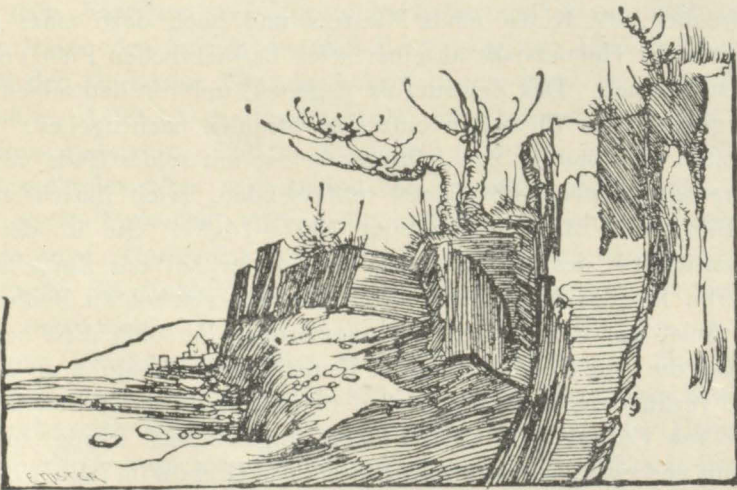
dem Hügel und dem Felsberg schweift der Blick auf eine sich zwischen Bergen hinwindende Landschaft. Der Himmel ist noch durch den traditionellen Goldgrund ersetzt. Wie ihm verheißen, trifft Joachim seine Gattin unter der goldenen Pforte des Tempels. Auch Anna hat unterdessen die wichtige Botschaft empfangen. Sie halten sich beide umschlungen. Zur Linken führt ein wenig gewundener Weg in ein Gehölz. Die Stelle der Luft vertritt auch hier noch der übliche Goldgrund. Auf dem Bilde rechts unten endlich hat sich das lange sehnsüchtig erwartete Ereignis bereits vollzogen. Anna ruht auf dem mit roter Decke verhüllten Lager. Von links her präsentiert ihr eine Frau das sauber gebettete Kindlein. Freudig und andächtig bewegt kreuzt die Mutter die Hände über der Brust. Durch die Tür ist soeben eine Magd mit einer Schüssel, worin die erste Nahrung, eingetreten. Oberhalb der Türe ist in Gold die Jahrzahl 1501 aufgemalt, womit die Entstehungszeit des Altarwerkes unumstößlich festgelegt ist. Die Bettstatt wird am Kopfende von einem Himmel aus blaugrünem Stoff überdacht. Zur Rechten derselben bemerken wir eine Bank, auf der eine Kanne und ein Teller, und das Badefaß. So wird uns in anspruchsloser Art die Legende der Eltern der Gottesmutter erzählt, und gerade die große Schlichtheit ist es, die an unser Gefühl appelliert. Es liegt in dieser gewollten oder nicht anders gekonnten Einfachheit viel Anziehendes.

Schließen wir den Altar, so werden acht Tafelchen mit gemalten Vollfiguren von Heiligen sichtbar. Die Figuren stehen vor gemauerten Wänden, welche bis Schulterhöhe hinaufreichen. Der Raum darüber war ursprünglich mit Gold grundiert, ist aber heute mit einem blaugrünen Ton überlegt. Typus und Behandlung im Einzelnen lassen auf eine andere Hand als diejenige, welche die Innenflügel bemalt hat, schließen. Künstlerisches Vermögen und technische Fähigkeit sind nicht besonders entwickelt. Auch läßt die Erhaltung der Malereien zu wünschen übrig. Demgemäß ist ihr Wert ein geringer und kann ich mich darauf beschränken anzugeben, welche Heilige dargestellt sind. In der oberen Reihe finden wir (von links begonnen): S. Eligius (Zange in der Linken), S. Lorenz, S. Sebald, S. Nikolaus, in der unteren Reihe: S. Petrus, Kaiser Heinrich den Heiligen, S. Florian, mit dem Wasserkübel das in einem Haus ausgebrochene Feuer löschend, und schließlich Paulus. Daß die Figuren korrespondierend nach der Mitte zu gewandt sind, bedarf wohl auch noch der Erwähnung. Bei den Heiligen zu äußerst rechts und links erstreckt sich die schon in der Haltung angestrebte Symmetrie sogar auf die Gewandung und deren Kolorit. Dieser mittlere Teil des Altares hat eine Höhe von 83 cm und eine Breite von 1,04 m.

Der Aufsatz ist aus durchbrochen geschnitztem Rankenwerk komponiert und zwar in dreiteiliger Anordnung. Die Seitenteile sind etwas niedriger, das Mittelteil etwas höher und schmaler. Die Trennung und Begrenzung der Teile wird durch strebepfeilerartig ausgebildete Pilaster mit Krabben und Kreuzblumen bewerkstelligt. Als Grundmotiv für die Astverschlingung der Ranken ist die S-Form verwandt. Das mittlere Aufsatzstück nimmt Baldachinform an, indem es die Mitte, in welche eine kleine Holzfigur hineingestellt ist,

dieselbe umrahmend, frei läßt. Das Figürchen, welches eine Höhe von 33 cm hat, will offenbar die Stifterin versinnbildlichen. Es ist eine zierlich durchgearbeitete kleine Skulptur in blauem, um die Hüften gegürtetem Rock mit andächtig gefalteten Händen. Das reiche Haupthaar verteilt sich in kräftigen Strähnen beiderseits, den Körper fast bis auf die Knie herab einrahmend. Der Aufsatz hat eine Höhe von 52 cm und eine Breite von 1,03 m.

Der gesamte Altar ist 1,50 m hoch und 1,11 m breit.



Albrecht Dürer P. 177. Erworben auf der Auktion Gutekunst in Stuttgart 1906.