

Altarbilder von Friedrich Herlin in St. Gallen

Autor(en): **Bolze, Elisabeth G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge =
Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **10 (1908)**

Heft 2

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-158570>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Altarbilder von Friedrich Herlin in St. Gallen.

Von *Elisabeth G. Bolze*.

Tafel X und XI.

In der kleinen Gallerie des Museums von St. Gallen, deren Bilderbestand sich namentlich aus Werken des 19. Jahrhunderts zusammensetzt, hängen vereinsamt ein paar Gemälde älteren Datums und fremder Herkunft. Zwei von diesen Fremdlingen sind im höchsten Grade anziehend und verdienen die Aufmerksamkeit wie wenige andere Bilder der Sammlung. Aber ungünstig aufgehängt und falsch bestimmt, entgehen sie leicht, trotz ihrer reizvollen und lieblichen Darstellung dem Auge des Besuchers. Es sind dies eine Geburt Jesu (No. 137) und eine Anbetung der heiligen drei Könige (No. 136) [Taf. X und XI].

Die Bilder sind offenbar Flügel eines Altares und je 54×117 cm groß. Sie sind, nachdem ihre Rückseiten abgesägt worden waren, so furniert worden, daß eine Untersuchung der Rückseiten oder der Ränder nicht mehr zu bewerkstelligen ist. Soweit mir Prüfungen von der Vorderseite aus möglich waren, schien mir der Malgrund Tannenholz zu sein.

Die Farben der Bilder sind in lebhaften, hellen Tönen gehalten; die Gewänder weisen vielfach Übermalungen auf, besonders in den unteren Partien. Die Komposition ist auf beiden Bildern einfach; die Teilnehmer an den Vorgängen sind auf die kleinstmögliche Zahl beschränkt.

Auf dem Bilde der *Geburt Jesu* kniet Maria, ein junges, schlankes Mädchen mit langlockigem, blondbraunem Haar, anbetend vor dem Kind. Sie trägt ein langherabfallendes weißes Kleid, das ein blauer Streifen am Halsausschnitt ziert, und blaues Untergewand schimmert durch die durchbrochene Litze an den Ärmeln und Seiten des Obergewandes. Ein blauer Mantel liegt leicht auf den Schultern und breitet sich über den Erdboden aus. Ein großer Strahlennimbus charakterisiert sie als die Mutter des Gottessohnes. Dieser liegt, mit einem leichten Lendentuch bekleidet, auf den Falten des Mantels seiner Mutter. Sein Heiligenschein leuchtet in drei Strahlenbündeln — wie zu einem Kreuze geformt — an seinem Kopfe.

Rechts von der Gruppe steht Josef in rotem Gewand mit roter ins Genick herabhängender Kapuze. Sein weißes Haupthaar, sein weißer geteilter Bart kennzeichnen ihn als Greis. In der linken Hand hält er eine Kerze, die er mit einer ungeschickten Bewegung der Rechten vor der Zugluft schützen will. Er ist von der Säule, hinter der er steht, überschritten. Im Hintergrund erscheinen die Köpfe von Ochs und Esel, und über das Dach

der Hütte späht neugierig ein Englein herab. Durch Fenster und Tür erblickt man eine Landschaft, durch welche sich ein Weg über Wiesen und Hügel zu einer nahen Stadt hinschlängelt.

Auf dem Bilde der *Anbetung* hat der Maler die Szene ebenfalls vor die offene Hütte in eine Landschaft mit Wiesen und mit einer Stadt im Hintergrund gelegt. Links beim Torbogen der Hütte sitzt Maria, diesmal etwas älter, frauenhafter; sie ist mit einem blauen Gewand bekleidet und hält das Kind sorglich auf ihren Knien. Sie schaut herab auf die Szene zu ihren Füßen und scheint sie doch nicht zu sehen, so stillernst und verloren ist ihr Sinnen. Auch dem Kindlein hat sich die ernste Stimmung mitgeteilt. Es sitzt da wie einer, der wirklich versteht, was ihm geschieht, und begreift, daß da ein König vor ihm kniet. Seine Linke reicht er dem Greis im roten, pelzbesetzten Gewande, der sie ehrerbietig an seine Lippen führt und den Fuß des Kindes faßt. Des Königs Gabe und seine rote mit Pelz verzierte Mütze mit der goldenen Krone darauf liegen vor ihm auf der Erde. Er muß erst anbeten, ehe er seine Geschenke anzubieten wagt. Rechts davon — etwa in gleicher Höhe wie Josef auf dem Bilde der Geburt — steht der Mohrenkönig, einen goldenen Pokal in seinen Händen haltend. Es sieht aus, als ob er ungeduldig von einem Bein aufs andere tänzele. Leise scheint er dabei mit seinem älteren Begleiter zu diskutieren. Der sieht viel einfacher aus als der Mohr, den ein schöner, goldgelber, schwarz damaszierter Leibrock schmückt. Der dritte König trägt auch keinen phantastischen Turban und keine Ohrringe. In einem grünen, langen Mantel steht er würdig da; einfaches weißes Pelzwerk ziert sein Gewand. Nur die bekrönte Mütze bezeugt, daß auch er ein König ist, und der Pokal in seinen Händen sagt, daß auch er anbeten und verehren will. Auch Gefolge hat die drei Könige begleitet. Man sieht es noch von Ferne den Weg herankommen, der sich durch die Wiesen zieht. Über dem Bilde liegt, wie über dem der Geburt, ein Schimmer weihevollen Ernstes und stiller Innerlichkeit.

Über die ursprüngliche Herkunft der Bilder ist nichts bekannt. Durch die Liebenswürdigkeit des Direktors der St. Galler Sammlung, Herrn Dr. Diem, sind mir die bezüglichen Notizen aus den Akten des Museums, sowie die Briefe des Restaurators Sesar von Augsburg freundlichst zur Verfügung gestellt worden. Es geht daraus hervor, daß die Bilder im Jahre 1862 aus dem Nachlaß des St. Gallischen Kunstmalers Wilhelm Hartmann vom Kunstverein erworben und im Mai 1876 Sesar nach Augsburg zur Restauration gesandt worden sind. Über den damaligen Zustand der Bilder macht Sesar in seinen Briefen Mitteilungen. Als er die Bilder in Bearbeitung bekam, befanden sich auf ihren Rückseiten zwei Darstellungen von Heiligen — ich werde auf diese Bilder an einer anderen Stelle zurückkommen — er ließ sie auseinandersägen und furnieren. Alle vier Bilder waren stellenweise — vor allem in den unteren Partien — übermalt und die Übermalungen stark nachgedunkelt. Der Himmel hatte eine rohe Neuvergoldung erhalten; als er sie abnahm, fand er, daß an dessen Stelle Luft gemalt war. Jedoch auch

das stellte sich als eine Übermalung, und zwar als eine sehr alte, heraus; er entfernte sie, und nun kam der echte, alte Goldgrund, jedoch in ganz schlechtem Zustande zum Vorschein. Er ließ ihn neu vergolden. In dem Zustand, in welchem Sesar sie zurückgeliefert hat, befinden sich die Bilder heute noch. Sie haben also manche Veränderung im Laufe der Zeit durchgemacht; allein von ihrem großen Reize, der sowohl in der Art des Dargestellten, als in der Farbengebung liegt, haben sie doch nichts eingebüßt. Und Sesar hat Recht, wenn er in einem Brief vom Januar 1877 begeistert sagt: „Die Bilder sind so schön, daß sie jeder Gallerie zur Zierde gereichen würden, und werden von den Kennern bewundert“.

Die Bezeichnung „*niederrheinisch*“, die die Bilder in St. Gallen tragen, und unter welcher sie auch im Museumskatalog¹⁾ angeführt sind, ist eine irrtümliche. Wohl zeigen die Bilder eine starke Anlehnung an niederländische Vorbilder, so vor allem im Architektonischen und Landschaftlichen. Das zweiteilige Rundbogenfenster, ferner die Säule der Hütte und die Städtebilder im Hintergrund — vor allem das mit der großen gotischen Kirche — erinnern an niederländische Art. Aber auch die Typen verraten niederländischen Einfluß und im besonderen Schulung durch Roger. Die Kompositionen — vor allem die Szene der Geburt Christi — kommen denjenigen Memlings sehr nahe in ihrer Art, aber nicht in dem Geist, der sie beseelt²⁾; denn was bei diesem dramatische Gestaltung, wirkliches Leben wurde, das ist bei dem Meister unserer Werke zu „Bildern“ erstarrt, zu naivem Ernst, zur Gutenstuben-Heiligkeit. Die Auffassung dieses biedereren Meisters entspricht der Eigenart der *oberdeutschen* Kunst. Er hat zwar tüchtig bei den Niederländern gelernt, gestaltet aber das Gelernte in seiner eigenen, etwas hausbackenen Weise um; von der großartigen Erfassung der Natur und des Lebens bei den niederländischen Künstlern übernahm er vor allem die Vorliebe für das Detail. Nur ein oberdeutscher Meister, der bei den Niederländern gelernt, kann die St. Galler Bilder geschaffen haben. Die Art der Behandlung des Körperlichen, der Gewandung, sowie die stilistischen Eigentümlichkeiten und Schwächen seiner Darstellungsweise verweisen ihn in die letzte Hälfte des 15. Jahrhunderts. Unter den oberdeutschen Schulen dieser Zeit kann jedoch nur die *schwäbische* — genauer gesagt: die *Nördlinger* — in Betracht kommen; denn in ihr herrscht vor allem das Hauptelement der St. Galler Bilder: das Malerische, das Farbige. In ihr sind vor allem die Typen, wie unsere Bilder sie aufweisen, häufig; in ihr kann man das gleiche Kompositionsschema wieder und wieder treffen; in ihr lebt der Geist, der aus den St. Galler Bildern spricht. Dort ist es nicht schwer, den Meister zu finden, auf den alle die Voraussetzungen zutreffen, dessen anerkannte Werke mit denen zu St. Gallen

¹⁾ Katalog der öffentlich ausgestellten Kunstgegenstände in der Sammlung des Kunstvereins im Museum am Brühl. 7. Aufl. St. Gallen 1900. Seite 14.

²⁾ Man vergleiche den Floriansaltar im Johannesspital zu Brügge und die Geburt Christi im Prado zu Madrid. Abgebildet bei L. Kaemmerer, Memling, Seite 51 und 45, Künstlermonographie XXXIX.

eine große Verwandtschaft besitzen, und auf welchen die Art der Komposition, die Typen der Personen, die stilistischen und ikonographischen Eigenheiten und vor allem die Farbengebung als auf ihren Urheber hinweisen.



66. F. Herlin. Anbetung der Könige, vom Altar aus St. Emmeran, 1459; Stadtgalerie in Nördlingen.

Dieser Meister ist *Friedrich Herlin*. Seine Urheberschaft, die sich schon auf den ersten Blick verrät, wird noch durch die Gegenüberstellung der St. Galler Bilder mit andern Werken gesichert und durch eine genaue stilkritische Untersuchung aufs vollkommenste bestätigt.

Von dem schwäbischen Meister Friedrich Herlin (geb. wahrscheinlich zu Rothenburg o. T. um 1435, gest. zu Nördlingen um 1500) sind teils durch

echte Inschriften, teils nach stilistischen Übereinstimmungen als seine Arbeiten nachgewiesen und wohl allgemein anerkannt: der Altar aus St. Emmeran in Nördlingen von 1459 (jetzt z. T. in München, z. T. in Nördlingen, Abb. 66),



67. F. Herlin. Anbetung der Könige, vom Altar aus St. Georg;
Stadtgalerie in Nördlingen.

der Hochaltar der St. Georgskirche in Nördlingen aus den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts (Abb. 67 und 68), der Rothenburger Altar von 1466, das Rothenburger Marienbild von 1467, der Bopfinger Altar von 1472, der

große Eccehomo und der sogenannte Familienaltar in Nördlingen, beide von 1488¹⁾).

Nach diesen Werken läßt sich Herlin kurz charakterisieren als der gelehrige Schüler der Niederländer, sowohl in Technik und Farbengebung, in der Art der Drapierung der Gewänder und in der Zeichnung einzelner Glieder, als in seinem Streben nach Naturwahrheit und realistischer Wiedergabe auch unbedeutender Dinge, und endlich in seinen Versuchen, Perspektiven zu schaffen. Den Van Eycks ist er verpflichtet, und von Roger van der Weyden hat er gelernt. Aber trotz alledem behalten seine Werke einen ganz ihm eigentümlichen Zug, und schließlich hat Herlin sich doch zu einem eigenen Stile durchgearbeitet.

Seine aus niederländischen Mustern hervorgegangenen Typen — besonders die der Frauen — werden durchaus herlinisch, sei es, daß da des Meisters Kunst nicht ausreichte, es in der Wiedergabe der Menschen seinen großen Vorbildern gleichzutun; sei es, daß sich in ihnen Einflüsse seiner schwäbischen Umgebung kundtun; oder sei es, daß sich darin des Meisters Schönheitsideal ausspricht. Er gibt seinen Frauengesichtern ein langes Oval mit hoher Stirn, langgezogener, unten rundkolbiger Nase, einen kleinen Mund mit vollen Lippen, kurzes Kinn, verhältnismäßig breiten Halsansatz; die Gesichter der Männer sind ebenfalls lang, meist hager, mit der charakteristischen Nase wie bei den Frauen; die Haarbehandlung ist massig mit sorgfältiger Wiedergabe der einzelnen Haare. Die Ohren sind schmal und häßlich geformt. Die Hände sind lang und ungliedrig; sie zeigen meist einen abgelenkten Daumen mit breiter Kuppe und breiten Nägeln, eine breite innere Handfläche mit kräftiger Mittelfalte. In der Haltung seiner Figuren der Früh- und Spätzeit herrscht durchaus ein schlichter Ernst, eine gewisse Monotonie vor; jedoch in seiner Reifezeit werden sie bewegt, werden die Bilder mannigfaltiger, bekommt das ganze mehr Leben. Herlin zeigt, daß er nicht nur der handwerksmäßige Nachahmer der Niederländer ist, als welchen man ihn wohl nennen hört, sondern daß er auch etwas Eigenes besitzt, daß er auch künstlerisch dachte und wollte. Freilich, oft genug besaß er nicht die Kraft, seine selbständigen Ideen auch völlig so auszudrücken, wie sie ihm vorschwebten. Herlins Behandlung der Falten ist verhältnismäßig schlicht; er wiederholt sich häufig in seinen Motiven. In der Farbengebung hat er eine Vorliebe für starke, ungebrochene Töne und helle, lebhaftere Farben. Und ganz in diesem Sinne sind auch die St. Galler Bilder gearbeitet. Zug für Zug der Charakteristik Herlins trifft auch auf sie zu. Das im Einzelnen darzulegen wird die Aufgabe des folgenden sein.

¹⁾ Ich verweise über Näheres auf die gründlichen Untersuchungen und die Zusammenfassung der bisherigen Forschungen von *Haack* in seiner bei Heitz & Mündel erschienenen Schrift: Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke, Straßburg 1900.

Die Literatur über Herlin zusammengestellt bei Haack a. a. O.

K. Lange schreibt auch No. 8 und 9 der Stuttgarter Gemäldesammlung („Gefangennahme Christi“ und „Dornenkrönung mit Verspottung“) Friedr. Herlin zu. Vergl. darüber S. 49 des Kataloges der Sammlung, 2. Aufl., Stuttgart 1907.

Die *Komposition* beider Bilder ist einfach, doch nicht ungeschickt. Schlichter Ernst und sorgfältige Naturwahrheit herrschen in beiden; sie sind darin durchaus Herlinischer Art. Herlin hat das Thema der St. Galler Bilder



68. F. Herlin. Geburt Christi, vom Altar aus St. Georg;
Stadtgalerie in Nördlingen.

sehr häufig gemalt. Auf allen seinen größeren Altarwerken ist auch die Geburt und die Anbetung dargestellt. Vergleichungspunkte mit den Bildern aus St. Gallen sind also in Bezug auf die Komposition sehr zahlreich.

Für das Bild der *Geburt Jesu* kommen der Nördlinger-, der Bopfinger-, der Rothenburger- und der Familienaltar in Betracht. Bei allen fällt die

den St. Galler Bildern sehr verwandte Art der Komposition auf. Die Szene ist *vor* die Hütte ins Freie gelegt. Außer den drei Mitgliedern der hl. Familie sind überall nur noch wenig andere Personen gegeben; besonders übereinstimmend ist das Nördlinger Bild (Abb. 68). Ferner ist die Maria auf allen fünf Bildern möglichst in die Mittelachse des Bildes gerückt; auf dem Nördlinger und St. Galler ein wenig nach links abweichend. Übereinstimmend weisen auch die Bilder die scharfe Überschneidung Josefs durch die Säule auf, und dieser selbst ist, wie Maria, überall halb stehend, halb knieend, eine Kerze in der Hand haltend, gegeben — ein Typus, der indessen auf Rogerschem Muster basiert. Das Kind liegt auf allen genannten Darstellungen in der gleichen Richtung mit nur sehr wenig variierten Bewegungen auf den Mantelfalten seiner Mutter.

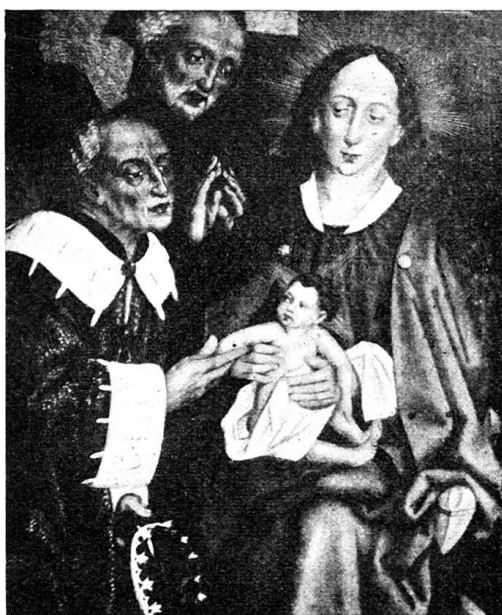
Gemeinsam ist den Bildern ferner das Streben des Meisters, durch die Teilnahme eines oder mehrerer Engel Abwechslung in die Komposition zu bringen und so zugleich getreu der Tradition zu verfahren. Daher schwebt auf dem Nördlinger Bild (Abb. 68) ein Engel herbei, um dem Hirten die frohe Botschaft zu verkünden; auf dem Bopfinger Bilde hat er den Hirten sogar bei der Hand genommen und eilt mit ihm der Szene zu; auf dem Bilde des Familienaltars sitzen sie zu zweit und lesen sich — höchst gewichtig tuend — aus der hl. Schrift vor; auf dem St. Galler Bild (Taf. X) aber ist ein Englein sogar auf das Dach der Hütte geflogen, um von dort herab an dem freudigen Ereignis teilzunehmen. Das ist eine ganze Zahl von lieblichen Schelmereien — man sollte gar nicht meinen, daß der meist so nüchterne, hausbackene Meister solcher Varianten fähig wäre! Aber freilich — in den Gestalten dieser Englein liegt die Schelmerei auch gar nicht. Schaut man nahe zu, so haben sie alle dieselben leeren, nichtssagenden, ältlichen Köpfchen, die so unendlich dumm dreinschauen, weil sie rein gar nichts zu sagen wissen. Man muß solche Einfälle des schwäbischen Meistes von weitem betrachten, um zu verstehen, was er hat sagen *wollen*. Besser hat er schon verstanden, die Szenen — es ist das auch bei den Darstellungen der Anbetung der Fall — in die Landschaft hineinzukomponieren. Die Hintergründe erweitern sich zu Wiesen und Stadtbildern, und der Eindruck der Ferne ist durch allerlei perspektivische Hilfsmittel, wie die Schlangelwege, starke Verkürzungen, Blicke in Straßen und Torbögen wiedergegeben.

Auch die Anordnung der Tiere im Mittelraum des Bildes zwischen Maria und Josef ist auf allen Herlinschen Darstellungen von der Geburt Jesu die gleiche wie auf dem St. Galler Bilde.

Wo er die *Anbetung* schildert, verfährt er genau so wie auf dem St. Galler Bild. Nur der Rothenburger Altar weicht von dem Kompositionsschema ab. Sonst sitzt überall Maria links mit dem Kind auf dem Schoß; vor ihr Kaspar, getreu der Anschauung, die seit dem 14. Jahrhundert herrschte, als Greis charakterisiert; rechts davon der Mohrenkönig als jüngster von den dreien; in der Mitte hinter der Gruppe Balthasar, ein Mann von mittleren

Jahren. Abweichend davon ist auf dem Rothenburger Altar nicht nur die Komposition im Gegensinne gehalten, sondern es tritt auch Josef neu hinzu.

Auch für die *Typen* schien Herlin ein gewisses Schema zu haben. Er gibt nicht nur sehr häufig ähnliche, sondern er wiederholt sich geradezu. Vor allem der Typus seiner Gottesmutter variiert wenig. Höchstens im Alter gibt er sie verschieden. So erscheint sie auf dem St. Galler Bild am jugendlichsten, und unzweifelhaft ist sie auch das lieblichste Frauchen, das Herlin jemals geschaffen. Nur die Münchner Madonna und die hl. Margarethe können mit ihr rivalisieren. Bei allen Frauengesichtern Herlins tritt uns, wie auf den St. Galler Bildern, das längliche Oval mit der hohen Stirn und dem geschweiften Scheitelansatz entgegen (vergleiche Abb. 69). Sie hat überall dieselbe lange, unten etwas kolbige Nase; denselben kleinen, wie zusammengezogenen Mund; dasselbe kurze Kinn. Übereinstimmend ist bei allen den Marienköpfen die stark betonte harte Linie vom Kinn zum Ansatz des rechten Ohres, die fast wulstig hervortritt. Charakteristisch ist ferner bei ihnen die lange, schmale *Ohrform*; das Ohrläppchen ist sehr lang, die Windung der Ohrmuschel, soweit sie sichtbar, stets die gleiche, welche bestimmt wird durch den scharf hervortretenden Tragus und Antitragus. Der obere Teil des Ohres ist gewöhnlich von einer Haarsträhne bedeckt, doch so, daß dazwischen noch ein wenig vom Ohr hindurchschimmert. Wo er dieses Moment wegläßt, setzt er über dem Ohr weiße Lichter auf, um die Wölbung unter der Haarwelle anzudeuten. Auffällig aber ist das den St. Galler Madonnen eigene und bei fast allen Marien Herlins sich wiederholende Fehlen eines Einschnittes zwischen Tragus und oberem äußeren Ohrrand; es ist dies ein sehr auffälliges Charakteristikum Herlinscher Frauenohren. Bezeichnend für Herlin ist ferner die tiefe Einsenkung an den Schläfen der Madonnen. Da fast überall die rechte Seitenansicht des Kopfes auf den Abbildungen gegeben ist, läßt sich dies umso besser in seiner Übereinstimmung verfolgen (man vergleiche die Abbildungen). Die Ausbuchtung legt sich scharf an den äußeren Winkel des rechten Auges an und zieht sich bis zu den Haaren. Darauf folgt eine ziemlich starke Erhöhung, die wohl den unteren Teil des Schläfenmuskels¹⁾ kennzeichnen soll, dann eine erneute Einsenkung zu dem



69. Rothenburg o./T. St. Jakob.
Detail aus der Anbetung der Könige
von F. Herlin

¹⁾ Für die Hervorhebung des Jochbogens scheint mir der Verlauf der Erhöhung nicht zu sprechen.

Ohre hin. Das alles ist auffällig scharf ausgeprägt. Die *Augen* der zwei St. Galler Marien haben etwas sehr Schweres, Müdes; das teilen sie mit allen Herlinschen Madonnen. — Nicht durchwegs allen eigen, aber bei den St. Galler Marien mit den Rothenburgern und der hl. Margarethe übereinstimmend, ist die scharfe *Schattengebung* nach links beim untern Augenlid, und wieder allen gemeinsam die tiefe Linie beim Ansatz des oberen Lides und die stärker hervorquellende Partie beim oberen Orbitalrand.

Schon bei einer bloß oberflächlichen Betrachtung der Marienköpfe muß die große Ähnlichkeit auffallen. Wenn man dann aber sieht, daß sich die Ähnlichkeit sogar auf so kleine — scheinbar zufällige — Dinge erstreckt, wie die Loslösung zweier feiner, dünner Haarstrählein an der rechten Stirnseite, so muß man da wohl von einer Absicht reden, von einer Geschmacksäußerung desselben Meisters. Die *Haarbehandlung* im allgemeinen bei den St. Galler Madonnen ist die gleiche, wie bei allen Herlinschen Frauen. Langes, gelöstes Haar, gleichmäßig gewellt, mit minutiöser Wiedergabe einzelner Härchen, fällt gescheitelt über die Schultern herab. Hinter dem Haupt erscheint der Nimbus aus schön symmetrisch geordneten, sternförmigen Strahlen (Taf. X, XI, Abb. 67, 68, 69); auf dem Bopfinger Altarwerk kommt er noch mit einem abschließenden Reifen versehen vor, während er auf Herlins früheren Werken (Abb. 66) als Scheibe und auf seinen spätesten mit zwei konzentrischen Kreisen gegeben wird. Die Übereinstimmung in der Wiedergabe des Heiligenscheines findet sich für die St. Galler Bilder somit besonders in den Werken der sechziger Jahre, also gerade mit den Werken, mit welchen sich überhaupt die nächste Verwandtschaft konstatieren läßt. — Ebensovienig abwechslungsreich wie Maria schildert Herlin den *Josef*. Er ist überall wie auf den St. Galler Bildern der kahlköpfige Alte mit dem gezackten weißen Bart und dem spärlichen, gewellten Haarkranz um den Hinterkopf. Seine Wangen sind vom Alter gehöhlt; um seinen Mund liegt ein Zug mürrischen Mißbehagens, das manchmal fast wie ein bisschen Sorge aussieht. Sehr auffällig ist die Form seines Ohres; sie stimmt mit der Ohrform aller dargestellten männlichen Wesen — auch der zwölfjährige Jesus auf dem Altar von St. Georg in Nördlingen hat es bekommen — überein und unterscheidet sich von dem der Marien durch seine noch größere Häßlichkeit. Die Handform bei den Männern ist übereinstimmend mit der der Frauen, nur etwas gröber und größer. Die St. Galler Bilder zeigen die typischen Herlinschen Hände mit den sehr langen, wie zugespitzten Fingern, dem abgebogenen Daumen mit großer, dicker, zweiter Phalanx und breitem Nagelansatz. Von dem kolbigen Daumen zur Handwurzel zieht sich eine stark betonte Falte; eine zweite, weniger kräftige quer durch die breite Handfläche.

Bewegung und Form von Josefs rechter Hand auf dem St. Galler Geburtsbild wiederholt sich ganz analog auf dem Bopfinger (Josefs rechte Hand) und Rothenburger Bild (mittlerer König linke Hand) und auf der Nördlinger Verkündigung (Abb. 70). In der Linken hält Josef auf dem St. Galler

Bild eine Kerze, die er mit der Rechten vor dem Windzug schützen will. Das ist auch ein häufig vorkommendes Motiv bei den Niederländern; es mag hier nur erinnert werden an Roger van der Weydens Middelburger- oder Bladelinaltar¹⁾ in Berlin oder an den Altar Memlings im Johannesspital von Brügge²⁾. Herlin bringt es in fast allen seinen Darstellungen der Geburt Jesu an. Und nicht nur das Motiv, sondern auch die ganz gleiche Art, wie Josef die Kerze hält. Er faßt sie nämlich allenthalben wie auf dem St. Galler Bild in der hohlen Handfläche zwischen den dritten und vierten Finger. Die Haltung Josefs ist überall die halbknieende, halbstehende — das Qualvolle, welches das 15. Jahrhundert seine Gestalten mit soviel Leichtigkeit ertragen läßt. Das Knie ist stark vorgeschoben.

Von dem *Kindertypus* Herlins muß das Gleiche gesagt werden wie von den bisher besprochenen Typen: er hat wenig Unterschiedliches, wenig Individuelles (vergleiche die Abbildungen). Dieselbe steife Lage mit der falschen Perspektive, dieselbe steife Haltung des Kopfes, der mit seiner kugelrunden Form und dem gezackten Haarwuchs über der breiten Stirn und der überbreiten Nasenwurzel etwas ungemein Beschränktes und Unkindliches hat. Die Art, wie Herlin beim Liegen des Kindes Beine giebt, ist zwar nicht nur bei ihm zu finden; aber er selbst kennt kaum eine andere. Das rechte Beinchen wird wie auf dem St. Galler Bild in die Höhe gezogen, sodaß es zum Teil hinter dem linken verschwindet, aber doch so, daß die innere Fußfläche sichtbar bleibt.

Auch der *Engel* über der Hütte auf der St. Galler Geburt zeigt den allgemeinen Herlinschen Kindertypus mit dem unkindlichen Gesicht und dem runden, leeren Köpfchen. In der Art und Farbe seiner Gewandung ist er den Engeln des Familienbildes in Nördlingen gleich.

Der *Mohrenkönig* in der scharfen Profilstellung erscheint auch auf dem Flügel von St. Emmeran (Abb. 66). Mit dem Nördlinger Mohr (Abb. 67) hat der St. Galler die Stellung, das Brokatmuster des Rockes, den Turban und die Form des Ohringes gemein. Auch die Gesichtsform ist bei den genannten Darstellungen die gleiche; das zeigen vor allem die zwei in Profilstellung. Abweichend davon ist der Mohr des Rothenburger Altares, der



70. Nördlingen. Detail aus dem Verkündigungsbild von F. Herlin.

¹⁾ Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 1879, 8. Bd., S. 188; beschrieben bei Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei, Bd. 2, S. 37. Abgebildet in der Publikation der photogr. Gesellschaft, No. 5373.

²⁾ Siehe Seite 133, Anm. 2.

einen ganz andern Typus repräsentiert. Der *zweite stehende König* ist ein rechter Durchschnittstypus Herlinscher Männergestalten. Er weist alle Merkmale auf, die nötig sind, um einen Herlin zu konstruieren. Darum mutet das Gesicht auch so langweilig an. Der *knieende König* ist eine Erscheinung, wie sie analog auf Herlinschen Bildern vorkommt. Derselbe alte Mann mit dem ernstesten gefurchten Gesicht und dem mürrischen Zug um den Mund kniet auf dem Nördlinger Bild (Abb. 67). In dem heiligen Lukas des Nördlinger Familienbildes scheint diese Figur des greisen Königs noch einmal wiederzukehren, mehr gealtert zwar; aber es ist doch merkwürdig, daß der hl. Lukas ihm nicht nur im Typus ähnelt, sondern daß auch sein Gewand in ähnlicher Form und gleicher Farbgebung ist.

Überhaupt herrscht in der *Farbgebung und in der Gewandbehandlung* eine große Übereinstimmung zwischen den St. Galler Bildern und den andern Werken Herlins. Schwung und Gerinnsel der Falten sind bei ihm anders als bei den großen Niederländern. Sie sind kleinlicher, besorgter, schwerfälliger ausgedüfelt. Die Ränder so breit und scharf gezeichnet, als wären es sehr dicke Stoffe; aber dann wären die komplizierten Wege und Furchen in den Falten doch ganz unmöglich! Es liegt etwas Pedantisches in des Meisters Art, etwas Gequältes, als ob es ihm nicht immer ganz leicht geworden. Dahin gehört auch Herlins archaische Art, sich mit Zickzackfalten abzuhehlen, wo er es nicht anders kann.

Diese typische Gewandbehandlung findet sich auch in den St. Galler Bildern. Bis ins einzelste sind hier die Marien im Sinne Herlinscher Frauen gekleidet. Weder das weiße Litzchen mit dem blaudurchschimmernden Unterzeug an den Ärmeln und Seiten des Gewandes fehlt, noch das blaue Halbmondchen am Halsausschnitt (vergleiche Taf. X mit Abb. 68; vergleiche zum Halsausschnitt auch den Nördlinger Familienaltar). Die Art, wie Herlin die Falten am Halsausschnitt ansetzt, ist ebenfalls überall die gleiche, sorgfältige und peinlich symmetrische. Und überall da, wo Maria die halbknieende Stellung einnimmt, legt sich das Gewand zwischen den Beinen in eine große, breite Falte, die unterhalb der Knie schmaler verläuft. Die seitlichen Falten münden schon oberhalb der Knie in die breite Hauptfalte ein. Die älteren Marien auf den Darstellungen der Anbetung kleidet er gewöhnlich wie auf dem St. Galler Bild in ein blaues Gewand. Bei diesen Madonnen findet man seit den Flügeln von 1459 bis zum Familienaltar von 1488 überhaupt kaum eine wichtige Änderung in der Bekleidung.

In der Gewandung Josefs sind die Ärmel meist mit dem charakteristischen Zickzack versehen, wie es der linke Ärmel des St. Galler Bildes zeigt. Auch auf Abb. 68 ist er über seinem linken Arm entstanden. Bei der Bewegung, die er mit der Hand macht, schiebt sich sein Kragen in einer ganz bestimmten Art zurück, die sich wie auf dem St. Galler Bild, auf dem Nördlinger (Abb. 68) und Bopfinger Bild wiederholt. Im allgemeinen ist seine Gewandung auf dem St. Galler Bild die gleiche, wie bei Herlin überhaupt, und wie sie das 15. Jahrhundert häufig dem Josef gab. Die lange

Kutte – meist rot –, ein darüber liegender Kragen und im Nacken herabhängend eine Kapuze oder einen Hut. – Interessant ist in bezug auf die Gewandung der *hl. drei Könige* ein Vergleich mit dem Anbetungsbild von St. Emmeran. Die beiden stehenden haben hier in der Wahl des Stoffes getauscht; aber die Art der Gewandung ist bei dem Mohren die ganz gleiche. Auch das Ornamentblatt ist dasselbe, wie es auf dem Bilde von St. Emmeran und auf Abb. 67 benutzt worden ist.

In der Farbenzusammenstellung entspricht Herlin auf den St. Galler Bildern, wie auf allen seinen Werken, zwar meist der Tradition; aber die lebhaften, hellen Töne, die er wählt, und die auch die St. Galler Bilder auszeichnen, ihre größtenteils ungebrochene Nebeneinanderstellung, die Vorliebe für „ausdrucksvolle Buntheit“, die Behandlung der Schatten – das ist durchaus Herlins Art.

In den *landschaftlichen Motiven* zeigen die St. Galler Bilder die gleiche Anlehnung an niederländische Vorbilder, wie Herlins Werke im allgemeinen. Die traditionelle Hütte in ihrem ruinenhaften Zustand ist wohl von den Italienern zu den Niederländern gekommen; die erste Darstellung dieser Art ist mir bei Giottino bekannt. Herlin hat sie mitsamt dem zerbrochenen Türbogen (Taf. XI), dem Säulenfenster (Taf. X) und der stützenden Säule von den Niederländern übernommen. In der Kombination von Säulen und Bogen mit Holzgebälk und einem Dachwerk, wie es die St. Galler, Bopfinger und Rothenburger Bilder zeigen, liegt eine gewisse Naivität des Meisters. Herlin und mit ihm das 15. Jahrhundert, und zum Teil auch die Niederländer, verwendeten freilich solche Kombinationen häufig. – Die Architekturbilder der Hintergründe auf den St. Galler Bildern mag Herlin wohl, wie die seiner andern Werke, aus Erinnerungen an seine Wanderzeit zu einem Teil, und aus seiner Umgebung zum andern Teil, zusammengestellt haben. Aber mancherlei feine Züge in dem Landschaftlichen verraten, wie Herlin mit den technischen Vorzügen auch einen Sinn für Natur und Naturschilderung von seinen Lehrmeistern überkommen hat. So bringt er häufig das perspektivisch wirksame Motiv des Stadttores in der Ferne an, wie auf dem Bilde aus St. Gallen. Herlinisch ist auch die häufige Anwendung des Schlängelweges, wie er sich auf den zwei St. Galler Bildern findet. So wie da leuchten allenthalben auf seinen Bildern die hellen Weglein mit den dunklen Streifen. An Stelle des Himmels zeigen die St. Galler Bilder Goldgrund. Dies ist auch bei den meisten andern Werken Herlins der Fall. Damit haftet der Meister noch in der alten Kunstweise. Bekannt sind seine ornamentierten Goldgründe des St. Emmeraner und Rothenburger Altares. Glatter Goldgrund findet sich auf dem Bopfinger Altarwerk und auf den St. Galler Bildern. Hier ist er jedoch neu; seine lebhaft, fast grelle Tönung ist störend. Von dem alten Goldgrund war nach Sesars Nachricht nichts mehr erhalten; es ist also nicht möglich zu bestimmen, ob der Goldgrund von Anfang an glatt war, oder ob er nicht vielleicht ehemals auch Ornament aufwies.

Zieht man nun die Summe des Gesagten, so kann kein Zweifel darüber sein, daß die St. Galler Bilder mit den übrigen Werken Herlins übereinstimmen. Sie zeigen deutlich neben all den Schwächen die Vorzüge des schwäbischen Meisters, neben all seinen Unselbständigkeiten seine Eigenheiten und Neigungen.



71. Werkstatt des F. Herlin. St. Emmeran
und St. Katharina.
Sammlung des Kunstvereins St. Gallen.

der Nördlinger Hochaltar³⁾ aus der „ersten Hälfte der sechziger Jahre“ des 15.

Es bleibt nur noch übrig, festzustellen, in welche Schaffenszeit des Meisters die Entstehung der Werke fallen mag. Aufzeichnungen an den Flügeln bestehen nicht; schriftliche oder traditionelle Nachrichten sind darüber auch nicht bekannt; so müssen die Bilder selbst für die Bestimmung ausschlaggebend sein. In der Tat erlauben die stilistischen Übereinstimmungen eine ziemlich sichere Einreihung der St. Galler Gemälde in Friedrich Herlins Werk. Der Rothenburger Altar von 1466 mit seiner beginnenden Freude an lebhafteren Bewegungen und reicheren Kompositionen bedeutet eine beginnende „Stilwandelung“,¹⁾ die sich hier bereits leise, aber vernehmlich anzeigt. Von dieser Geschmacksänderung, wenn man so will, haben die St. Galler Bilder noch nichts an sich, trotz aller sonstigen Verwandtschaft mit dem Rothenburger Altar. Sie müssen also vor die Entstehungszeit desselben fallen; das heißt, da dieser die echte Jahreszahl 1466 trägt: vor 1466. Aus dieser Zeit vor 1466 sind von Herlins Werken die Altarflügel der St. Emmeranskirche von 1459²⁾ und

¹⁾ Haack a. a. O., S. 27, spricht von „stilistischen Neuerungen“, die Herlin hier einführt.

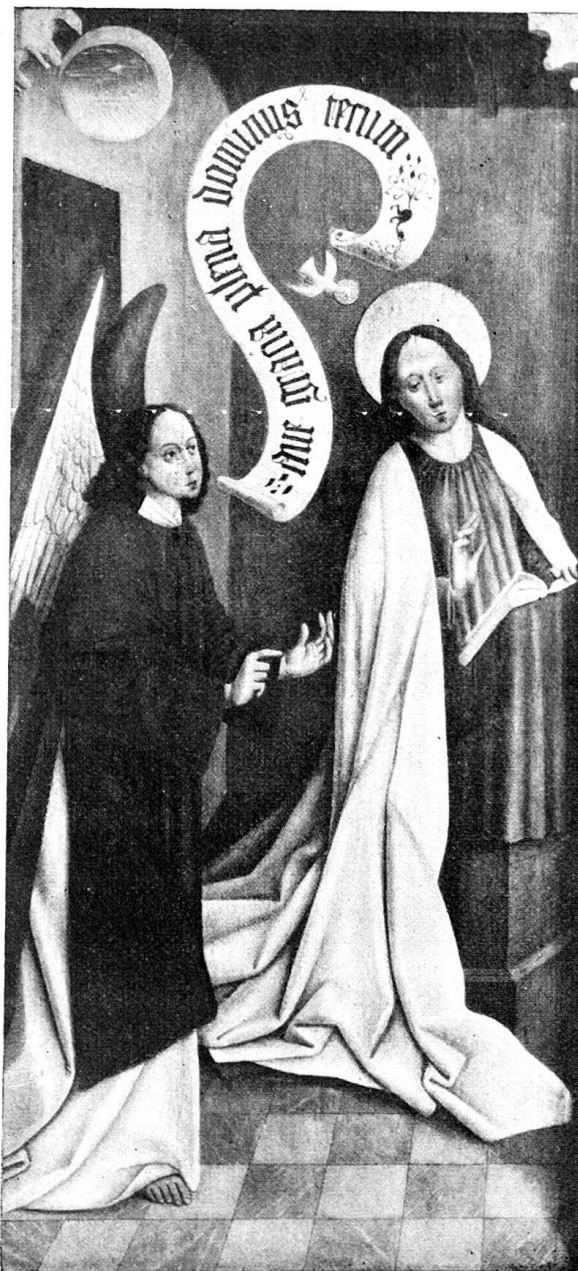
²⁾ Jetzt in München und Nördlingen.

³⁾ Haack a. a. O., S. 25. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste, 8. Bd., S. 409. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 281. Springer giebt ohne Begründung das

Jahrhunderts bekannt. Mit diesen beiden Werken verbindet nun die St. Galler Bilder eine große Stilähnlichkeit, und zwar so, daß sie gegenüber dem St. Emmeraner fortgeschrittener, gegenüber dem Nördlinger früher erscheinen.

Im Typus der dargestellten Hauptfiguren bilden die St. Galler Bilder den Höhepunkt. Hier ist in der Maria die lieblichste Gestalt erreicht, deren Herlin fähig war. Mit dem Altar von Nördlingen (Abb. 67 u. 68) kündigt sich jener langweilige Frauentypus an, den Herlins Kunst nun beibehielt bis zu den Werken seines Alters.

Lehrreich in bezug auf Herlins Entwicklung ist eine Nebeneinanderstellung der Bilder der Anbetung der drei Könige (Abb. 66; Taf. XI; Abb. 67). Man vergleiche, wie Herlin die Komposition auf dem Bild von St. Emmeran auseinandergezogen hat; auf der St. Galler Tafel ist sie im Gegenteil so gedrängt, daß sich die Figuren förmlich stoßen und drängen und keinen Platz haben; erst nach diesem Experiment gelingt es dem Meister, die richtige, maßvolle Gruppierung zu schaffen, die der Altar aus St. Georg in Nördlingen zeigt. Der Hintergrund auf dem ersten Werk „drängt sich viel plumper auf“, als auf den beiden späteren; in diesen zeigt sich auch das Perspektivische entwickelter, und das Nördlinger Bild hat noch vor dem St. Galler die schöne Luftperspektive, den „Himmel“, voraus. Das Äußerliche, wenn man so will, befindet sich also in aufsteigender Linie. Umgekehrt verhält es sich mit der Bewegungs-



72. Werkstatt des F. Herlin. Verkündigung.
Sammlung des Kunstvereins St. Gallen.

Jahr 1462 an. Dagegen betont Haack mit Recht, daß sich nur soviel sagen läßt, daß der Altar wahrscheinlich in der 1. Hälfte der 1460er Jahre entstanden ist. Die reifere Art, welche aus dem Nördlinger Altarwerk spricht, bestimmt auch mich, die ohnehin unsichere Bezeichnung „1462“ fallen zu lassen.

fähigkeit der Figuren. Der Mohr auf dem Bild von St. Emmeran ist ein junger Bursche, der frank und frei und straff dahergeschritten kommt; auf dem St. Galler Bild wird er ein König in glänzenden Gewändern, der nur noch auf seinen Beinen hin- und hertänzelt. Auf dem Nördlinger ist er noch prächtiger, aber auch noch ruhiger geworden, und seine seltsame Beinstellung scheint nur dazu zu dienen, das schöne Ornament an seinen Strümpfen ins rechte Licht zu rücken. So wird auch der zweite stehende König steifer und langweiliger. Auf dem ersten Bild spricht er noch verbindlich sich vorneigend mit seinem Begleiter; auf dem St. Galler diskutieren beide ebenfalls noch, aber schon leiser, steifer; bis endlich auf dem Altar von St. Georg jeder für sich in das Bild hineingesetzt ist. Maria jedoch weicht immer weiter zurück; sie wird gleichsam immer steifer, würdevoller.

So lassen sich deutlich Fortschritte unterscheiden, die sich aufsteigend in den genannten drei Werken anzeigen, während jedoch auch anderseits — und das mochte vielleicht mit Häufung der Arbeit, oder mit dem allmählichen Entschwinden des niederländischen Ideals zusammenhängen — ein Starrerwerden bemerkbar ist, ein Verknöchern, auf das auch Haack hinweist¹⁾, das sich aber viel besser erklärt, wenn man die St. Galler Bilder in diese Entwicklungsreihe des Meisters einschleibt. Demnach sind die St. Galler Bilder im Anfang der sechziger Jahre, etwa um 1462 entstanden.

Wenn daher Haack für den Nördlinger und Rothenburger Altar — und meiner Meinung nach mit Recht! — die Bezeichnung „die klassischen Werke des Friedrich Herlin“ in Anspruch nimmt, so verdienen die St. Galler Bilder diesen Namen nicht weniger. Nirgends hat er die Szene der Geburt anmutiger geschildert; überhaupt ist diese Darstellung auf dem St. Galler Bild von einer Lieblichkeit, wie sie ihr das 15. Jahrhundert in Deutschland, außer Schongauers Werken, nur wenige an die Seite setzen kann. Wirkt daneben auch das Bild der Anbetung befangener, so ist es doch mit seinem schlichten Ernst ein würdiges Gegenstück des ersteren, und es gehört mit ihm zum besten, was Herlin überhaupt geschaffen.

Wenn ich nun in meiner Ausführung der *Rückseiten* bisher nicht gedachte, so geschah das aus dem Grunde, weil ihre Ausführung offenbar Schülerhänden oder Gehilfen überlassen worden ist (Abb. 71 und 72). Auch sind sie stark übermalt. Jedoch tragen auch die beiden Rückseiten — die „Verkündigung“ und die Darstellung zweier Heiligen — deutliche Spuren Herlinscher Art. Das Eigentümliche dieser Rückseiten liegt jedoch in den Persönlichkeiten der dargestellten Heiligen. Neben der hl. Katharina findet sich dort der hl. Emmeran²⁾. Die Darstellung dieses letzteren, mit Leiter und Bischofsstab, ist meines Wissens auf Altarwerken nicht eben häufig anzutreffen. Es muß daher wohl eine besondere Bewandnis gehabt haben, daß gerade er dargestellt worden ist; am einfachsten wäre es, anzunehmen, daß die Kirche oder

¹⁾ Haack a. a. O., S. 26.

²⁾ Im Museumskatalog fälschlich als der „hl. Pardus“ bezeichnet.

Kapelle, für welche Herlin das Altarwerk mit den beiden St. Gallischen Flügeln malte, diesem Heiligen geweiht war. In Nördlingen gab es eine solche Kapelle, und Herlin hat auch Werke für sie angefertigt. Daß die St. Galler Bilder zu jenem Altar von 1459 gehören, ist ausgeschlossen. Immerhin wäre es möglich, daß Herlin in den sechziger Jahren nochmals einen Auftrag für die Kapelle gehabt hätte. Wie dem auch sei, die Vorderseiten dieser Flügel weisen deutlich genug darauf hin, wo und wann sie entstanden; vielleicht bringt der Zufall noch das gesamte Altarwerk zu Tage — denn daß sie zu einem solchen gehören ist unzweifelhaft, — damit man es in seiner Gesamtheit noch besser würdigen oder neue Anhaltspunkte dazu gewinnen kann. Einstweilen wollte ich nur versuchen, den zwei hervorragenden Flügelbildern den Platz in der Kunstgeschichte zuzuweisen, der ihnen gebührt, und sie einer allgemeineren Würdigung zugänglich machen.





F. HERLIN: GEBURT CHRISTI.
SAMMLUNG DES KUNSTVEREINS ST. GALLEN.



F. HERLIN: ANBETUNG DER KÖNIGE.

SAMMLUNG DES KUNSTVEREINS ST. GALLEN.