© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Nachträge und Studien zu Alexander Colin.

Von

Heinrich Hammer.

Mit 14 Tafeln.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Seitdem Alexander Colin im Jahre 1562 aus Mecheln nach Innsbruck gekommen war, um an Kaiser Maximilians umfangreichem Grabmal in der Hofkirche zu arbeiten, war seine Tätigkeit hauptsächlich der Grabplastik zugewendet. Vier habsburgische Herrscher beschäftigten ihn für die monumentalen Grabdenkmäler, die sie sich in Innsbruck und Prag errichteten. Weitere Prunkgräber entstanden für Philippine Welser und ihre Hofdame Katharina Loxan in Innsbruck, für Hans Fugger in Augsburg, für den Freiherrn Josef Georg von Kuefstein zu Maria Laach in Niederösterreich. Alle diese Gräber waren mit Freifiguren, namentlich knienden oder liegenden Bildnisstatuen ausgestattet; doch spielte daneben das figürliche Relief eine gewichtige Rolle. Außer diesen monumentalen Werken gingen aber aus Colins Atelier noch eine ganze Reihe kleinerer privater Grabdenkmäler hervor, bei denen die bildliche Ausschmückung nur durch das Relief bestritten wurde. Colins Wirken fällt in die Zeit, wo der lange, gotische Grabstein, der meist nur das Wappen, wenn aber figürlichen Schmuck, dann fast immer nur die Bildnisgestalt des Verstorbenen trug, allmählich dem kleineren, architektonisch gefaßten Wandepitaph Platz machte, dessen Hauptzierde immer häufiger eine biblische Reliefdarstellung bildete. Der Herstellung solcher Epitaphien widmete sich in Tirol in der zweiten Hälfte des 16. und bis ins 17. Jahrhundert hinein vorzüglich die Colinsche Werkstätte. Die bisherigen Forschungen[1]) haben schon eine Reihe solcher

[1]) Hauptsächlich von D. v. Schönherr, Gesammelte Schriften, her. v. M. Mayr (Innsbruck 1900), 1. Bd. S. 261 ff. und 507 ff.; E. v. Sacken,

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Arbeiten festgestellt, die bald nach dem Eintreffen des Meisters beginnen und sich bis über seinen Tod hinziehen: die bronzenen Epitaphien Gregor Löfflers d. Ä. in Innsbruck (1566) und der Familie Dreyling in Schwaz (1578), die marmornen der Familie Althann in Murstetten (1578), der Familie Sauter in Hall (1585), der Benigna von Wolkenstein in Meran (1586), der Salome Geizkofler in Sterzing (1592), der Susanne Katzbeck in Schwaz (1599), des Ehepaares Hohenhauser in Innsbruck (1600), des jüngeren Gregor Löffler in Sterzing (1602), der Anna von Kuefstein in Maria Laach (1615) und das Grabmal des Meisters selbst in Innsbruck (1612).

Unsere Kenntnis Colinscher Reliefplastik ist aber sichtlich noch keineswegs abgeschlossen. Unschwer finden sich weitere Werke, die entweder ganz unbekannt blieben oder nur in älteren Notizen erwähnt, aber keiner Prüfung auf ihre Zugehörigkeit zu Colins Werk unterzogen wurden. Einige solche Arbeiten seien hier besprochen, die vielleicht dienen können, unsere Kenntnis von der Kunstweise und dem Wirken dieses Bildhauerateliers zu vervollständigen, seine Fortwirkung über des Meisters Leben hinaus und seinen Einfluß auf die Sepulkralplastik des Landes zu erweisen und die Scheidung von Meister- und Werkstattarbeit zu erleichtern.

1.

Das Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck besitzt ein Marmorrelief von 25·5 cm Höhe und 27 cm Breite, welches die Erschaffung der Eva darstellt. Es stammt aus dem Legate Ludwig von Wieser und ein vom früheren Besitzer auf

---

Die Kirche von Murstetten und die Grabdenkmale der Familie Althann, Berichte und Mitt. des Wiener Altertumsvereines, 21. Bd., S. 137; H. Semper, Ein unbekanntes Werk A. Colins, Zeitschr. des Ferdinandeums 1895 S. 353, und Neues über A. Colin, ebda 1896 S. 135; H. Tietze, Werke A. Colins und seiner Schule in Maria Laach, Jahrb. der k. k. Zentralkommission für Kunstdenkmale, N. F. 3. Bd., 2. Abt. (Wien 1905) S. 176. — Zusammenfassender Artikel über Colin mit Literaturhinweisen von H. Tietze in Thieme-Beckers Allg. Lexikon der bild. Künstler, 7. Bd., S. 202.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

der Rückseite des Rahmens aufgeklebter Zettel bezeichnet es als Werk Alexander Colins. Niemand scheint jedoch diesen Vermerk und die ganze Arbeit überhaupt beachtet zu haben. Es lohnt sich daher wohl, das kleine Werk näher zu prüfen.

Das Relief (Taf. XXV) stellt die Erschaffung Evas in einer mit vielen Einzelheiten ausgestatteten Landschaft dar. Vorne breitet sich ein Wiesenplan aus, der sich rechts zu einem Felshügel mit breitästigen Pinien erhebt; im Mittelgrunde durchzieht ein Fluß das Paradies, jenseits desselben sieht man noch ein Stück Wiese, einen Wald und darüber eine Bergkette. Den Himmel erfüllen am oberen Rande Streifen balliger Wolken. Allerlei Tiere bevölkern in friedlichem Beisammensein die Natur: vorne sitzen zwischen allerlei Kräutern ein Affe, ein Hund, zwei Löwen; jenseits des Flusses grast ein kleines Häschen, unter den Pinien ruht eine Ziege und darüber auf einem Aste hat sich ein Vogel niedergelassen. In dieser Umgebung schläft nun rechts im Vordergrunde Adam, ausgestreckt im Grase, mit seinem linken Arm, auf den er den Kopf legt, gelehnt an einen kräuterbewachsenen kleinen Felsen, während der rechte Arm lässig auf den Boden gleitet. Er hat einen bartlosen, jugendlichen Kopf und schlanken, aber sehnigen, völlig nackten Körper. Von rechts naht eiligen Schrittes Gott Vater, von seinem Mantel in weiter Schleife umweht. Er weist mit seiner rechten Hand zurück, seine linke breitet er nach vorne aus und unter dieser gebietenden Geberde kommt Eva, nicht eigentlich aus dem Leibe Adams, sondern hinter ihm hervor; sie neigt sich mit gebeugtem rechten Bein vor ihrem Schöpfer, verschränkt unterwürfig die Arme und erhebt ihren Blick liebevoll zu ihm. Im Unterschiede zu dem nervigen Adam ist sie von weichem, üppigem, blühendem Körper; von ihrem Kopfe fallen lange Wellenhaare auf den Rücken. Die ganze Gruppe ist leicht und geräumig in die Bildfläche gestellt und trefflich mit der Landschaft zusammen empfunden.

Es springt ins Auge, daß für diese Figurengruppe Motive der Fresken Michelangelos in der sixtinischen Kapelle Anregungen geliefert haben. Zunächst die „Erschaffung Evas“

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

selbst: auch dort liegt Adam mit seitlich ausgestreckten Füßen an einen Felsen gelehnt und fällt der eine Arm quer über den Körper auf den Boden, wobei die Finger ein ähnliches unbewußtes Spiel aufweisen; auch dort kommt Eva mit gebeugtem Bein und vorgeneigtem Oberkörper, den Kopf emporrichtend, hinter dem Körper Adams hervor, in ihrer Körperrichtung senkrecht zu jener Adams gestellt; ihr weicher, üppiger Körper und ihr Kopf mit den auf den Rücken gleitenden langen Haaren sind auf unserm Relief unmittelbar nachgeahmt. Andererseits bilden das Aufruhen Adams auf dem linken Arm und die verschränkten Arme Evas bewußte Abweichungen von diesem Vorbilde. Für den Gott Vater unseres Reliefs hat jener in Michelangelos „Erschaffung der Eva" allerdings nicht zum Muster gedient; dafür liegen ihm aber Erinnerungen an die „Erschaffung von Sonne und Mond" und „Scheidung von Wasser und Erde" zugrunde: nur von dort können die auffälligen Motive des im Kreise flatternden Mantels und der nach zwei verschiedenen Richtungen ausgestreckten Arme kommen, die beide hier gar nicht in der Szene begründet sind. Man sieht so, daß der Meister unseres Reliefs verschiedene michelangeleske Anregungen frei verarbeitet. Völlig unabhängig von ihnen ist hingegen die landschaftliche Umgebung, in deren ausführlicher, naiver und humorvoller Einzelschilderung vielmehr die altdeutsche Auffassung solcher Szenen deutlich und höchst ansprechend fortlebt.

Schon im allgemeinen nun gemahnt das Relief deutlich an den plastischen Stil Colins. Der Typus Gott Vaters kommt sehr ähnlich auf anderen Arbeiten des Meisters namentlich der früheren Zeit vor, z. B. auf dem Löfflerschen Epitaph im Ferdinandeum (1566) und auch dem Dreylingschen in Schwaz (1578) und ebenso haben die beiden ersten Menschen in der Behandlung ihrer Gesichter viel Ähnliches mit Johannes und Magdalena auf dem ersteren der genannten Werke. Ganz besonders erinnert weiter die Wiedergabe der Bäume an die Gedenktafel des Haller Salzbergwerkes im Ferdinandeum (1564/5); die Bildung der Wolken ist die in Colins Atelier ständig üb-

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

liche. Es bedarf indes solcher Hinweise nicht weiter, denn die Figurengruppe unseres Reliefs kehrt als Ganzes auf einem Hauptwerke Colins wieder, nämlich dem Grabmal der Philippine Welser in der Silbernen Kapelle der Hofkirche (1580/1). Die linke der beiden Marmortafeln, welche die Tomba dieses Grabmals schmücken, zeigt links vorne die drei Figuren unseres Reliefs in fast völlig gleicher Weise (Taf. XXVI). Nur sind sie in eine andere Umgebung gestellt: rechts tritt neben sie die große, ruhende Gestalt des christlichen Glaubens mit Kelch und Buch; im Hintergrunde aber dehnt sich statt des Paradieses mit seinen Tieren eine weite Landschaft aus, die an den Seiten von Hallenarchitekturen eingefaßt, zwischen ihnen aber mehrmals durch Felsen gegliedert wird; in ihr sind mit winzig kleinen Figürchen von links nach rechts der Reihe nach die Verkündigung, die Geburt Christi, die Kreuzigung, die Grablegung, die Auferstehung, Christus in der Vorhölle, Christi Himmelfahrt und vorne in der Mitte die Auferstehung der Toten dargestellt; ganz rechts ist auch noch die Rückkehr des verlornen Sohnes zu sehen; darüber thront auf einer halbkreisförmigen Wolke die Dreieinigkeit mit den zwölf Aposteln. Mit der Gruppe der Erschaffung Evas in diesem Relief stimmt jene unseres Museumsstückes in der Zusammenordnung, in den Stellungen, in den Typen völlig überein; der Kopf Gott Vaters ist derselbe, seine Hände haben genau die gleichen Fingerstellungen; die Modellierungen des Leibes der Eva sind die gleichen; auch in nebensächlichen Dingen finden wir dieselbe Arbeit: man sehe besonders die Art der Bezeichnung des Grasbodens an; genau dieselben kleinen Längsfurchen mit eingestreuten zierlichen Grasbüscheln.

Die Zugehörigkeit unseres Reliefs zum Werk des Colinschen Ateliers steht so wohl außer Zweifel[1]). Es frägt sich nur, welche von beiden Arbeiten der andern zugrunde gelegt ist. Der Vergleich zeigt, daß die Ausführung auf dem Welser-

[1]) Herr Hofrat Professor v. Wieser machte mich auch aufmerksam, daß der Stein Brennermarmor ist, dessen Vorkommen Alexander Colin zuerst aufgefunden hat.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

grab wesentlich eingehender und sorgfältiger ist. Die Köpfe sind hier durchwegs schärfer ausgearbeitet und reicher modelliert, als auf dem Relief des Ferdinandeums, das allerdings wohl auch etwas abgeschliffen erscheint: wir finden dort in den Stirnen Fältchen, in den Händen Runzeln, in den Haaren feine, kleine Löckchen, die hier fehlen. Adams Gesicht hat auf dem Welsergrab einen feinen Bartanflug erhalten; auch ist seine Gestalt weicher und voller als auf dem Museumsstück. Das Fleisch zeigt bei ihm wie bei Eva zartere Modellierungen; das Gewand Gott Vaters ist reicher gefaltet und mit zierlichem Saum versehen. Auf der Tafel des Ferdinandeums ist im Vergleiche mit dem Welsergrab alles ein wenig breiter und allgemeiner behandelt, obwohl keineswegs an sich flüchtig und oberflächlich. Man könnte darnach annehmen, daß sie eine Werkstattwiederholung des letzteren sei. Allein eine nähere Prüfung liefert deutliche Anzeichen, daß diese Komposition nicht erst für das Relief des Welsergrabes erfunden, ihm vielmehr mit einigem Zwang eingepaßt wurde, während sie auf dem Museumsrelief in allen ihren Einzelheiten natürlich und ungezwungen wirkt. Gott Vater, der auf letzterem mit seiner rechten Hand bequem nach hinten ausgreift, kann es auf jenem nicht; seine rechte Hand hat zwar genau dieselbe Stellung, aber der Vorderarm ist in gewaltsamer und nicht einwandfreier Weise verkürzt worden. Auch die Mantelschlinge hat den weit ausholenden Schwung aufgeben müssen. Die Figur der Eva ist an Gott Vater herangedrängt, so daß sie dessen linken ausgestreckten Arm überschneidet und die Bewegung desselben minder verständlich wirkt. Ganz besondere Eigentümlichkeiten finden sich bei Adam. Die ungezwungen gekreuzten Beine desselben hätten auf dem Relief des Welsergrabes die Figur Gott Vaters unbequem überschnitten, weshalb sie, nicht zu gunsten der Ungezwungenheit, unter diese herabgezogen und parallel gelegt wurden. Die rechte Hand kommt, statt lässig ins Gras zu fallen, hinter den vorgestreckten Körper der „Fides“ zu liegen, was dem Künstler sicherlich nicht so eingefallen wäre, hätte er die Gruppe von vornherein mit der

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Nachbarfigur zusammengedacht[1]). Während sich schließlich im Relief des Ferdinandeums Adam eine deutliche Felsbank als Lehne darbietet, fehlt im Welsergrab eine ausreichende Bodenerhöhung und es ist hier eigentlich die schiefe Überlagerung Adams über die Nachbarfigur ganz unzulänglich begründet. Die ganze Komposition ordnet sich auf der Museumstafel ganz frei der Bildfläche und Umgebung ein und man merkt, daß sie mit ihr zusammen gedacht ist; in das Relief der Silbernen Kapelle ist sie als ein vorher fertiges Stück schlecht und recht eingezwängt und hat unter allerlei Notbehelfen gelitten, auf die der Künstler kaum geraten wäre, hätte ihn nicht ein früherer Entwurf geleitet. Es kann daher kaum ein Zweifel sein, daß das Relief des Museums das primäre Stück ist, und dieses ist daher auch sicherlich nicht als eine Schülerarbeit, sondern als Originalarbeit des Meisters anzusehen. Unsere Tafel sieht ganz so aus wie eine unter dem Eindruck der michelangelesken Anregungen früher entstandene Studie, aus welcher der Meister die Figurengruppe für das Welserdenkmal wiederverwendete. In der Studie hatte sich mit den michelangelesken Körpermotiven unbefangen die naive landschaftliche Schilderei vermengt, wie sie Colin auch sonst in früheren Werken (z. B. der Tafel des Haller Salzbergwerks) liebt; im Relief des Welsergrabes fiel dieses Beiwerk von selbst hinweg. Die Wiederholung auf dem Fürstengrabe erfolgte überdies mit größerer technischer Delikatesse als in der kleinen Studie.

2.

Die Reliefs des Welsergrabes bereiten jedem, der vom Mausoleum Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu ihnen in die Silberne Kapelle heraufkommt, eine gewisse Überraschung. Von diesem früheren Werke scheint sie ein Stilunterschied zu trennen, der um so mehr befremdet, als in den Reliefs des mehrere Jahre nach ihnen entstandenen Grabmals Erzherzog

[1]) Es sei auch bemerkt, daß Adam auf dem Museumsrelief ganz nackt ist, hingegen auf dem der Öffentlichkeit zugänglichen Welsergrab ein Schamblatt erhalten hat.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Ferdinands der Stil des Frühwerkes völlig wiederkehrt. In den Schlachtenszenen des Maximiliansgrabes lebt noch viel von dem detaillierenden Realismus der deutschen Kunst. Man findet ein Gedränge kleiner und kleinster Figürchen in einer mit zahllosen Einzelmotiven angefüllten Landschaft. Die Figuren haben individuelle Köpfe und auf eingehendsten Studien beruhende zeitgenössische Trachten und Waffen. All das ist mit der minutiösesten Kleinarbeit vorgeführt; etwas geradezu Feines und Zierliches liegt in Formen, Stellung, in der kostümlichen Ausstattung der Gestalten. Die Bildanlage ist vielfach noch primitiv: die Figuren ballen sich zu ungelösten Massen und türmen sich in dichten Reihen Kopf über Kopf empor; darüber steigt die Landschaft oft noch bis zum oberen Bildrand auf.

Nun beruhen freilich diese Reliefs auf Zeichnungen des Malers Florian Abel, der hierin im allgemeinen dem Muster Dürers, namentlich seiner „Ehrenpforte“ gefolgt ist, ohne übrigens irgend eine Komposition unmittelbar entlehnt zu haben. Allein genau dieselbe Darstellungsweise mit all den erwähnten Eigenschaften verwendet Colin auch für die zwanzig Jahre später entstandenen, gleichfalls zeitgeschichtlichen Reliefs des Ferdinandsgrabes, bei denen wir nichts von Vorlagen eines fremden Künstlers erfahren. Und auch sonst begegnet dieselbe schlichte und sorgsame Wirklichkeitsschilderung immer dort in seinen Werken, wo Personen oder Geschehnisse der Zeit wiederzugeben waren: in den Porträtstatuen der Freigräber, in den Stifterreihen der Epitaphien.

Ganz anders behandelt Colin nun die zwei biblisch-allegorischen Darstellungen des Welsergrabes (Taf. XXVI und XXVII). Zwar erkennt man in den Hintergründen beider Tafeln — das einemal in den winzigen Figürchen der Passionsszenen, das anderemal in der als Hintergrund verwendeten Stadt Innsbruck — den Miniaturstil der Maximiliansreliefs deutlich genug wieder. Die wesentlichen vorderen Gruppen aber setzen sich beidesmal aus verhältnismäßig großen Figuren mit weit ausladenden Bewegungen, in breiter Anordnung zusammen und sind unter Abstreifung jedes realistischen Anklanges in einem italianisierenden, ja antikisie-

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

renden Idealstil gehalten. Wir finden durchaus Typen von einer gewissen Steigerung der Formen. Die beiden Hauptgestalten, die „Fides“ links, die „Caritas“ rechts, fallen durch die klassischen Köpfe und Gewandungen, die großen Körperverhältnisse, die breite Lagerung auf. Die Männer haben muskulöse Glieder, mächtige Schultern, stark gewölbte Nacken, kräftige Köpfe. Allerlei Kontraposte werden gesucht und wenigstens im rechten Relief sorgt die Hintereinanderfügung dreier allmählig kleiner werdender Gestaltenreihen für eine klare Organisierung des Raumes. Es ist ein Stil, der deutlich den Einfluß Italiens zeigt und nicht bloß, wie wir oben gesehen, sich mit Einzelmotiven an Michelangelo anlehnt, sondern in der Gestaltengebung überhaupt schon leicht barock anmutet.

Man war denn auch geneigt, den Stil der Welserreliefs als ein zeitweises bedenkliches Eingehen auf das Formengefühl der Spätrenaissance zu bezeichnen, von dem der Meister dann im Ferdinandsgrabmal wieder „mit Glück zum lebendigen chronikalen Stil seiner Historien am Maxgrabe zurückgekehrt wäre“[1]). Diese Auffassung trifft jedoch nicht zu. Vielmehr behandelt Colin biblische, mythologische und allegorische Motive durchgehends anders als zeitgeschichtliche: folgt er hier unbeirrt heimischer Tradition, so überläßt er sich dort einem weitgehenden Italianismus; die Einflüsse, die im Welserdenkmal vorliegen, begegnen schon in den ersten Werken des Meisters und kehren auch später immer dann wieder, wenn es sich um Idealgestalten handelt.

Das zeigt sich schon bei den allegorischen und historischen Nischenfiguren der Fassade des Ottheinrichsbaues zu Heidelberg, mit denen Colin im Jahre 1558, so weit wir sehen können, seine Laufbahn eröffnete[2]). Schon hier herrscht ein

[1]) R. Stiaßny in der Besprechung von Schönherrs Colin-Monographie, Zeitschr. f. bild. Kunst 1890, Kunstchronik S. 66. — Ältere Beobachter, wie Ignaz de Luca (Journal der Lit. u. Statistik, Innsbr. 1782 S. 160) hatten wegen dieses Stilunterschiedes sogar an Colins Urheberschaft gezweifelt.

[2]) Abbildungen in dem Tafelwerke „Das Schloß zu Heidelberg“, herausgeg. von F. Sauerwein mit Text von M. Rosenberg, Frankfurt a. M.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

stark italianisierender Stil und berühren manche Figuren fast barock. Verschiedene Vorbilder klingen an. Die weiblichen

---

1883. Die umfangreiche Literatur über das Schloß verzeichnet am vollständigsten Oechelhäuser A., Das Heidelberger Schloß, Heidelberg 1913, S. 192 ff. Vgl. dazu die Literaturangaben bei Th. Alt, Die Entstehungsgeschichte des Ottheinrichsbaues zu Heidelberg 1905 S. 7 f. — Daß Alexander Colin alle 14 Statuen in den Nischen der Fassade zuzuweisen sind, bezweifelt jetzt wohl niemand mehr, da dies nicht nur aus dem Kontrakt vom 7. März 1558 unzweideutig hervorgeht, sondern auch ihre Stilgleichheit untereinander und mit späteren Arbeiten des Meisters klar erkannt wurde, zuerst mit vollem Nachdrucke von J. Koch und F. Seitz, Das Heidelbergerschloß (Darmstadt 1891) S. 75 ff. Aber auch die zwei Statuen des Gesimses wurden als übereinstimmend erkannt (ebda S. 79 ff. vgl. außerdem A. Haupt, Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses, Frankf. 1902 S. 33; Th. Alt a. a. O. S. 14). Die Zuteilung der Karyatiden des Portals ist strittig (vgl. einerseits Koch und Seitz a. a. O. S. 37, Oechelhäuser a. a. O. S. 162, Haupt, a. a. O. S. 37 u. a., andererseits A. Haupt, Peter Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichsbaues zu Heidelberg, Leipzig 1904 S. 83 f., wo für den äußersten linken Karyatiden und für die linke weibliche Karyatide Übereinstimmungen mit P. Flettner aufgezeigt werden). — Eine andere Frage erscheint es, ob die Heidelberger Nischenfiguren zur Stilbeurteilung herangezogen werden können, da sie doch nach dem genannten Kontrakt von 1558 „laut Visierung" angefertigt wurden. Das ist so ausgelegt worden, daß die Zeichnungen hiefür von anderer Seite vorlagen. Dazu liegt jedoch keine Notwendigkeit vor. Der Ausdruck „Visierung" wird ebenso oft wie für den Entwurf eines fremden Meisters auch für die dem Auftraggeber vorgelegten Entwürfe des ausführenden Bildhauers selbst verwendet (auch bei Colin selbst, vgl. Schönherr, Ges. Schriften 1. Bd. S. 527 und Jahrb. der Kunstsamml. des ah. Kaiserhauses 14. Bd. Reg. 10836). Vor allem aber spricht das spätere Werk Alexander Colins gegen die Annahme, daß Colin die Heidelberger Nischenfiguren auf Grund fremder Zeichnungen gearbeitet hätte: denn bei ähnlichen Vorwürfen treten uns in viel späteren Arbeiten Colins Figuren nicht nur gleichen Stils, sondern mit ganz bestimmten übereinstimmenden Einzelheiten entgegen, so in den „Virtutes" des Maximiliansgrabes, in der „Fides" und „Caritas" des Welsergrabes und auch noch in den beiden Nischenfiguren des Epitaphs Colins und seiner Frau. Sollten also Zeichnungen einer fremden Hand gemeint sein, so könnte es sich nur um beiläufige Andeutungen von Gegenstand und Aufstellung innerhalb eines Gesamtplans der Fassade handeln.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Gestalten der „Tugenden“ folgen letzten Endes den dekorativen Statuen der italienischen Hochrenaissance und erinnern am meisten an die Figuren Andrea Sansovinos auf den Kardinalsgrabmälern in St. Maria del Popolo zu Rom. Diesen Vorbildern entspricht die ganze klassisch-akademische Gesamterscheinung der Standbilder, wenn sie auch freilich bei Colin vergröbert und möglicherweise nicht ganz aus erster Hand übernommen erscheint: die klassisch regelmäßigen, aber ausdruckslosen Köpfe, die antikisierenden Einzelheiten des Gesichtes, die vollen, weichen Körperformen; man vergleiche Colins „Gerechtigkeit“ mit Sansovinos „Mäßigkeit“ (Taf. XXVIII). Die Gewandung ist zwar nicht im einzelnen nachgeahmt, aber der ganzen Art nach dieselbe: voller, aber doch ruhiger, weicher Faltenwurf, Durchblicken der Körperformen am Unterleib, an den Oberschenkeln und Knieen, parallele Längsfalten zwischen den Beinen. Die Stellungsmotive von Colins „Gerechtigkeit“ und „Liebe“ sind bis ins Einzelne überraschend ähnlich jenen von Sansovinos „Mäßigkeit“ und „Klugheit“ (Taf. XXVIII). Besonders auffallend ist die Übereinstimmung in den Einzelheiten der Haarbehandlung. Sansovinos „Tugenden“ kennzeichnet ein eigentümlicher reicher Haarputz, ein Überrest der Mode und Kunst florentinischer Frührenaissance inmitten der sonst so klassizierenden Stilempfindung des Meisters. Er findet sich bei Colin wieder: so entspricht Colins „Venus“ mit ihrem hohen Haarwirbel über der Stirne der „Fides“ am Grab des Kardinal Sforza und die kunstreichen Frisuren der „Gerechtigkeit“ und „Stärke“, wo über den vordersten Locken ein Diadem in das Haar geschmiegt erscheint, über dessen schmalen Reif dann seitlich Zöpfe zum Scheitel hinaufgezogen sind, um dort einen Knopf zu bilden, finden ihre Analogie in der „Mäßigkeit“ des Rovere-Grabmals. Auch Sansovinos seltsam geformte Diademe trifft man bei Colin mehrmals, zum Teil in ähnlichen Formen an (Liebe, Gerechtigkeit bei Colin, Klugheit bei Sansovino, Taf. XXVIII und XXIX).

Bei den männlichen Heidelberger Figuren fehlt es nicht an michelangelesken Anklängen. Daß „David“, „Helios“ und auch

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

„Caritas“ (Taf. XXVIII) ein gewisses Studium des römischen Meisters verraten, wurde schon von anderer Seite geäußert[1]); beim David erinnern an Michelangelos Statue die Bildung des Kopfes, Haares, die Haltung der rechten Hand; letztere kommt auch beim „Herkules“ und „Merkur“ vor. Vor allem aber muß für den „Jupiter“ Michelangelos „Bacchus“ als Vorbild gedient haben, dem nicht nur sein ganzes Stellungsmotiv, sondern auch die weiche Bildung und Haltung des Körpers gleicht (Taf. XXIX). Der Kopf ist verschieden und scheint sich mit dem leicht geöffneten Mund, der gerunzelten Stirn, der Teilung der Barthaare an ein antikes Vorbild, den Zeus von Otricoli, anzulehnen. Antike Reminiszenzen unterlaufen aber auch sonst: der „Herakles“ hält sich im Stellungsmotiv, in der Bildung des Fleisches, ja in Einzelheiten wie dem Spiel der Finger und der Zeichnung der Keule an den farnesischen Herakles als Muster (Taf. XXIX); die „Hoffnung“ (ebenda) weist den spätgriechischen Haarknoten des belvederischen Apoll oder des Laokoon auf.

Aber auch in späteren Werken lassen sich derartige Anlehnungen an Italien und die Antike nachweisen. In der Mittelfigur der „Ehernen Schlange“ auf dem Althannschen Grabmal in Murstetten ist die Stellung des Körpers und die Windung der Schlange, wie schon Schönherr bemerkt hat[2]), dem Laokoon des Vatikan nachgebildet. Die Gestalten der „Fides“ und „Caritas“ am Welsergrabe (Taf. XXVI und XXVII) erneuern den Sansovinoschen Typus, den die Heidelberger „Tugenden“ aufwiesen, und nochmals und ganz besonders deutlich geschieht dies in den vier „Virtutes“, die den Kenotaph Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck schmücken (Taf. XXX): auch die charakteristische Haartracht wiederholt sich an beiden Denkmälern; es sei besonders auf den phantastischen Kopfschmuck der „Stärke“ im Vergleich mit Sansovinos gleicher Figur am Rovere-Denkmal verwiesen. Solche Typen klingen noch in Werkstattarbeiten nach: am Grabdenkmal Colins selbst auf dem Friedhofe

[1]) Fr. Schneider, Der Bildschmuck des Heidelberger Schlosses, Zeitschrift f. bild. Kunst 1878, Kunstchronik S. 424.

[2]) Schönherr, Ges. Schriften, 1. Bd. S. 544.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

zu Innsbruck erscheinen eine „Fides“ und „Caritas“ von ähnlichem Stilgepräge und mit denselben bezeichnenden Einzelheiten (T. XXX). Michelangelo sahen wir im Relief der „Erschaffung Evas“ und in der entsprechenden Gruppe des linken Welserreliefs benützt. Den Gott Vater mit dem Ringmantel findet man, wie noch unten zu zeigen sein wird, auch in einer Reihe kleinerer Epitaphien. Ganz im allgemeinen aber macht sich öfters eine Neigung zu muskulöser Bildung der Körper, zu heftigen Bewegungen und kühnen Stellungen geltend: außer in den Welserreliefs auch in der „Ehernen Schlange“, in den Schlachtenreliefs aus Holz im Hofmuseum zu Wien und im Innsbrucker Museum. Besonders ist aber in dieser Hinsicht wieder auf die „Virtutes“ des Maximiliansdenkmals zu verweisen, die sich in starken Kontraposten und kühnen Drehungen des Körpers nicht genug tun können: es frägt sich namentlich, ob unter ihnen die „Mäßigkeit“ mit ihren übereinander geschlagenen Beinen bei gleichzeitiger Zurückwendung der entgegengesetzten Schulter nicht doch im engeren Sinne von Michelangelos libyscher Sibylle angeregt ist (Taf. XXX). Im „Raub der Sabinerinnen“ zu Wien bekundet sich — weshalb man hier fast Zweifel an Colins Urheberschaft fassen möchte — ein ausgesprochener Manierismus der Frauentypen.

Man frägt sich, woher dem Meister diese italienisierenden und antikisierenden Motive zugeflossen sind. Wir haben keinerlei Nachricht von einem Aufenthalt in Italien. Es ist auch nicht von vornherein nötig, aus diesen Anklängen auf einen solchen zu schließen. Einzelne dieser Motive sind sicher durch Kupferstiche vermittelt worden: darauf deutet zwingend, daß die michelangeleske Gruppe der Erschaffung Evas sowohl in der Studie des Ferdinandeums wie in der Ausführung am Welserdenkmal im Gegensinne des Vorbildes gegeben ist; das Gleiche gilt von der Mittelfigur der „Ehernen Schlange“ in Murstetten dem antiken Original gegenüber. Daß Colin sich auch für ornamentale Arbeiten aus Stichen Muster geholt, ist schon für das Heidelberger Schloß erwiesen[1]). Dann aber war

[1]) A. Haupt, Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses S. 27, 36; ders., Peter Flettner S. 9 f.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

die Kunst der vlämischen Heimat Colins selbst reichlich in der Lage, solche Einwirkungen zu vermitteln. Wir wissen leider nicht, in welchem Orte und bei welchem Meister Colin gebildet worden ist. Allein die ganze niederländische und besonders vlämische Kunst des 16. Jahrhunderts ist von italienischen Einflüssen durchsetzt und es zeigt sich bei näherem Zusehen, daß gerade die bei unserem Meister nachweisbaren Vorbilder in jener Zeit in Vlamland auch sonst die maßgebenden sind. In der Malerei ist besonders Michelangelo in Mode: sein Einfluß beginnt schon mit Mabuse, der 1508 in Italien war, und kommt durch Lambert Lombard und Frans Floris de Vriendt, die in den 30er und 40er Jahren Rom besuchten, auf seine Höhe; in Holland ist Marten van Heemskerk ein extremer Nachahmer Michelangelos. Aber auch in der niederländischen Plastik der Zeit stoßen wir gerade auf die Einflüsse, die auch auf Colin gewirkt haben. Jakob van Breuk (Jacques Dubroeucq † 1584), der um 1535 aus Italien zurückkehrte und in Bergen wirkte, läßt in seinen Werken deutlich das Studium der Antike, Michelangelos, Raffaels und Sansovinos erkennen und zwar sind es wieder Sansovinos Grabdenkmäler in Rom, von denen sich seine Tugendgestalten am Lettner zu St. Waudru in Bergen herleiten. Wie bei Colin treten auch in van Breuks Kunst bei allem eklektischen und akademischen Wesen zugleich barocke Neigungen hervor und wirken michelangeleske Körperbildung und Bewegung vernehmlich nach[1]). Doch ist sein Stil im übrigen von jenem unseres Meisters zu verschieden und zusehr von andern, namentlich französischen Einflüssen mitbedingt, als daß man eine unmittelbare Beziehung zu ihm aufstellen könnte.

Viel näher steht Colin jenem spezifisch niederländischen Dekorationsstil, den man nach einem Hauptvertreter den

---

[1]) Über ihn R. Hedicke, Jacques Dubroecq von Mons, Straßburg 1904, insbes. S. 12 ff. und 206 ff., sowie Taf. 13—16; ders., Neue Dubroecqstudien, Repertorium f. Kunstwissenschaft, 35. Bd. S. 402 ff. Vgl. auch R. Graul, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der 1. Hälfte des 16. Jahrh., Leipzig 1889 S. 42.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Florisstil nennt. Anknüpfend an die Raffaelschule und die Raffaelstecher hatten in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts niederländische Künstler in Rom eine neue Dekorationsweise aufgebracht, in der die römische Grotteske in nordischer, halb realistischer, halb phantastischer Weise weitergebildet war. Cornelis Bos, seit 1530 in Rom, scheint damit begonnen zu haben, Jakob Colyn de Nole und Cornelis Floris schlossen sich an ihn an und brachten den neuen Stil nach den Niederlanden, ersterer, da er sich in Utrecht niederließ, nach Holland, während Floris ihm in Antwerpen einen Mittelpunkt schuf und durch zahlreiche, über die engere Heimat hinaus nach Deutschland und Dänemark gelieferte Werke weite Verbreitung gab. Eine Schar von Schülern und Nachfolgern führte die Bewegung fort und die Spuren des Florisstiles lassen sich weithin im ganzen Norden Europas verfolgen.

Da selbst bei den Gründern die Elemente dieses Stils sehr ineinander fließen, wird es immer schwierig bleiben zu entscheiden, welchem von ihnen unser Meister näher zu stellen ist. Trotz der Namensgleichheit sprechen die äußeren Gründe eher gegen Jakob Colyn. Irgend eine Familienbeziehung ist bis jetzt nicht erwiesen. Aus einer Steinmetzenfamilie in Cambrai stammend und wahrscheinlich dort um 1520 geboren, ist er seit 1543 bis zu seinem Tode 1601 in Utrecht tätig[1]): schon sein Aufenthaltsort lag so der Heimatstadt Alexander Colins wesentlich ferner als das nahe bei Mecheln gelegene Antwerpen, die Wirkensstätte Cornelis Floris'. Colyn gelangte in dem kleinen Utrecht auch nie zu einem so weitreichenden Ruf und seine Werkstätte erlangte nie die Anziehungskraft wie jene des vielbeschäftigten Kunsthauptes der Weltstadt an der Schelde. Aber auch der Stil der — heute noch schwer übersehbaren — Werke Colyns' ist, so sehr unzweifelhaft manche Einzelheiten übereinstimmen, im ganzen mit seinem überladenen dekorativen

---

[1]) Über ihn R. Hedicke, Cornelis Floris und die Florisdekoration, Berlin 1913 S. 327 u. a. a. O., sowie Taf. 45 ff.

[2]) Über ihn Graul a. a. O. S. 44 ff. und die eben zitierte umfangreiche Monographie von R. Hedicke.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Reichtum und kraus phantastischen Geschmack mit der Kunstweise Alexanders schwerer zu vereinbaren, als jene des ungemein sinnesverwandten Floris, dessen ganzes Schaffen in ähnliche Richtung geht. In Antwerpen um 1514 geboren, also mindestens dreizehn Jahre älter als Alexander Colin, hatte er zuerst in Kupferstichen dekorative Erfindungen für Grabmäler, Gefäße, Masken, Ornamente herausgegeben, in denen die Grottesken der Raffaelschule in barock-michelangelesker Weise weitergebildet und mit nordischen Elementen durchsetzt erscheinen. Seit 1549 aber trat er als Bildhauer und Baumeister auf und klärte seinen Stil zu einer ruhigeren Hochrenaissanceempfindung im Geiste Sansovinos ab. Er bebaut dasselbe Gebiet wie Colin: Freigräber, Epitaphien, Sakramentshäuschen; die grotteske Dekoration ist diesen plastischen Arbeiten in maßvollerer Weise eingefügt.

Auf Zusammenhänge zwischen Floris und Colin hinsichtlich dekorativer Elemente ist schon von einem der Erforscher des Heidelberger Schlosses hingewiesen worden. Albrecht Haupt hat gezeigt, daß einzelne Motive der Türbekrönungen im Innern des Ottheinrichsbaues fast genau aus den 1557 veröffentlichten Grottesken des Antwerpner Meisters entlehnt sind[1]). Aber die Verwandtschaft beschränkt sich nicht auf solche Einzelfälle. Die ganze Ornamentik der Colin angehörigen Türen im Innern und Teile der Fassade entspricht dem Florisstil. Die besondere Vorliebe für Karyatiden, Kanephoren und Hermen, für Sphinxen und Masken, die reichliche Anwendung des Rollwerks für Rahmen wie Endigungen, die für den Florisstil im allgemeinen kennzeichnend sind, durchsetzt die ganze Heidelberger Dekoration. Haupt hat auf die von durchbrochenen Kartuschen umhüllten Kanephoren der Türe vom Vestibül in den kleinen Saal, auf die männlichen, gekrönten Sphinxen der Türe vom kleinen zum großen Saal und auf den Flügelmenschen mit in Löwenmasken endigenden Arabesken in Fensterverdachungen der Fassade verwiesen, Motive, die alle in Floris'

[1]) A. Haupt, Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses S. 27; ders., Peter Flettner S. 9 f., 26 f.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Grottesken von 1557 begegnen. Aber auch die durch Rollwerk durchgesteckten Putten, bocksfüßigen Männer und roßähnlichen Tiere, die man an mehreren Türbekrönungen des Innern findet, kommen in den Florisschen Stichserien „Inventien“ und „Veranderinghe“ reichlich vor[1]). Was außer solchem figürlichen Ornament und dem Rollwerk in den Heidelberger Türbekrönungen noch übrig bleibt, sind, ganz wie in den Florisstichen, hauptsächlich Fruchtbündel und in ihnen spielen genau dieselben birnen- und gurkenförmigen Früchte eine Hauptrolle, die eine spezifische Eigentümlichkeit des Antwerpener Stiles sind[2]). Colin hat für all das sichtlich ausgiebig aus den Stichen nach Floris geschöpft. Aber auch zu ausgeführten Werken des Antwerpener Meisters finden sich ähnliche Beziehungen. So kommen die gehörnten Masken an der Türe, die vom Audienzzimmer in das Vorzimmer führt, in ähnlicher Form an Floris' Tabernakel zu Leau, einem Hauptwerk seiner Frühzeit (1549/50) vor[3]); die eine mittlere Kartusche haltenden, in Ranken ausgehenden weiblichen Figuren, die am Hauptportal wie an inneren Türen in Heidelberg begegnen, hat auch Floris am Lettner zu Tournai[4]); vor allem aber zeigt das Ornament, das den Bogen des Hauptportals der Heidelberger Fassade schmückt, — an einer Schnur aufgereihte Fruchtbüschel, mit Wellband umflochten — eine für Floris besonders charakteristische, von ihm wiederholt verwendete Form[5]). Die ornamentalen Motive des Florisstiles beschränken sich endlich überhaupt nicht auf das Schloß zu Heidelberg, sondern klingen auch in den frühen Innsbrucker Werken fort: so ist die Haller Erztafel des Ferdinandeums mit Früchtebüscheln, Füllhörnern und Masken in

---

[1]) Sauerwein-Rosenberg, Das Heidelbergerschloß, Taf. 33, 36, 40, 42 und Hedicke, Cornelis Floris Taf. 1—7.

[2]) Sauerwein-Rosenberg Taf. 32, 41 und am Hauptportal (Taf. 6); Hedicke a. a. O. Taf. 7, 20, 25 u. a.

[3]) Sauerwein-Rosenberg Taf. 40 und Hedicke a. a. O. Taf. 29.

[4]) Sauerwein-Rosenberg Taf. 30, 32, 40, 41, 42, Hedicke Taf. 34.

[5]) Hedicke Taf. 16, 29 u. a. a. O, Sauerwein-Rosenberg Taf. 6.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

so ausgesprochenem Florisstil ausgestattet[1]), daß schon aus diesem Grunde an Colins Urheberschaft für dieses Werk nicht zu zweifeln ist; die charakteristischen Florisgurken kehren am Epitaph Gregor Löfflers des Ä. wieder und auch die Füllbänder am Wolkensteinschen Epitaph erinnern an Florissche Ornamente[2]). In der ornamentalen Sprache Colins bestehen so unläugbar starke Beziehungen zu Floris. Allerdings schwinden diese Motive später immer mehr aus dem dekorativen Schatz Colins: naturgemäß ist der Nachklang in der Heidelberger Zeit am stärksten und verhallt dann beim Aufenthalt in Tirol trotz einzelner Reisen in die Heimat.

Nicht so klar steht die Frage beim figuralen Stil. Gemeinsam ist jedenfalls die grundsätzliche Stellung zur figürlichen Plastik. Wie Colin, so trennt auch Floris streng zwischen Ideal- und Porträtgestalten. Die zahlreichen allegorischen oder symbolischen Statuen, mit denen Tomben und Epitaphien ausgestattet werden — Virtutes, Propheten, Wächter — huldigen demselben italianisierenden akademischen Stil, den wir in Colins statuarischer Plastik wiederfinden. Die weiblichen Allegorien vor allem, die den Großteil dieses Schmuckes ausmachen, entsprechen mit ihren regelmäßigen, aber toten Zügen und klassisch drapierten Gewändern derselben allgemeinen Richtung[3]). Bei beiden Meistern herrscht die gleiche, rein dekorative Auffassung solcher Skulpturen. Bei Colin überträgt sich dieser Stil im Grunde auch auf die religiösen Darstellungen: man findet dieselben schönen, aber wenig vergeistigten Gestalten wieder; wohl wird dem Gegenstande entsprechend mehr Empfindung entfaltet, aber sie dringt nirgends tief, haftet vielmehr an ziemlich konventionellen Geberden. Bei allen Porträtfiguren hingegen folgt Colin wie Floris der nordischen, mehr realistischen Übung und zwar in völlig geistes-

---

[1]) Schönherr, Ges. Schriften bei S. 530, Hedicke Taf. 7, 20, 25; für die Füllhörner vgl. Taf. 7 Nr. 2.

[2]) Schönherr a. a. O. bei S. 534, Hedicke Taf. 29 Nr. 1.

[3]) Vgl. bes. Hedicke Taf. 13 Nr. 1, 2; 14 Nr. 1; 17 Nr. 4; 18 Nr. 1, 19 Nr. 2, 23 Nr. 1.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

verwandter Weise: kaum je wird eine tiefere Charakteristik versucht; die traditionellen Liege- und Kniefiguren sind schlicht repräsentierend aufgefaßt, aller Nachdruck liegt auf der getreuen Wiedergabe von Gesicht und Kostüm. Bei beiden Meistern sichert aber die feine, gediegene, liebevolle Arbeit gerade diesen Erzeugnissen eine sympathische, vornehme Wirkung und macht sie zum besseren Teil ihrer plastischen Kunst; Colin ist hierin eher der Überlegene, wie er andererseits im Dekorativen zurücksteht.

Im Einzelnen aber deckt sich der figürliche Stil der beiden Meister keineswegs vollkommen. Die Heidelberger Allegorien haben Floris gegenüber ihr Eigenes in einer minder glatten, vergleichsweise herberen Formengebung. Auch der Stil seiner religiösen Reliefdarstellungen ist von dem des Antwerpeners nicht unwesentlich verschieden. Colin hat ohne Zweifel seine eigenen Studien an antiken Figuren und an Michelangelo gemacht; ganz besonders aber gehen die Übereinstimmungen mit Sansovino bei ihm weit mehr ins Einzelne als bei Floris und lassen sich aus diesem nicht erklären, sondern müßten mindestens auf die Kenntnis von Zeichnungen nach Sansovino zurückgeführt werden. Wo Colin frei aus Eigenem komponiert, verrät sich ein Feingefühl für klare Anordnung, gute Verhältnisse, schöne Einzelformen und vollendetes Zusammenwirken aller Teile, das doch wohl seine leichteste Erklärung durch ein selbständiges Verhältnis zur italienischen Kunst findet. Nimmt man alle angeführten Umstände zusammen, so ist doch wahrscheinlich, daß der Meister in seiner Frühzeit selbst Italien besucht hat. Die volle Macht des plastischen und architektonischen Stiles der italienischen Hochrenaissance ist freilich nicht auf ihn übergegangen. Colin ist immer am meisten als sorgsam arbeitender Kleinplastiker in seinem Element. Seine Empfindungsweise ist schlicht, ja naiv und auch wo er sich in großzügigen Formen versucht wie in den Welserreliefs, bleibt doch etwas Kleinmeisterliches und Hausbackenes daran haften. Auch gehört er zu den Künstlern, die empfänglich alle

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Anregungen von außen her aufnehmen. Wie Floris nur als Ornamentiker bahnbrechend, als Plastiker aber keineswegs originell ist, ist auch Colin im ganzen keine starke Persönlichkeit. Wo er nicht ohnehin an gezeichnete Vorlagen gebunden ist, bleibt er so ziemlich innerhalb der traditionellen Kompositionen und des einmal erworbenen klassizierenden Formenschatzes, lehnt sich bald an dieses, bald an jenes Vorbild enger oder freier an und wiederholt, auf jedesmal neue Lösungen verzichtend, auch seine eigenen Motive. Sein persönliches Streben geht viel mehr nach Schönheit und Reinheit der Arbeit und einer gewissen geschmackvoll harmonischen Wirkung als auf selbständige künstlerische Beseelung.

In seiner früheren Zeit ist Colin sicherlich am stärksten vom Stil des Cornelis Floris angezogen worden und wenigstens dem Floriskreise wird man ihn sicher beizählen dürfen[1]). Der große Ruhm der Florisschule gerade für Grabwerke ist ihm doch vielleicht schon bei der Berufung nach Heidelberg zugute gekommen, wo er einer Überlieferung gemäß noch vor den Heidelberger Schloßskulpturen das große, später zerstörte Grabdenkmal Otto Heinrichs in der hl. Geistkirche errichtete[2]), und es verdient immerhin Beachtung, daß die Brüder Abel, als sie Kräfte für die Arbeit am Maximiliansgrab suchten, zugleich mit Colin zwei unzweifelhafte Florisschüler, Philipp Diewas von

---

[1]) Der Ansicht Hedickes (Cornelis Floris S. 164, Anm. 1), daß die von Haupt beigebrachten Übereinstimmungen zwischen Heidelberger Türbekrönungen und Florisstichen nur eine allgemeine Kenntnis der niederländischen Dekoration, keine Einzelabhängigkeit Colins annehmen lassen, vermag ich nicht beizustimmen. Für die unläugbare Verwandtschaft Colins mit Floris ist es wohl bezeichnend, daß ein Hauptwerk niederländischer Grabskulptur des 16. Jahrhunderts, das Epitaph des Adolf van Baussel in der Peterskirche zu Löwen (1563) von Haupt (Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses S. 35) dem Alexander Colin, von Hedicke aber (Cornelis Floris S. 50 ff.) dem Floris zugeschrieben wurde. Hier hat aber letzterer sicherlich Recht; sowohl Architektur und Ornament wie Figuren stehen Floris viel näher.

[2]) Haupt, Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses S. 17.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Jorney und Heinrich Hagart zu gewinnen trachteten[1]). Die Verwandtschaft mit der Antwerpener Kunst ist aber doch hauptsächlich bei den Heidelberger Statuen und frühesten Innsbrucker Werken fühlbar, während später die spezifisch niederländischen Elemente des Florisstiles zurücktreten. Es erfolgt späterhin eine starke Vereinfachung der Ausstattung gegenüber dem dekorativen Reichtum des Cornelis Floris. Die figürlichen Elemente rücken bei Colin in den Vordergrund vor die architektonisch-ornamentalen, die bei jenem immer den Vorzug haben, und in ihnen selbst wird doch, gerade in manchen der kleineren Epitaphien, das Empfindungselement etwas mehr betont. Die Umgebung, die das Schicksal Colin dauernd anwies, hat eben ihren Einfluß geltend gemacht. Der Meister studiert sogar die Landschaft seiner neuen Heimat[2]) und wenigstens auf ein Beispiel stößt man, wo er sich nun auch an einen berühmten deutschen Meister anlehnt: das Dreylingsche Grabrelief in Schwaz, welches die Erscheinung der vierundzwanzig Ältesten vor dem Throne Gottes darstellt, folgt nicht bloß in der Gesamtkomposition, sondern in den verschiedensten Einzelheiten dem Holzschnitt gleichen Gegenstandes in Albrecht Dürers Apokalypse (Taf. XXXI); es ist fast ergötzlich zu beobachten, wie Colin dabei die Figuren im Sinne seines Romanismus ummodelt und auch sonst zu Gunsten einer klassizierenden Vereinfachung an der Erfindung des großen Nürnbergers herumrückt und wegstreicht, sich dann aber doch selbst im kleinsten an das Muster klammert, den Engel z. B. aus der Mitte hinauf nach links stellt, aber genau die Gliederstellung Dürers beibehält.

---

[1]) Schönherr, Jahrb. der Kunstsamml. des ah. Kaiserhauses 11. Bd. Reg. 7690; Ges. Schriften 1. Bd. S. 262.

[2]) G. Brauns „Contrafactur und beschreibung von den vornembsten Stätten der Welt", 5. Bd. Nr. 58 enthält, worauf Herr Hofrat Franz R. v. Wieser mich gütigst aufmerksam machte, einen Holzschnitt, der Schloß Amras und die Stadt Innsbruck darstellt und auf einem Täfelchen links unten die Inschrift trägt: Ex archetypo Alexandri Colyns effigiavit Georgius Houfnaglius. Vgl. Jahrb. der Kunstsamml. des ah. Kaiserhauses 17. Bd. S. 286.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Auf der anderen Seite hat auch Colin wieder auf seine neue Umgebung eingewirkt und durch seinen Stil die Plastik Tirols befruchtet. Das zeigen die Werkstattarbeiten und Nachahmungen, die in Tirol sicher in viel größerer Zahl entstanden, als sie noch erhalten sind, deutlich genug. Einige vergessene oder unbeachtete Denkmäler dieser Art sollen im Folgenden besprochen werden.

3.

Der alte Friedhof von Innsbruck bei der Spitalkirche zum hl. Geist, der 1858 aufgelassen wurde, barg außer Colins eigenem Grabmal noch ein Epitaph aus seiner Werkstätte: das Denkmal des kaiserlichen Kammerrates Ulrich Hohenhauser von Tierburg und seiner Frau Eva Karlin, die beide im Jahre 1600 starben. Aus der Beschreibung des alten Friedhofes und seiner Grabdenkmäler, die Alois Primisser im Jahre 1816 verfaßte[1]), geht hervor, daß das Denkmal, das damals noch vollständig war, zwei Marmorreliefs enthielt, ein größeres mit der Grablegung Christi und ein kleineres mit der Auferstehung Christi; zu beiden Seiten aber waren, gleichfalls in Marmor, Herr und Frau Hohenhauser knieend dargestellt[2]). Aus dem Jahre 1821 wird uns berichtet, daß der Grabstein nach dem Erlöschen der Hohenhauserschen Familie in andere Hände überging und der neue Besitzer die unter dem Einflusse der Witterung trüb gewordenen Reliefs durch einen weißen Anstrich in barbarischer Weise auffrischen ließ[3]). Etwas später muß das Denkmal vollends auseinandergenommen worden sein, denn im Jahre 1838 kam die Grablegung und im Jahre 1845 die Auferstehung in den Besitz des

---

[1]) A. Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck, Innsbruck 1816, S. 74.

[2]) Schon A. Roschmann, Tirolis pictoria, Hs. Ferdinandeum, Bibl. Dipauliana Nr. 1031 S. 41 (1742) und Dipauli, Nachrichten von den tirolischen Künstlern, Hs. ebenda Nr. 1104 S. 358 beschrieben es, erwähnen aber nur die Grablegung und die beiden Bildnisse.

[3]) Bote f. Tirol 1821 S. 116 und Primisser a. a. O.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Landesmuseums[1]), wo sich beide, von dem Kalküberstrich wieder befreit, noch befinden.

Diese Reliefs hat bereits David von Schönherr als Werke Colins beschrieben[2]). Hingegen bezeichnete Schönherr die Bildnisse samt der ganzen Umrahmung als verloren. Sie sind es in Wirklichkeit nicht. Im selben Saale des Ferdinandeums, in dem die Reliefs aufgehängt sind, befinden sich zwei Stücke einer Wandarchitektur (68 cm hoch, 43 cm breit) aus grauem gefleckten Zirler Kalkstein, die in Ausschnitten je ein Porträtrelief aus gelblich weißem Marmor enthalten: einen Edelmann in spanischer Tracht, mit langem Mantel und einer Ordenskette und eine Frau in krausenbesetztem, gurtlosen Kleide und enganliegendem Häubchen, beide auf Polstern knieend, mit gefalteten (nun abgebrochenen) Händen, einander zugewendet (Taf. XXXII). Schon der Stil der Figuren weist auf die Colinsche Werkstätte hin und ganz besonders drängt sich bei der weiblichen Figur der Vergleich mit der außerordentlich ähnlich behandelten knieenden Bildnisgestalt der Susanne Katzbeck auf deren Epitaph in der Franziskanerkirche zu Schwaz auf (Taf. XXXVI).

Eine unmittelbare Stütze aber, daß wir es mit den Porträts des Hohenhauserschen Ehepaares zu tun haben, bieten die Inschriften der beiden Steine. Man liest über dem männlichen Porträt in lateinischen Lettern: obiit IV. Novembris, über dem weiblichen: obiit IX. Februarii. Es fällt auf, daß beidesmal Name und Jahrzahl fehlen. Gerade dieser Umstand weist aber auf das Hohenhauser-Denkmal: denn dieses enthielt in seinem mittleren Teile eine von A. Primisser mitgeteilte, jetzt verlorene Inschrift, welche ihrerseits nur die Namen der beiden Toten und ihr gemeinsames Todesjahr 1600 verzeichnete[3]). Vor allem

[1]) Neue Zeitschr. des Ferdinandeums f. Tirol 1838 S. XX und 1845 S. XXIII.

[2]) Gesammelte Schriften, 1. Bd., S. 567 ff.

[3]) „Nobili et amplissimo viro Dno Udalrico Hohenhauser a Thuerburg Sermi. arch. aust. Ferdinandi consiliario intimo etc. nec non lectissimae foeminae Dnae. Evae Karlin, parentibus optime meritis, quos unus idemque annus MDC. terrenis eripuit, moesti liberi p. p. quibus spectator vitam aeternam precare“.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

aber entsprechen den beiden Inschriften die in den Sterbebüchern der Pfarre Innsbruck vermerkten Begräbnisdaten, nach welchen Eva Hohenhauser am 11. Februar, Ulrich Hohenhauser am 11. November bestattet wurde[1]).

Es kann daher kein Zweifel bestehen, daß die beiden Steine Bestandteile des Hohenhauserschen Epitaphs sind, das damit in seinen figürlichen Bestandteilen vollständig wiederhergestellt erscheint (Taf. XXXII). Man hat anzunehmen, daß die Mitte des Grabmals die größere Grablegung einnahm und zu beiden Seiten derselben die knieenden Bildnisse angebracht waren, während die kleinere Auferstehung den Aufsatz einnahm; die Hauptinschrift war wohl im Sockel angeordnet. Das Epitaph näherte sich damit der Anordnung der Althannschen Grabmäler in Murstetten, hinter denen es allerdings sowohl an Umfang wie an künstlerischer Höhe zurücksteht: sowohl die biblischen Darstellungen, wie die Porträts sind derber in Form wie Arbeit und zweifellos nur als Gesellenarbeit anzusehen. —

Ein weiteres, sicherlich der Schule Colins angehöriges, aber von der Colinforschung unbeachtetes Grabrelief schmückt die Seegersche Grabstätte in der südöstlichen Eckarkade des alten Friedhofes in Hall (Taf. XXXIII)[2]). Die gotische Architektur des Denkmals ist neueren Ursprunges; aber deutlich hebt sich in ihrer Mitte eine alte Platte aus weißem Marmor (84 cm hoch, 85 cm breit) heraus, deren oberen Teil ein Relief der Auferstehung Christi (61 cm hoch, 85 cm breit) einnimmt. Herr Universitätsassistent Dr. Rudolf Seeger, der die Güte hatte, mich auf diesen Stein aufmerksam zu machen,

---

[1]) Pfarrarchiv Innsbruck, 2. Bd. (1594 ff.) S. 131, 163. Woher der Abstand zwischen Todes- und Begräbnistag bei Ulrich Hohenhauser rührt, ist schwer zu sagen, kann aber dem sonstigen Zusammenstimmen aller Tatsachen gegenüber nicht in Betracht kommen. Wahrscheinlich liegt seitens des Bildhauergesellen eine Verwechslung von IX und IV vor.

[2]) Das gleichfalls von Colin herrührende Sautersche Epitaph, das H. Semper in diesem Friedhof fand und in der Zeitschrift des Ferdinandeums 1895 beschrieb, ist jetzt an der Wand des Haller Rathauses angebracht. — Während der Drucklegung dieses Aufsatzes wurde das Segersche Relief in den neuen Haller Friedhof Arkade I übertragen.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

gab mir Einblick in einige Familienurkunden, aus denen sich die Aufstellung dieses Denkmals klar verfolgen läßt. Im Jahre 1841 war der gegen Ende des 15. Jahrhunderts (westlich des heutigen Rathauses) angelegte Friedhof erweitert worden[1]). In diesem Friedhofe sicherte sich Josef Seeger, Landarzt in Hall, durch einen Kauf vom 15. April 1842 das Benützungsrecht der erwähnten Arkade. Am folgenden Tage, dem 16. April 1842 erwarb er laut einer Quittung dieses Datums von Frau Anna Kögl, geborener Schlechl, um 6 Kronentaler „den Grabstein, die Auferstehung vorstellend". Die Aufstellung des Arkadenmonumentes, für welches dieser Stein bestimmt war, zog sich aber, wie es scheint, etwas hinaus; denn erst am 9. Juni 1867 bestätigt ein gewisser Blasius Purtscheller in Hall die volle Begleichung seiner Rechnung „für gänzliche Herstellung der Arkade". Dieser Haller Steinmetz baute also die jetzige neugotische Umrahmung und setzte ihr als Schmuck den alten Reliefstein ein, der sich mit deutlichen Fugen von der neuen Umgebung abhebt. Oben und zu beiden Seiten reicht die figürliche Darstellung bis zu diesen Fugen; doch hielt es Blasius Purtscheller für angemessen, die von der oberen Fuge abgeschnittenen Wölkchen um Christus noch über den alten Stein hinaus im neuen Bogenfeld zu ergänzen. Am unteren Rand des Reliefbildes ist keine Fuge zu sehen: das Feld, auf welchem jetzt in gotisierenden Buchstaben „Seegersche Grabstätte" steht, gehört zum alten Stein und trug offenbar die Inschrift des einstigen Auftraggebers, wurde aber, was man am Stein auch deutlich sieht, von Blasius Purtscheller zur Anbringung der neuen Inschrift glatt geschliffen. Auch das Relief selbst ist dabei an mehreren Stellen übergangen worden[2]). In diesem Relief ist uns also nur ein Teil eines Colinschen Epitaphs in neuer Verwendung erhalten. Für wen dieses seinerzeit von der Colinschen Werkstatt geliefert worden, bleibt fraglich. Der Name Kögl kommt in Hall zur Zeit Colins vor:

[1]) A. Eberle, Die Grabsteine der St. Nikolauspfarrkirche zu Hall, Zeitschrift des Ferdinandeums 1876 S. 21.

[2]) Besonders scheint mir die Riefelung des Grundes eine neuere Zutat.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

ein Hans Kögl, landesfürstlicher Münzwerkmeister, erhielt im J. 1589 von Erzherzog Ferdinand II. für sich und seine Brüder Georg und Jakob einen Wappenbrief[1]). Es werden auch durch die weiteren Zeiten bis ins 19. Jahrhundert verschiedene Haller Einwohner dieses Namens urkundlich genannt, allein der Zusammenhang mit Frau Anna Kögl, von der Landarzt Seeger das Relief kaufte, ist genealogisch nicht herzustellen und auch dann bliebe es fraglich, ob der Stein nicht schon früher seinen Besitzer gewechselt hätte[2]).

Ganz unzweifelhaft hingegen ist die Colinsche Abstammung des Reliefs selbst. Die Auferstehung, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts überhaupt ein beliebtes Thema der Grabplastik, war es in besonderem Masse in der Schule Colins. Vier andere Marmorepitaphien haben sie zum Gegenstande: das mittlere Relief des Grabmales des Freiherrn Christof von Althann in Murstetten (1578), jenes des Ulrich Hohenhauser in Innsbruck (1600), des Gregor Löffler in Sterzing (1602) und der Anna Kuefstein in Maria Laach (1615). Mit diesen Darstellungen zeigt der Seegersche Stein viele Übereinstimmung in der Gesamtanordnung wie auch in einzelnen Motiven. Die Stellung, die die Figur Christi auf allen diesen Epitaphien zeigt, wiederholt sich getreulich auch hier; immer erscheint er in einer leicht nach rechts eingebogenen Haltung, die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben, die Linke hingegen, die die Kreuzesfahne trägt, gesenkt. Nun ist nicht zu übersehen, daß diese Szene in den Epitaphien des späteren 16. Jahrhunderts schließlich eine ganz konventionelle Form angenommen hat,

---

[1]) Goldegg, Tiroler Wappenbücher im Adelsarchiv des Ministerium des Innern, Zeitschr. des Ferdinandeums, NF. 10. Bd., S. 145.

[2]) Nach dem die Pfarrmatriken und andere Archivalien verarbeitenden Familienbuch des Pfarrarchivs in Hall sind von Hans Kögl, der mit Genofeva Wiz 1593 getraut wurde, sieben Kinder bekannt, deren Nachkommen aber nicht nachweisbar sind. Anderseits ist nachweisbar, daß Anna Schlechl sich am 11. April 1825 mit Anton Kögl, Salinenamtsschreiber vermählte, der seinerseits der Sohn des k. k. Administrationskassiers Anton Kögl war: weiter läßt sich aber die Herkunft nicht verfolgen. Ebenso sind Schlechl erst seit 1794 in Hall zu belegen.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

so daß man selbst bei örtlich weit auseinanderliegenden Werken auffallende Ähnlichkeiten in der Komposition und besonders in der Hauptfigur antrifft[1]. Auf solche Momente allein ist die Zuweisung an denselben Meister nicht sicher zu gründen. Allein der Seegersche Stein steht den Colinschen Werken im Stil der Figuren selbst nahe und teilt mit ihnen manche sehr charakteristische Einzelheit. Die Krieger haben den Typus, die Körperbildung, die Bewegungen, die Kostüme, wie sie auf den übrigen Auferstehungsdarstellungen begegnen. In Gesichtern und Körpern finden sich besonders mit dem Löfflerschen Relief starke Verwandtschaften: so ist der mittlere rechts mit dem Schnurrbart fast identisch mit dem vordersten links auf letzterem Werke. Außerordentlich ähnlich gerade mit dem Sterzinger Stein ist die Bildung der Arme und Beine, z. B. des linken Beins beim mittleren Krieger des Haller Epitaphs mit dem des rechten unteren in Sterzing. Besondere Erwähnung verdient weiter die hinterste Gestalt links auf dem Haller Grabmal, die auffallend dem Schildträger links in Sterzing gleicht, nicht bloß in der Haltung der Arme und Verwendung der Rückenansicht, sondern in der räumlich mangelhaften Einzwängung in die Komposition. Hier kann es sich kaum um einen Zufall

---

[1]) Beispiele liefern im Nachbarlande Salzburg das Auferstehungsrelief des Altars der 5. Kapelle in der Franziskanerkirche zu Salzburg (1561), der Grabstein des Pfarrers Erasmus Grärock in Köstendorf (1618) und jener des Dekans Melchior Krieg in Mattsee (1624): in allen ist — bei sonst durchaus verschiedenem Stil — die Stellung der Christusfigur der in Colins Werkstätte üblichen sehr ähnlich. Dem Christus des Seegerschen Steines gleicht weiter ganz besonders jener im Grabmal des Georg von Rogendorf zu Pöggstall in Niederösterreich, während sonst Typen und Kostüme abweichen (vgl. Österr. Kunsttopographie, 9. Bd. S. 97, 10. Bd. 1. Teil S. 99, 2. Teil S. 304, 4. Bd. S. 176). — Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch die Ähnlichkeit des Epitaphs der Anna von Kuefstein zu Maria Laach in Niederösterreich bloß auf den Zeitstil zurückzuführen ist, wozu nach einer persönlichen Mitteilung jetzt auch H. Tietze selbst neigt. Die Kriegertypen und ihre Kostüme berühren etwas fremd gegenüber den übrigen Colinreliefs und auch die allegorischen Gestalten zeigen einen recht späten Stil. Doch könnte das Relief immerhin aus der Händ eines späten Schülers hervorgegangen sein.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

handeln, sondern nur um Motive ein und derselben Werkstatt. Die römischen Kriegstrachten auf unserem Relief sind genau aus denselben Formen und in gleicher Auswahl zusammengesetzt, wie auf dem Löfflerschen und Hohenhauserschen Relief. Vielleicht ist es schließlich doch auch zu beachten, daß in allen Colinschen Auferstehungen immer der linken Wächtergruppe ein Soldat mit erhobenem Schilde angehört und unserem Relief in einem turbangeschmückten Krieger eine ähnliche exotische Figur beigemischt wird wie der Althannschen Auferstehung in einem Mongolen.

Ist so die Zugehörigkeit des Seegerschen Reliefs zur Colinschen Werkstätte wohl begründet, so bleibt ebenso fraglos seine technische und künstlerische Qualität hinter den sicheren eigenhändigen Werken Alexander Colins zurück. Der Unterschied gegenüber etwa den Reliefs des Maximiliansgrabes, die mit Recht von jeher als Maßstab gegolten haben, ist sehr fühlbar. Dort sehen wir durchaus feine, zierliche Gestalten von ebenmäßigem Wuchse, sicherer Bewegung und richtigen Verhältnissen, Kostüme und Waffen von höchster Sorgfalt der Arbeit; selbst die breitspurigen Landsknechte und wuchtigen Ritter haben schlanke Glieder, kleine Füße und Hände, sorgsam durchgeführte Köpfe. In unserem Grabstein begegnet eine ungleiche und derbere Bildung der Körper und minder reiche und feine Behandlung der Kostüme. Es treten uns meist kurze Gestalten mit auffallend großen Köpfen und groben Zügen entgegen; Arme mit stark ausgearbeiteter Muskulatur, Beine von knochiger Härte; Hände und Füße sind im Vergleich zur ganzen Gestalt zu groß und haben auffallend plumpe Finger und Zehen, während wir in den Maximiliansreliefs weiches, glattes Fleisch und zierliche Fingerstellungen finden. Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn wir unseren Stein unter seinesgleichen, mit den übrigen Auferstehungsreliefs vergleichen. Unter ihnen steht das Althannsche in Murstetten den Schlachtenreliefs des Maxgrabes an Feinheit der Formen und Sorgfalt der Arbeit gleich und darf daher ebenfalls der Hand des Meisters zugewiesen werden: gerade ihm gegenüber aber kommt der

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abstand des Haller Epitaphs zum Bewußtsein. Man vergleiche die beiden Christusgestalten: dort eine schlanke Gestalt mit schönem, feinen Kopf; das Fleisch von größter Weichheit und zartester Modellierung, die Bewegung flüssig; hier der Brustkorb hoch geschoben, die Rippen hart durchblickend, der Ansatz der Arme plump, die Hände und Füße übergroß, die Haltung ziemlich gewaltsam. Dort die minutiösesten Details in Rüstungen und Bekleidungen, hier eine allgemeinere und gröbere Angabe der Trachten. Diese derbere Arbeit teilt unser Relief mit der Hohenhauserschen und im ganzen auch der Löfflerschen Auferstehung. Und noch ein Moment kommt hinzu. Während Colin in den Schlachtenreliefs und wieder im Althannschen Epitaph den Raum durch eine bis in den letzten Grund zart durchgeführte Landschaft sorgfältig schließt, steht auf unserem Grabstein der Sarg und auch das links kulissenartig angebrachte Tor im Leeren. Auch diese Schwäche kehrt im Löfflerschen, Kuefsteinschen und auch wohl Hohenhauserschen Epitaph wieder. Wir haben daher gleich diesen letzteren auch das Seegersche Epitaph als Werkstattarbeit anzusehen. Die Komposition, die sehr reizvoll ist, mag vom Meister herrühren, die Ausführung fällt sicherlich Gesellenhänden zu. —

Ein weiteres, von der Colinforschung bisher übergangenes Werk ist das Denkmal der Schrottschen Grabstätte im neuen Friedhof zu Innsbruck, links neben dem Eingang (Taf. XXXIV). Auch dieses Denkmal ist aus neuen und alten Bestandteilen zusammengesetzt. Neu ist die untere Wandverkleidung aus rotem Marmor mit den Namen der hier Begrabenen, die mit Anna Schrott († 1859) beginnen. Auf diesem Inschriftstein aber baut sich ein vollständiges altes Epitaph unzweifelhaft Colinscher Art, doch den barocken Formen der Einfassung nach von ziemlich später Entstehung auf. Es besteht zunächst aus einem breiten und niederen, profilierten, an den Seiten etwas zurückspringenden Sockel aus graugeflecktem Zirler Kalkstein (sog. Meilbrunnerstein), an dessen Seiten je ein kleines Ovalfeld aus weißem Marmor mit eisernen Lampenträgern eingesetzt ist; in der Mitte umschließen zwei große,

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

gegeneinander gekehrte, mit Festons behängte Voluten ein Feld, das vielleicht früher ein Wappen barg, jetzt aber ganz roh durch einen viereckigen Stein mit der Inschrift „Schrottsche Familien Grabstätte“ bedeckt ist. Darüber folgt dann ein großes dreipaßförmiges Relieffeld aus weißem Marmor, umschlossen von einer Umrahmung aus grauem Meilbrunnerstein, in die mit alten, aber wohl nachgebesserten Renaissancemajuskeln ein Spruch aus der Apokalypse gesetzt ist[1]). Im Relieffeld erhebt sich vor einer welligen Berglandschaft das Kreuz mit Christus zwischen seitlichen Wolken; über ihm erscheinen in dichten, lockenförmigen Wölkchen Gott Vater und drei Seraphsköpfchen. Am Fuß des Kreuzes liegt ein Totenkopf; zu beiden Seiten aber knieen die Verstorbenen, Mann und Frau, beide in Trachten des beginnenden 17. Jahrhunderts. — Auch hier haben wir es mit einem für neue Besitzer hergerichteten, älteren Denkmal zu tun und die Vermutung liegt nahe, daß es dem alten Innsbrucker Friedhofe angehörte. Anstelle des ältesten, die Pfarrkirche umgebenden Friedhofes wurde im J. 1510 ein neuer Gottesacker bei der Spitalkirche zum hl. Geist angelegt, der ehemals auch das Hohenhausersche und Colinsche Epitaph enthielt. Als er im 19. Jahrhundert zu klein geworden war, beschloß die Stadt im J. 1855 neuerdings die Anlegung eines größeren Friedhofes, der 1856 begonnen und 1858 geweiht wurde[2]). Bei dieser Gelegenheit ging der größte Teil der zahlreichen alten Grabsteine verloren. Unter den Grabsteinen dieses älteren Friedhofes befand sich nun nach A. Primissers schon erwähnter Beschreibung[3]) auch das „marmorne Grabmal von Peter Gschwendtner, des Erzherzog Leopold Kammerrat und oberstem Kammersekretär (gest. 1626), und seiner Frau Johanna geb. Leutner (gest. 1640),

---

[1]) Beati mortui qui in domino moriuntur. Amodo jam, dicit Spiritus, ut requiescant a laboribus suis. Apoca: XIV.

[2]) Vgl. hierüber Zoller, Geschichte und Denkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck (1825) II. S. 108 und Unterkircher, Chronik von Innsbruck S. 402, 409, 411, 417.

[3]) Denkwürdigkeiten von Innsbruck (1816) S. 75.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

darstellend die vor Christus am Kreuz knieenden Eheleute". Da das Denkmal in der Tat diese Darstellung zeigt und in die genannte Zeit vortrefflich paßt, ist wohl nicht zu zweifeln, daß wir es mit dem ehemaligen Gschwendtnerschen Grabmal zu tun haben, das dann nach der Verbauung des alten Friedhofs beseitigt und geraume Zeit später für die Schrottsche Arkade im neuen Friedhof verwendet wurde: nach den Inschriften dürfte die Aufstellung etwa im J. 1885 erfolgt sein[1]).

Primisser selbst sprach die Vermutung aus, daß das Denkmal „aus Colins Schule, vermutlich von seinem Sohne" herrühre; merkwürdiger Weise wurde das Relief trotzdem in keiner der Abhandlungen über Colin erwähnt. Sein Stil ist vollkommen der der Colinschen Werkstätte. Die Christusfigur stimmt in Anordnung und Haltung mit dem Gekreuzigten des Sauterschen Epitaphs in Hall überein. Die Halbfigur Gott Vaters findet sich in genau gleicher Weise, mit den ausgebreiteten Händen und dem im Kreis unter dem rechten und über den linken Arm herumgelegten Mantel auf dem Grabstein der Salome Geizkofler in Sterzing und hat seine besser verstandenen Urbilder auf der Erztafel des Gregor Löffler in Innsbruck und dem Epitaph der Benigna von Wolkenstein in Meran. Auch die Landschaft in ihrem zeichnerischen Charakter, die Wölkchen mit den festen runden Umrissen sind echt Colinsches Schulgut. Alles aber erscheint hier ziemlich handwerklich vergröbert und verallgemeinert. Peter Gschwendtner starb am 5. Februar 1626, seine Gattin Johanna am 17. März 1640[2]). Wenn wir selbst annehmen, daß das Denkmal schon nach des ersteren Tode bestellt wurde, was nicht unwahrscheinlich ist, so fällt seine Entstehung doch wesentlich über den Tod des Meisters (1612) hinaus, kann aber sehr wohl von einem seiner Gehilfen oder Schüler herrühren. Es gehört jedenfalls zu den spätesten Er-

---

[1]) Die ersten sechs Eintragungen, die mit Anton Schrott gest. 1885 schließen, tragen ganz einheitlichen Schriftcharakter und sind offenbar auf einmal angebracht worden, während die folgende (Alois Schrott gest. 1902) davon abweicht.

[2]) Pfarrarchiv Innsbruck, Sterbebuch IV, S. 211 und V, S. 117.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

zeugnissen der Schule Colins und veranschaulicht sprechend, wie getreu sich die hergebrachten Einzelformen in ihr bis zum Schlusse forterbten.

Wie die Auferstehungsdarstellung, so gehört auch die Kreuzigungsgruppe zu den viel wiederholten Motiven Colinscher Grabplastik. Das einemal treten seitlich oder unterhalb noch knieende Porträtreliefgestalten hinzu, wie auf den Epitaphien Löffler und Sauter, bald fehlen sie, wie bei jenen der Benigna von Wolkenstein und Salome Geizkofler, bald erscheinen sie anstelle von Maria und Johannes unmittelbar neben dem Kreuz, wie bei dem eben erwähnten Gschwendtnerschen Grab. Fast immer ist oben Gott Vater dargestellt. Diesen Darstellungen lassen sich nun noch einige hinzugesellen, die man wohl auch als Werkstattgut oder doch als unmittelbar im Anschlusse an Colinsche Arbeiten entstandene Werke auffassen muß.

Die unmittelbarste Beziehung zur Colinschen Werkstatt hat das große Marmorepitaph des Ehepaares Benedikt Katzbeck zu Turnstein und Elisabeth geb. Fronhaimer von Malsin, welches ehemals am Eingang der Pfarrkirche von Schwaz stand[1]), heute im Friedhof neben der Kirche aufgestellt ist (Taf. XXXV). Es baut sich in Form einer großen Giebelarchitektur (ung. 150 cm breit und 270 cm hoch) auf. Der Sockel enthält in der Mitte die Inschrift in lateinischen Lettern[2]); die seitlichen Postamente zeigen die Wappen der Katzbeck (sitzende Katze) und Fronhaimer (knieender Mönch mit Buch). Auf diesen Postamenten steigen jonische Pilaster auf, oben durch ein Gebälk und einen Fries verbunden, den ein geflügeltes, bandumflochtenes Engelköpfchen schmückt; ein kräftiger Giebel schließt das Ganze ab. Das Hauptfeld zwischen den Pilastern füllt in großen Figuren der Gekreuzigte mit Maria, Magdalena und Johannes. Diese

---

[1]) Vgl. Roschmann, Gesammelte Notizen von Tirol, Hs. Ferdinandeum, Bibl. Dipauliana 919.

[2]) Hie ligt begraben der edel Herr Benedict Kazpöck zu Türnstain vnd die edel Fraw Elisabeth Fronhamerin von Malsin sein Hausfraw deren Seelen Got genedig vnd barmherzig sein welle. Amen.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Gruppe ist vollständig jener der Löfflerschen Broncetafel von 1566 nachgebildet, die sich ehemals in der Kirche zu Hötting bei Innsbruck befand, jetzt im Landesmuseum geborgen ist. Nicht nur die allgemeine Anordnung und Stellung der Figuren, sondern jede einzelne Geste, die Faltenlegung, der Verlauf der Gewandsäume stimmt überein, alles aber ohne die schönen Verhältnisse und die feine Ausführung des Vorbildes, vielmehr durchaus karger und derber; namentlich stehen die großen Köpfe und plumpen Hände und Füße außer Verhältnis zur Größe der Gestalten; freilich sind sie auch recht schlecht erhalten. Im Gott Vater des Giebelfeldes, der besser gearbeitet und erhalten ist, tritt uns nochmals der Typus mit den ausgebreiteten Armen und dem ringförmig um den Leib geschlagenen Mantel entgegen. Wir haben es also mit einer Werkstattwiederholung des Epitaphs Löffler d. Ä. zu tun. Offen muß die Frage bleiben, wann dieses Denkmal entstanden ist. Die Inschrift entbehrt jeder Zeitangabe; die Pfarrmatriken von Schwaz aus älterer Zeit sind einem Brande im J. 1809 anheimgefallen; die Genealogie der Katzbeck und Fronhaimer aber ist nicht ausreichend festgestellt. Von ersteren kommt ein Zweig in Tirol seit dem 15. Jahrhundert vor; seine Mitglieder wurden später Gewerken in Schwaz und erwarben hier 1621 die ehemals Tänzlsche Behausung, das heutige Enzenbergsche Palais[1]). Zu ihnen zählte auch Susanne von Katzbeck und Turnstein, die 1599 verstorbene Gemahlin Sebastian Fuegers zu Hirschberg, für welche Alexander Colin das schöne Epitaph in der Schwazer Franziskanerkirche anfertigte. Ein Benedikt Katzbeck, der zwischen 1514 und 1518 genannt wird, erscheint als zu früh[2]).

---

[1]) Vgl. Bote f. Tirol 1827 S. 8 ff.; Mitt. der k. k. Zentralkomm. f. Kunstdenkmale 1875 S. LXXXI; Archivberichte aus Tirol III. S. 123; J. Ahorner, Grabschriften tirolischer Familien zu Augsburg, Hs. Bibl. Dipauliana 546, VI. Nr. 14: Wolfskron, Beiträge zur Gesch. des Tiroler Erzbergbaues, Ztschr. des Ferdinandeums 1899 S. 142; Tiroler Adelsmatrikel (Innsbr. 1908).

[2]) Jansen M., Jakob Fugger der Reiche (Studien z. Gesch. der Fugger 3. Heft. Leipz. 1910) S. 99; Stampfer C., Schlösser und Burgen in Meran (Innsbruck 1894) S. 15.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Vielleicht gehört der Tote dem bayrischen Ast der Familie an, der bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht[1]). Auch die Fronhaimer sind ein bayrisches Geschlecht, das seit dem 15. Jahrhundert nachweisbar ist. Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts wird ein Gilg Fronhaimer genannt, von dessen fünf Töchtern aus zwei Ehen eine als Gemahl eines Katzbeck zu Schwaz verzeichnet wird, ohne daß ihr oder sein Vorname angegeben wäre[2]). Ist dies das Ehepaar unseres Denkmals, so hätte man es wohl noch in das 16. Jahrhundert zu versetzen, wofür auch die strenge Architektur sprechen würde; doch läßt die gänzliche Weglassung genauerer Todesdaten auch die Vermutung zu, daß der Stein nicht unmittelbar nach dem Tode eines der Gatten, sondern, wie dies oft vorgekommen ist, erst etwas später von ihren Nachkommen gesetzt wurde: das würde erklären, wie sehr hier die feinen und eleganten Formen Colinscher Skulptur vergröbert erscheinen.

Nur in ziemlichem Abstand kann man daran noch zwei weitere kleine Grabmäler mit Kreuzigungsgruppen anreihen: das Epitaph des Thomas Wiz in Sterzing (1602) und jenes der Familie Mor in Schwaz (1633).

Das kleine Wiz'sche Marmorepitaph hängt an der südlichen Außenwand der Sterzinger Pfarrkirche. Über einer mit Rollwerk umrahmten Inschriftkartusche[3]) schließen jonische Pilaster und eine geschweifte Giebelbekrönung das Relieffeld ein: hier sieht man Christus am Kreuz, rechts Johannes, links Maria, am Fuße des Kreuzes das Wappen; dieses ist zweigeteilt und hat im oberen Felde die Halbfigur eines wilden Mannes, im unteren einen Querbalken. Die ganze Zusammensetzung erinnert sehr an Colinsche Epitaphien, bewegt sich aber schon

[1]) W. Hundt, Bayrisches Stammbuch 3. Teil, abgedr. bei M. v. Freyberg, Samml. historischer Schriften u. Urkunden, Stuttg. 1850, 3. Bd., S. 421.

[2]) ebda S. 317.

[3]) Die Inschrift in lateinischen Majuskeln lautet: Am 11. Aprilis anno 1602 starb der edl ernvest Toman Wiz burger des raths zv Sterzingen seliger, so sambt dreien seinen gehabten havsfraven avch sun Balthasar Wiz vnd etlich mer khindren alhie pegraben ligt, deren aller selen gott gnedig sein welle Amen.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

in recht barocken Formen. Der Christus hat fast dieselbe Haltung, das Lendentuch genau dieselbe Anordnung wie auf dem Sauterschen Stein in Hall; Johannes mit dem Buch in der linken Hand erinnert gleichfalls an die entsprechende dortige Figur. Die Saumbildung der Gewänder, die Form der Wölkchen ist colinisch. Dennoch ist der Gesamteindruck der fein gefalteten Gewänder und der barocken Schweifung der Einfassung ein nicht unwesentlich anderer und entspricht jedenfalls einer ziemlich späten Zeit, nach der unbestimmten Art, wie die Frauen und Kinder des Verstorbenen angegeben werden, vielleicht einer Zeit, die über das Todesjahr des Toman Wiz (1602) hinausliegt. — In späten Formen bewegt sich auch das Epitaph, das nach der Inschrift[1]) die Geschwister Johannes, Gabriel, Anna und Katharina Mor ihren Eltern Gabriel Mor, Handelsmann in Schwaz, und Rosina Dengg im Jahre 1633 an der südlichen Außenwand der Pfarrkirche in Schwaz setzten. Das bildliche Element beschränkt sich hier auf einen jetzt stark beschädigten Christus am Kreuz, neben welchem die Wappen des Ehepaares angebracht sind. Die mit den Symbolen eines Schwertes und Ölzweiges geschmückten Seitenpilaster tragen hier eine Volutenbekrönung, auf welcher zwischen zwei kleinen Obelisken ein Putto mit Totenkopf und Stundenglas sitzt: er gemahnt als Motiv wie in seiner Ausführung etwas an Colinsche Typen. Die architektonische Fassung selbst ähnelt jener des unten noch zu erwähnenden Marientäfelchens von Abraham Colin im Ferdinandeum. Doch ist die ganze Arbeit derb und unbedeutend.

Als unter dem Einflusse der Colinschen Werkstätte entstanden mag auch das bronzene Epitaph des Zacharias Ingram von Liebenrain und Fragburg und seiner Frau Sidonie

---

[1]) Anno MDCXXXIII haben weiland Herrn Gabrieln Morns gewesten handelsman alhie vnd frawen Rosina Denggin seiner ehehavsfraven hinterlassne eheleibs erben Joannes Gabriel Anna vnd Catharina iren lieben eltern seligen, so von dieser weylwerdigen weldt ganz christlichen abgeleibt und zvrugg begraben lign, diss epitaphium zv christlich schuldigen angedenken von newen aufrichten lassen .... Amen.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Merlin im Ferdinandeum zu Innsbruck gelten, auf das Hofrat Franz R. von Wieser mich aufmerksam zu machen die Güte hatte (Taf. XXXV)[1]. Nach den Totenregistern der Pfarre Innsbruck starb der erzherzogliche Kammerrat Zacharias Ingram am 30. April 1633, seine Gemahlin am 7. September 1626[2]. Auf den das Inschriftfeld einschließenden Konsolen ruhen ornamentierte Pilaster, die einen geteilten Giebel mit Totenkopf in der Mitte halten. Das Relief in der Mitte zeigt beiderseits des Gekreuzigten die knieenden, einander zugewendeten Gatten. — Colins Schule schrieb endlich Alois Primisser[3] noch das Grabrelief des Abraham Reinhart (gest. am 5. Februar 1661) und seiner Frau Eva Steupp (gest. am 26. März 1658) zu, welches sich zu Primissers Zeit noch im Friedhof der Dreiheiligenkirche in Innsbruck befand, jetzt aber der Grabstätte der Familie Reinhart im neuen Friedhofe von Wilten eingefügt ist. Das Relief, welches über zwei Familienwappen Christus am Kreuz mit Maria, Magdalena und Johannes zeigt, enthält aber kaum noch schwache Nachklänge Colinscher Motive.

Die Epitaphien Wiz, Mor, Ingram können wohl nicht mehr als Werkstattarbeiten, sondern nur als von den Colinschen Mustern beeinflußte Ausläufer angesehen werden.

4.

Mit den hier besprochenen Werken steigt die Zahl der uns bekannten kleineren Grabdenkmäler aus der Werkstatt und Schule Alexander Colins auf etwa fünfzehn. In der Zeit ihrer Herstellung hatte der Meister zugleich eine ganze Reihe monumentaler Grabdenkmäler mit Freistatuen oder Reliefporträts, mehrere, zum Teil gleichfalls mit Figuren geschmückte Brunnen und verschiedene kirchliche Arbeiten für das Stift zu Hall

[1]) Die Inschrift lautet: Nobili et strenuo viro Zachariae Ynngram in Liebenrain et Fragburg quondam Serenissimi archiducis Leopoldi camerae per superiorem Austriam consiliario excelsae et supremo secretario nec non nobili matronae Sidoniae Merlin a Millen et Sichelberg eiusdem amatae conjugi sibique filii superstites posuere Anno MDCLIII.

[2]) 4. Bd. S. 315, 219.

[3]) Denkwürdigkeiten von Innsbruck (Innsbr. 1816) S. 129.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

auszuführen. Bei der Fülle dieser größeren Aufträge, die seine persönliche Beteiligung jedenfalls in erster Linie auf sich zogen, läßt es sich fast von vornherein annehmen, daß jene geringeren Bestellungen zum mindesten bezüglich ihrer Ausführung im Stein oder Gußmodell den Werkstattgehilfen überlassen blieben. Die Frage nach Meister- oder Gehilfenarbeit drängt sich gerade bei diesen kleineren Werken unmittelbar auf und es mögen hier — ohne den Anspruch, die Frage endgiltig zu lösen — einige Beobachtungen angefügt werden, die vielleicht eine festere Grundlage zu ihrer Beantwortung schaffen.

Es empfiehlt sich, bevor man an eine Stilvergleichung geht, sich über die Verhältnisse der Werkstatt klar zu werden, wozu die urkundliche Überlieferung immerhin einigen Halt bietet. Bei der ersten umfangreichen Arbeit Colins, von der wir wissen, bei den reichen figuralen und dekorativen Skulpturen des Ottheinrichbaues zu Heidelberg verfügte Colin über einen Stab von zwölf Gesellen, mit denen er der Aufgabe denn auch in erstaunlich kurzer Zeit Herr wurde[1]). Nach Innsbruck kam der Meister (Ende 1562) zunächst nur als Gehilfe der Brüder Abel, die ihn für die Herstellung der Reliefs des Maximiliansgrabes heranzogen. Von mehreren anderen niederländischen Bildhauern und Bildhauergesellen, welche sie damals gleichfalls heranzuziehen suchten, findet man späterhin nur Heinrich Hagart, einen Schüler des Cornelis Floris, in Innsbruck[2]). Immerhin konnte die Innsbrucker Regierung im Oktober 1563 an Kaiser Ferdinand I. berichten, daß, nachdem Bernhard Abel inzwischen gestorben, noch Arnold Abel mit einem Gesellen und Alexander Colin mit zwei Gesellen an dem Monument beschäftigt sei; sechs weitere Gesellen aus den Niederlanden wurden noch erwartet und im Februar 1564 trafen auch „etliche Gesellen" dorther ein[3]). Dabei scheint aber ein stei-

[1]) Schönherr, Ges. Schriften, I. S. 508.

[2]) ebda S. 262; und ders., Urkunden und Regesten aus dem Statthaltereiarchiv in Innsbruck, Jahrb. der kunsthist. Sammlung des ah. Kaiserhauses 11. Bd. 1890 Reg. 7690.

[3]) Schönherr, Regesten ebda Nr. 7117, 7167.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

gender Anteil an der Reliefarbeit Colin zugefallen zu sein. Von den drei Tafeln, die noch in die Zeit der Abel gehören, zeigt die erste einen von Colin merklich verschiedenen, keineswegs aber unebenbürtigen Stil, der sich durch flacheres Relief, schwächeres Heraustreten des Einzelnen, und infolgedessen ausgesprochene Massenwirkung der vielen, dichten, kleinen Figuren, durch malerischen Gesamteindruck bei flüchtigerer Ausführung des Details kennzeichnet. Aber schon die zwei nächsten Reliefs zeigen Annäherung an den Stil Colins und daher dessen Mitarbeit: sie verrät sich durch stärkere Individualisierung des Einzelnen, feinere, solidere Durchführung des Details, tieferes Herausholen aus dem Grunde. Nach dem Tode des zweiten Abel im Februar 1564 bekam Colin die alleinige Leitung in die Hände. Aus Arnold Abels Werkstatt traten damals in seine Dienste die Gesellen Franz Willems, Hans Ernhofer und Michael von der Vecken über; bei Gelegenheit der Vollendung der Reliefs im März 1566 erhielten vier Bildhauergesellen, nämlich Cornelis Biselink, Antoni Steinhauer, Franz Wilnus und Heinrich Hagart, „welche bei Alexander Colin von Anfang bis jetzt an Kaiser Maximilians Begräbnis gearbeitet und solche Arbeit gar verfertigen helfen", Geldgeschenke[1]). Irgend eine konkrete Angabe über den Anteil dieser Gehilfen fehlt. Allein

[1]) Schönherr, Gesammelte Schriften, 1. Bd., S. 262 ff, und Regesten, a. a. O., 14. Bd., Nr. 9924. — In Heinrich Hagart hat man den Meister des mit H. H. signierten Grabmals Edo Wiemken in der Stadtkirche zu Jever (1561—64) und des mit Hein. H. signierten Lettners in Oosterend in den Niederlanden zu erkennen geglaubt (vgl. R. Hedicke, Cornelis Floris S. 132 und 143, der übrigens diese Hypthese als keineswegs gesichert bezeichnet). Diese Identifizierung leidet schon an der Schwäche, daß Hagart, nachdem er zuerst in Oosterend ein größeres, selbständiges Werk vollbracht, in die Werkstätte des Cornelis Floris gekommen, dann in Jever wieder als Meister des Wiemkengrabes aufgetreten und endlich nochmals Gehilfe bei Colin geworden wäre. Die Mitarbeit eines so selbständigen Meisters „von Anfang an" ist weiter mit der gleich unten folgenden Aussage Colins über seine Gehilfen im Jänner 1565 unvereinbar. Jedenfalls könnte er, da das Wiemkengrab erst 1564 vollendet wurde, erst von diesem Jahre an unter Colin gearbeitet haben.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

über ihre Stellung klärt wohl genügend ein bemerkenswertes, hiefür ungenütztes Schreiben der tirolischen Regierung an Erzherzog Ferdinand II. vom 10. Jänner 1565 auf. Dieser hatte verlangt, daß man ihm einen tüchtigen Bildhauer oder Steinmetzen von den beim Maximiliansgrabe beschäftigten Gesellen nach Prag schicken solle: die Innsbrucker Regierung antwortete nun, Alexander Colin habe erklärt, „daß er unter seinen Gesellen keinen habe, der ein Werk für sich allein, außerhalb eines Meisters verrichten könnte; auch seien seine Gesellen in Wachs zum Guß etwas zu schneiden noch zu formieren oder zu possieren nicht geübt noch erfahren“ [1]) Und als Colin im Jänner 1566 Bildhauergesellen „zu Schneidung dreier Bilder“ für das Grabmal herangezogen hatte, wurde „dieses Vornehmen wieder geändert“ und die Gesellen mußten wieder abziehen [2]). Nach diesen Zeugnissen erscheint es wohl als gewiß, daß die ganze eigentlich künstlerische Arbeit an den Reliefs des Mauloseums, die Übertragung der Zeichnungen Florian Abels in plastische Form, dem Meister zufällt, daß seine damaligen Gesellen nur an den handwerklichen Vorbereitungen und Nebenarbeiten beteiligt waren.

In der Folge scheinen sich diese Verhältnisse aber geändert zu haben. Im Jahre 1569, als die Maxreliefs längst fertig waren, hören wir aus einem Briefe Erzherzog Ferdinands an Kaiser Maximilian II., Alexander Colin habe ihm berichtet, daß er jetzt „mit etlichen künstlichen Gesellen versehen sei, deren er lange Zeit habe entbehren müssen“ [3]). Die Hilfskräfte, die sich Colin zur Herstellung eines von Maximilian II. für das Lustschloß Ebersdorf bestellten Brunnens auf einer eigenen Reise aus den Niederlanden holte, müssen zum Teil selbständige gewesen sein, da Colin am 1. Dezember 1572 den Erzherzog um Bezahlung der für den Kaiser gemachten Brunnen bittet, „zu welcher Arbeit er Meister und Gesellen mit großen

[1]) Schönherr, Regesten, ebda Nr. 9713.
[2]) ebda Nr. 9897.
[3]) ebda Nr. 10186.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Kosten aus den Niederlanden nach Innsbruck gebracht, aber einen nach dem andern haben wegziehen lassen müssen"[1]). Zwei solcher Gehilfen, die Steinmesten Dominik Guarent und Franz Perwon (Barbon), welch letzterer im Jahre 1572 auch einmal für Arbeiten in der Stiftskirche und im Stift zu Hall bezahlt wird[2]), schickt der Meister denn auch schließlich im Jahre 1577 nach Wien, um die Brunnen dort aufzustellen und die letzte Hand daran zu legen[3]). Die Namen zweier anderer Gesellen erfahren wir anläßlich der Errichtung des Grabdenkmals der Philippine Welser: im Jahre 1581 zahlte die Kammer auf Befehl des Erzherzogs für die Arbeit daran dem Meister Colin 200 Gulden, den Bildschnitzern Andre Glifer und Hans Conrad je 30 Gulden. In ersterem hat man den Niederländer Andries de Clievere wiederzuerkennen, den Sohn des Gooris de Clievere, der im Jahre 1554 von Bürgermeister, Rat und Stadt von Brüssel als freier Meister der Steinhauer-, Steinmetzen- und Bildschneiderzunft aufgenommen worden war[4]). Er erscheint denn auch sonst in Innsbruck beschäftigt: so an den „verglasierten Öfen und Pflastern" in den erzherzoglichen Zimmern in der „Ruhelust", für welche Arbeit er und Hans Leonhard Waldburger 500 Gulden berechneten[5]). Doch starb dieser Meister schon 1584: am 19. Mai dieses Jahres bevollmächtigten der Rat und die Schöffen von Brüssel im Namen seiner Brüder Franz und Cornelis de Clievere den Alexander Colin in Innsbruck, behufs des Erbes ihres Bruders Andreas

---

[1]) ebda Nr. 10427.

[2]) ebda Nr. 10422 vom 20. Okt. 1572.

[3]) ebda Nr. 10710 vom 22. Dez. 1577.

[4]) Schönherr, Gesammelte Werke, 1. Bd., S. 518, 548 und Regesten, a. a. O. 14. Bd., Nr. 9985, 10868; vgl. Wurzbach, Niederländ. Künstlerlexikon (Wien—Leipzig 1906) 1. Bd., S. 293.

[5]) Schönherr, Regesten Nr. 10972. — Das Landesmuseum Ferdinandeum besitzt eine Ofenkachel von guter Arbeit aus dieser Zeit, deren Ornament an Colinschen Stil erinnert; es ist nicht ausgeschlossen, daß dieses Stück, auf das Hofrat R. v. Wieser mich aufmerksam zu machen die Güte hatte, in diesen Zusammenhang zu weisen ist.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

zu handeln[1]). Zu den Mitarbeitern Colins zählt endlich auch sein Sohn Abraham, der selbst bezeugt, daß ihn sein Vater „gleichsam von Jugend auf zu seinen Arbeiten angestellt und erzogen", daß er seinem Vater „bei den kaiserlichen und fürstlichen Arbeiten behilflich beigestanden", dieselben „gutenteils verricht und machen helfen" und darüber selbst Einladungen an andere Höfe, wie den kaiserlichen Hof zu Prag, den des Kurfürsten von Sachsen und des Königs von Spanien ausgeschlagen habe[2]).

Überblickt man diese urkundlichen Angaben, so hat man den Eindruck, daß Colin in der ersten Zeit seiner Wirksamkeit in Innsbruck die künstlerische Arbeit im wesentlichen selbst geleistet und an seinen Werkstattgenossen mehr nur handwerkliche Hilfe gehabt habe, daß aber später mehr und mehr auch einzelne selbständige Kräfte in sein Atelier eintraten, denen er wohl auch ganze Arbeiten oder doch die selbständige Ausführung seiner Entwürfe überlassen konnte. Dieses Bild liefern nun aber auch die Arbeiten selbst.

Die Reliefs des Maximiliangrabes, die uns jene Äußerung Colins als eigenhändig erscheinen läßt, können freilich nicht uneingeschränkt als Maßstab herangezogen werden, da ihnen „Visierungen" des Malers Florian Abel zugrundeliegen. Die Zeichnung und Anordnung wurde dadurch wohl von vornherein bestimmt. Wohl aber kann die plastische Arbeit als solche ins Auge gefaßt und zum Vergleiche benützt werden. In dieser Beziehung zeigen die Reliefs — von jenen drei noch zur Zeit der Brüder Abel entstandenen abgesehen — einen durchaus einheitlichen Charakter. Alle zeichnet gleichmäßig eine außerordentliche Genauigkeit der Ausführung aus. Den vielen kleinen Figuren ist bis ins kleinste dieselbe minutiöse Einzelarbeit zugewendet. Die Gesichter sind fein geprägt wie auf Medaillen; jene der Hauptfiguren porträtmäßig behandelt, aber

---

[1]) Schönherr, Regesten Nr. 11092.

[2]) ebda 17. Bd., Nr. 14982.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

auch die übrigen männlichen Köpfe verschieden individualisiert, wenngleich sich gewisse Physiognomien wiederholen; eher haben die Frauen einen ähnlichen, auch auf anderen Werken Colins wiederkehrenden Typus. Die Haare und Vollbärte zeigen eine sehr charakteristische Ausführung in lauter einzelnen, stark aus dem Grund geholten Ringellocken. Die Hände sind fein und zierlich, glatt wie aus Wachs, selbst bei den rauhen Kriegsgesellen, mehr noch bei Rittern und Damen. Die Beine sind dünn, mit stark betonten Waden, aber gleichfalls meist sehr glatt modelliert. Gern lösen sie sich fast frei vom Grunde, wie denn überhaupt in das steil übereinandergereihte und außerdem noch von der Landschaft überragte Figurengewirre durch schattenbildende Aushöhlung und Unterscheidung Tiefe hineingebracht wird: hiedurch besonders unterscheiden sich die Colinschen von den viel flacher reliefierten Abelschen Tafeln. Von höchster Feinheit und Genauigkeit ist die Wiedergabe der Kostüme und Rüstungen: überall wird die Struktur des Stoffes, das Muster der Brokate, die Stickerei der Gewänder, das Ornament der Panzer und Helme auf das delikateste dem Stein entlockt. Ebenso zierlich ist die Landschaft behandelt; auch in ihr sucht der Meister Tiefenwirkung zu erreichen, in dem er einzelne Kulissen im Mittelgrund, namentlich die beliebten Wäldchen mit dünnen, gewundenen Stämmen von der Fläche stark loslöst und kräftige Schatten bilden läßt, während im Hintergrunde das flächig gehaltene Relief jedes tieferen Schattens entbehrt: es entsteht so trotz der bis zu hinterst festgehaltenen zeichnerischen Schärfe für den Überblick fast etwas wie Duft der Ferne. In allem verrät sich eine unendlich saubere und zugleich vornehme Arbeit, ein Meister, dem kein Detail zu geringfügig und zu schwierig ist, der seinen Preis in einer bis in die Nebendinge gleichmäßig bewahrten, kunstreichen Gediegenheit der Ausführung im gegebenen Material sucht.

Diese Merkmale lassen sich nun in einer Reihe anderer Arbeiten seines Ateliers unzweifelhaft wiedererkennen. Am

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

vollsten begreiflicherweise in Werken mit ähnlichen zeitgeschichtlichen Darstellungen. Die Darstellung der Eröffnung eines neuen Salzstollens auf der Erztafel des Ferdinandeums (1564), die auf einer Visierung des Malers Ludwig Ritterl beruht, ist zwar — vielleicht infolge dieser Vorlage — in der Komposition unbeholfener, zeigt aber die gleiche Sorgfalt und die gleiche Ausdrucksweise im Detail. Völlig gleichen dann den Maximiliansreliefs die mehr als zwanzig Jahre späteren Marmorreliefs des Grabmals Ferdinands II. in der Silbernen Kapelle (1588—96), deren Ausführung auf Grund fremder Zeichnungen nicht bezeugt, wenn auch nicht unwahrscheinlich ist: sie kommen jenen im Grad wie in der Art der Einzeldurchführung fast völlig gleich. Ähnliches gilt von den kleinen holzgeschnitzten Schlachtenbildchen der Amrasersammlung in Wien[1]) und des Ferdinandeums in Innsbruck[2]): die charakteristischen Eigenheiten der plastischen Arbeit, der Schnitt der Gesichter, das Lockengekraus der Haare und Bärte, die Modellierung der Beine, die miniaturartige Zeichnung der Helme und Waffen kehren durchaus wieder; nur sind die kleinen Krieger hier etwas stämmiger, nerviger und bewegter, die Muskeln mehr herausgearbeitet, die Massen dichter ineinander gewühlt. Gerade diese Umstände aber, in denen sich ähnliche Anklänge an den michelangelesken Manierismus verraten, dessen wir oben gedachten, möchten vermuten lassen, daß hier auch der Entwurf selbst vom Meister herrührte. Wir dürfen alle diese Arbeiten als wesentlich eigenhändige ansehen.

In den biblischen und allegorischen Reliefs kommt, wie oben auseinandergesetzt wurde, die auf italienischen Vorbildern fußende Gestaltenwelt des niederländischen Meisters ungehemmt zur Anwendung. Allein der Formenschnitt ist bei ganz bestimmten von ihnen doch genau der gleiche wie bei den eben genannten Werken und in ihnen werden wir dann die Meisterhand vermuten dürfen.

---

[1]) Abbildung bei Schönherr, Ges. Schriften I.

[2]) Die Abbildung Zeitschr. des Ferdinandeums 1896 gibt keinen richtigen Eindruck.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Unter den umfangreicheren Arbeiten zählen dazu vor allem die Althannschen Grabmäler in Murstetten (1578)[1]. In den Reliefs der Auferstehung, Mannalese und Ehernen Schlange haben die kleinen, feinen Figuren wieder genau dieselben scharf geprägten Gesichter, genau die gleichen Ringellocken in Haaren und Bärten, das weiche, glatte Fleisch, die wunderbar feinen Ornamente in den Helmen, wie in den Maximiliansreliefs. Die Christusfigur will noch im besondern mit der Christusstatue des Prager Kaiserdenkmals zusammengestellt werden, der Colin wohl auch seine persönliche Mühe zugewendet haben wird und der sie im Kopftypus, in der weichen Bewegung, in der Schlichtheit des Gewandes völlig gleicht. Die Krieger der „Auferstehung" nähern sich mit ihren gedrungenern Gestalten und der stärkeren Muskelangabe den eben erwähnten Holzschnitzereien der Amraser Sammlung. Die volle Sauberkeit und Vornehmheit der eigenen Hand Colins spricht auch aus den knieenden Porträtgestalten, besonders des Christof Althann und seiner Frauen, während die Köpfe seiner Söhne Adolf und Eitelhans etwas flauer gearbeitet scheinen[2].

Von den Reliefs des Grabes der Philippine Welser (Tafel XXVI, XXVII) wurde schon gesprochen. Wir sahen, wie in der Gestaltengebung als solcher ein Streben nach einem größerem Stil liegt, als er in den Maxreliefs zutage tritt. Allein die Arbeit ist auch hier die bekannte, bis ins Kleinste peinlich gediegene und korrekte. Auch in den größer gehaltenen vor-

---

[1]) Abbildung bei E. Sacken, Die Kirche in Murstetten und die Grabdenkmäler der Familie Althann. Ber. u. Mitt. des Altertumsvereines von Wien XXI. Bd. S. 137.

[2]) Nach der Vereinbarung vom 22. Dez. 1577 stellten die Gehilfen Dominikus Farent und Franz Perwon (Barbon) das Grabmal auf und vollendeten an ihm, „was nit mit Fleiß daran ausgemacht ist" (Sacken a. a. O. S. 144). Das ist offenbar eine ähnliche Abmachung wie beim Grabmal des Hans Fugger in Augsburg, an dem Colin das Angesicht des Fugger einstweilen nicht genau ausführen sollte, damit es seinerzeit die genauen Züge erhalte. (Schönherr, Ges. Schriften I. S. 562). So haben wohl auch hier die Köpfe der jüngeren Mitglieder erst später von Gesellenhand ihre Vollendung erhalten.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

deren Figuren werden die Modellierungen des Nackten, die Kringel des Haares und der Bärte mit gleicher Einzelarbeit wiedergegeben. Die Landschaft auf den „Werken der Barmherzigkeit“ entspricht in ihrer flachen, scharfen Ausführung genau den Hintergründen der Maxreliefs.

Unter den kleineren Epitaphien sind gerade die frühesten, die Bronzetafeln des Gregor Löffler in Innsbruck (1566)[1]) und des Hans Dreyling in Schwaz (1578, Taf. XXXI) von einer Feinheit der Prägung und einer gewählten Schönheit jedes Details, die durchaus etwa den Althannschen Denkmälern gleichkommt: die ihnen zugrunde liegenden Gußmodelle werden sicherlich vom Meister selbst vollendet worden sein, der beim ersteren durch ausdrückliche Inschrift sich rühmt, dem Werke „den Possen“ gegeben zu haben. Man beachte die knieenden Porträtfiguren, die besonders bei dem Löfflerschen, aber auch beim Dreylingschen Epitaph von vollendet klarer, scharfer Formung sind. Nicht zu übersehen ist die reiche und feine Umrahmung, in der namentlich die Früchtebüschel des Löfflerschen Reliefs mit ihren langen, birn- oder gurkenförmigen Gebilden vollständig denen der Haller Salzbergtafel gleich sind. Ihnen zunächst kommt in allen Stücken das Steinrelief der Benigna von Wolkenstein, das schon dem nächsten Jahrzehnt angehört (1586). Die Figuren der Kreuzigung, die Darstellung Gott Vaters sind gleichwertig durchgebildet wie im Löfflerschen Epitaph und dasselbe gilt von der das Ganze in geschmackvollen Formen zusammenfassenden Umrahmung: besonders die Putten zeigen völlig dieselbe Hand wie auf dem Dreylingschen Epitaph und auf dem Welsergrab. Aber auch am Schlusse des Jahrhunderts, aus der Spätzeit Colins begegnet uns wenigstens ein solches privates Denkmal, das nochmals die feine Formprägung der Frühwerke wiederholt: das Marmorepitaph der Susanne Katzpeck in Schwaz (1599), auf dem die römischen Krieger und der Alte mit dem Turban in jedem Detail die Art der Maximiliansreliefs oder der Althannschen

---

[1]) Abbildung bei Schönherr, Ges. Schriften I.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Denksteine aufweisen, während allerdings die Porträtfigur etwas zurücksteht (Taf. XXXVI).

Es zieht sich so durch eine Anzahl von Werken ein bestimmter Reliefstil gleichbleibend fort, in dem wir die persönliche Arbeitsweise Alexander Colins vermuten dürfen. Wir treffen sie nach dem Gesagten unter den kleinen Werken vereinzelt auch in später Zeit; in der früheren aber gehört ihr überhaupt die Mehrzahl der Arbeiten des Ateliers an.

Je später desto mehr treten nun aber daneben andere von minder sorgfältiger Ausführung, mit allerlei Schwächen der Formgebung und von dürftigerer Ausstattung. Man könnte dies einem Nachlassen beim Meister selbst zuschreiben. Allein es kommt noch ein weiteres Moment dazu: bei aller Gemeinsamkeit der Grundlagen sind diese Erzeugnisse untereinander fühlbar verschieden im Stil. Man trifft bei gleichen Motiven abweichende Einzelformen. Schon diese Verschiedenheit deutet darauf, daß man es mit mehr oder minder selbständigen Arbeiten mehrerer Werkstattgenossen zu tun hat.

Schon im Grabstein der Familie Sauter in Hall (1585)[1]) kann man nicht in allen Teilen dieselbe Präzision der Arbeit erkennen. Halten sich die Figuren der Kreuzigung im ganzen noch auf derselben Höhe, so stehen die Porträts der Familienmitglieder an Feinheit wesentlich hinter denen des Dreylingschen oder Löfflerschen Epitaphs zurück: die Köpfe sind gröber, die Hände plumper und schematischer wiedergegeben. Gerade die Porträtdarstellung, der bei den oben als eigenhändig angesprochenen Werken durchwegs die größte Bemühung zugewendet wurde, ist auch beim Epitaph des jüngeren Gregor Löffler in Sterzing und jenem des Hohenhauserschen Ehepaares in Innsbruck auffallend schwach. Vergleicht man letzteres etwa mit den Althaunschen Porträts, so fühlt man die derbere Ausführung der Gesichter und Kostüme, die steifere Haltung der Gestalten, das Hölzerne ihrer Erscheinung.

Gerade die Vergleichung desselben Motivs erlaubt auch bei den Auferstehungsreliefs die Scheidung auf leichte Weise.

[1]) Abb. Zeitschr. des Ferdinandeums 1895.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Die Althannsche Auferstehung ragt durch die gleichmäßig feine Ziselierung aller Einzelheiten, das bessere Formenverständnis und die geschlossene Raumwirkung über alle hinaus: die übrigen haben durchwegs eine ungleichmäßigere und gröbere Formung der Gestalten, minder sorgfältige Details und mangelhafte Hintergrundbildung. Vielleicht steht den sicher eigenhändigen Werken noch die Löfflersche Auferstehung in Sterzing am nächsten; namentlich die weich behandelte, zart bewegte Christusgestalt kommt derjenigen des Althannschen Reliefs und des Prager Freigrabes so nahe, daß sie als vom Meister überarbeitet gelten darf; die übrigen Figuren aber sind keineswegs auf gleicher Höhe und haben auch nicht ganz die Formen der eigenhändigen Werke. Beim Seegerschen, Hohenhauserschen und Kuefsteinschen Relief vollends zeigen die Gestalten eine gröbere und härtere Modellierung, mancherlei Mängel in Körperform und Bewegung und weit oberflächlicher behandelte Kostüme. Zugleich sind alle diese Arbeiten untereinander merklich verschieden, so daß man kaum zwei von ihnen ganz gleichstellen könnte; vielleicht stehen sich noch die Reliefs Seeger und Hohenhauser näher.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den Kreuzigungsgruppen. Mit den Epitaphien des älteren Löffler und der Benigna von Wolkenstein können sich die Denksteine Geizkofler in Sterzing, Gschwendtner in Innsbruck, Katzpeck in Schwaz an Schönheit der Arbeit und Feinheit der Formen bei weitem nicht messen und weichen auch von einander merklich ab. Auf dem Geizkoflerschen Epitaph ist alles weniger eingehend, obwohl nicht ohne ein gewisses einfaches Schönheitsgefühl; die Gesichter sind schwächer durchgearbeitet, die Hände breit und flach, die Gesten lahm, das Relief seicht. Daß das Katzpecksche Epitaph eine vergröberte Wiederholung des Löfflerschen ist, wurde schon oben gesagt. Besonders schlagend wirkt ein Vergleich der Gott-Vater-Figuren dieser Kreuzigungsgruppen. Bei den eigenhändigen Werken Löffler und Wolkenstein ist der die Brust umflatternde Mantel wirklich sinngemäß gegeben, d. h. er kommt unter dem linken Arm nach vorne und weht dann

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

über die linke Schulter frei in die Luft hinaus. Auf den Denksteinen Geizkofler und Gschwendtner wird er in deutlichem Mißverständnis dieses Vorbildes zu einem geschlossenen Ring, in den Gott Vater hineingesteckt erscheint.

Nicht zu übersehen ist, daß gerade diese Arbeiten auch in ihrer äußeren Umrahmung hinter Werken, wie dem Löfflerschen und Wolkensteinschen Grabmal zurückstehen, die sich durch den Reichtum und die Feinheit der dekorativen Einfassung auszeichnen. Schon das Sautersche Grab hat eine einfachere Ausstattung; die beiden Denkmäler in Sterzing und auch jenes in Schwaz haben eine auffallend magere und nüchterne Einfassung und lassen auch in der derben Ausführung der Puttenköpfchen und Wappen keinen Zweifel über ihren Ursprung. Beim Gschwendtnerschen Grabstein hat bereits eine barocke Form Eingang gefunden.

Auch die „Grablegung“ des Hohenhauserschen und die „Erweckung des Lazarus“ im Colinschen Grabdenkmal weisen geringe Qualität auf (Taf. XXXII u. XXXVII). Wohl aber sind sie untereinander auffallend stilgleich. Wir finden in beiden eigentümlich langgestreckte und breitlagernde Gestalten, in schwere Gewänder gehüllt, die an den einen Stellen die Körperformen bis ins Detail durchsehen lassen, daneben aber manchmal unmotivierte und häufig eckige Falten bilden; die Köpfe ruhen auf plumpem Halse, die Gesichter sind lang und ernst, ja mürrisch, der Mund oftmals eigentümlich verzogen, die Hände grob, die Gestalten haben große, manchmal linkische Bewegungen. Bei einem Vergleich der beiden Reliefs untereinander stößt man auf identische Köpfe: so bei den beiden Christusfiguren, bei der Madonna der „Grablegung“ und den beiden Frauen links in der „Erweckung“, in den verschiedenen Greisenköpfen; auch die Bekleidung stimmt auffällig überein. Beidesmal herrscht eine ähnliche Bildanlage: im unteren Streifen die verhältnismäßig großen Figuren, dahinter eine vergleichsweise dürftige Landschaft und ziemlich viel leerer Himmel. Auch die in seitlichen Nischen angeordneten Figuren der Fides und Caritas, in denen in geringerer Ausführung nochmals der Stil der

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Heidelberger Nischenstatuen anklingt, gehören derselben Hand an, wie namentlich Hals- und Gesichtsbildung der Fides zeigen. Diese Arbeiten sind daher sicher einem und demselben Werkstattgenossen zuzuweisen und zwar ist er es vor andern, der die in den Welserreliefs angeschlagene barockere Formensprache des Meisters angenommen hat[1]).

Unmittelbar an die „Erweckung des Lazarus" auf dem Colingrab ist das inhaltgleiche Relief des Marmorepitaphs der Barbara Fund († 1592) in der Pfarrkirche zu Natters anzureihen, welches Albert Ilg bekannt macht (Tafel XXXVIII)[2]). Die beiden Darstellungen sind nicht nur in der allgemeinen Anordnung der Szene sichtlich verwandt, sondern haben einzelne Gruppen und Figuren geradewegs gemeinsam: so die beidesmal ganz rechts angebrachte Gruppe des Lazarus, dessen Hand einer der Männer teilnehmend ergreift; die Gestalt des Lazarus ist überhaupt bis auf Einzelheiten, in der Haltung, in der Modellierung, in der Draperie ähnlich; ebenso erscheint die den Heiland mit erhobenen Händen anflehende Frau in beiden Werken mit gleichem Kopftypus und gleicher Handbewegung; auch die Trauernde, die die gefalteten Hände an die Wange emporhält, kommt in ähnlicher Weise auch auf dem Colingrabmal vor. Hingegen ist die Formarbeit etwas verschieden. Diese Beispiele deuten, ganz wie das Denkmalpaar Gregor Löffler d. Ä. und Benedikt Katzbeck darauf hin, daß es in der

[1]) In dem Codex des Ferdinandeums „Abbildungen der vorzüglichsten Gebäude etc. von Innsbruck" von Philipp von Aigner (1823) findet sich eine Abbildung des Denkmals, wie es vor der modernen Neuaufstellung zusammengesetzt war. Der Zeichner hat darunter die Beischrift gesetzt: Mausolaeum Alexandri Collin Mechliniensis quod patri amantissimo posuit maestiss. filius Adamus Collin". Diese Notiz rührt wahrscheinlich von J. Strickner, der einen großen Teil der „Abbildungen" in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts herstellte; sie kann umsoweniger maßgebend sein, als sie den Sohn Alexanders Adam nennt, während er Abraham hieß und erst dessen Sohn den Namen Adam führte; letzterer kann, da er erst 1612 geboren war, nicht in Betracht kommen.

[2]) A. Ilg, Kunsthistorische Notizen aus der Umgebung von Innsbruck, Mitteilungen der k. k. Zentralkommisson 1895 S. 156.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Colinschen Werkstatt Modelle gab, die von den Gehilfen zu Lebenszeit des Meisters wie darüber hinaus frei nachgebildet wurden.

Nach dem Gesagten sind die Epitaphien Sauter (1585) und Löffler d. J. (1602) zum größten Teil, die Epitaphien Geizkofler (1592), Barbara Fund (1592), Hohenhauser (1600), Colin (1612), Anna von Kuefstein (1615), Gschwendtner (1626, 1640), Benedikt Katzbeck (undatiert) ganz den Händen von Gesellen und Schülern zuzuweisen; wie man sieht, hauptsächlich die in die spätere Lebenszeit des Meisters fallenden kleineren Werke.

Zu den Gehilfen Alexander Colins zählte auch sein Sohn Abraham Colin (1563—1641) [1]: er selbst bezeugt uns in dem ausführlichen Bittgesuch, mit dem er im J. 1623 von Erzherzog Leopold Aufnahme in den Hofstaat und eine Provision erbat [2], daß er an den späteren größeren Arbeiten seines Vaters mitbeteiligt war; zur Bronzestatue Kaiser Maximilians in der Hofkirche will er — nach einer allerdings ziemlich unklaren Stelle jenes Bittgesuches — das Modell gearbeitet haben. Gerade sie gibt aber wenig Aufschluß über seinen Stil und keine Vergleichspunkte, um ihm etwas von den Werkstattarbeiten zuzuweisen. Vielleicht gibt über ihn eher Aufschluß ein — schon von Schönherr [3] erwähntes — holzgeschnitztes und bemaltes Marientäfelchen, das sich im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet (T. XXXVIII). Kannelierte Pilaster mit Pyramidenabschluß, ein geschweifter Sockel und eine Volutenbekrönung schließen das Relief ein, das die Madonna auf dem Halbmond, das Jesuskind auf dem Arme tragend, darstellt; Engelchen halten über ihrem Haupte die Krone, darüber folgt die Taube des hl. Geistes und zuhöchst Gott Vater; ringsum schauen aus den Wolken zahlreiche geflügelte Engelköpfchen [4].

---

[1]) Das über sein Leben Bekannte bei Schönherr a. a. O. S. 585 ff.

[2]) Schönherr, Jahrb. der Sammlungen des ah. Kaiserhauses, 17. Bd., Reg. 14982.

[3]) Schönherr, Ges. Schriften, I. S. 588, Anm. 4.

[4]) Das Relief kam als Geschenk von Herrn Josef Kinsele in Bozen im Jahre 1832 an das Landesmuseum (vgl. Die Sammlungen des Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbr. 1878 S. 59 und 9. Jahresbericht dess. 1832). Es hat durch einen häßlichen neuen Farbanstrich wesentlich in

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Auf dem Sockel nun liest man die Jahreszahl 1597, die Mitte ziert das Wappen der Familie Colin, auf der Rückseite aber steht in gleichzeitiger Schrift der Vermerk: „Abraham Colin hat diß zv ainer gedechtnus vererdt". Schon aus der Anbringung des Familienwappens darf man schließen, daß es sich nicht bloß um ein Geschenk, sondern um eine Arbeit der Werkstätte handelt. Die Darstellung bestätigt dies. Zwar erscheint die Madonnenfigur mit ihrem kurzen Ober- und langen Unterkörper, dem breit entfalteten Mantel und dem über die Schulter fallenden reichen Wellenhaar fremd inmitten der antikisierenden Frauengestalten des Colinschen Formenschatzes und knüpft eher an deutsche Traditionen an. Allein die Engel und Seraphsköpfchen entsprechen ganz dem Colinschen Schulgut und vor allem ist uns der Gott Vater mit den ausgebreiteten Armen und dem Ringmantel wohl bekannt. Man hat keinen Grund zu zweifeln, daß dieses Holzrelief in der Werkstatt Colins hergestellt und daher wahrscheinlich Abraham selbst zuzuweisen ist. Dekorationsformen wie Figürliches würden dann ein biegsames Einlenken in den deutschen Stil der Spätrenaissance beim Sohn Alexanders ergeben.

Von hier aus ließe sich nun vielleicht der Weg zu einem weiteren Holzschnitzwerk finden, das alte Tradition der Colinschen Werkstätte zuweist. Anton Roschmann erklärt in der von ihm im Jahre 1742 niedergeschriebenen „Tirolis pictoria et statuaria", dem frühesten Versuch einer tirolischen Kunstgeschichte[1]), daß von Alexander Colin „oder seinem Sohne" auch die zwölf Bilder des Rittersaales in Schloß Trostburg im Eisaktale und die Statuen des Engelbert Dietrich von Wolkenstein und seiner Gemahlin sowie des hl. Abtes Antonius in der dortigen Schloßkapelle herrührten. Den Rittersaal der Burg schmückt eine reiche Wandarchitektur aus weißem Stuck, in deren Nischen aus gleichem Material Ritter- und Fürsten-

seinem Eindruck gelitten. Bleistiftnotizen auf der Rückwand belehren über die Zeit dieser Erneuerung; man liest: „kauft im Jahre 1829" und „Büldhauer fürs Außbösern 21 kr., Mahler 1, 12, 1830, Summe 1, 45".

[1]) Hs. im Ferdinandeum, Bibl. Dipauliana Nr. 1032 S. 12.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

gestalten stehen. Für ihre Zuteilung an Colin vermag man jedoch zwingende Anhaltspunkte nicht zu finden. Die von Roschmann genannten Statuen in der Schloßkapelle aber dürften mit den Figuren eines Wandaltärchens daselbst gleichzustellen sein, das an der Epistelseite der Kapelle hängt. Inschriftsockel mit geschweifter Endigung, kannelierte jonische Pilaster und Volutenbekrönung bilden die Einfassung einer mittleren Nische; den Sockel und die Zwickel des Nischenbogens schmücken die üblichen geflügelten Engelköpfchen, auf dem Giebel sind Viktorien angeordnet; all das ist in weißen und grauen Farben bemalt. In der Nische steht eine recht treffliche Figur des hl. Abtes Antonius, dem die Kapelle geweiht ist, mit prächtigem bärtigen Kopf und schön geworfenem Mantel, Stock und Buch in den Händen, Feuer und Schwein zu seinen Füßen. Zu beiden Seiten auf dem Gesimse des Inschriftsockels knieen der Stifter in voller Rüstung und seine Frau in vornehmer Zeittracht. Über ihre Persönlichkeit gibt die Inschrift, die sich nur auf den Heiligen bezieht, keinen Aufschluß. Wohl aber hängt nun an der gegenüberliegenden Wand ein Altärchen ganz gleicher Fassung ohne Nischenfigur, jedoch mit einer ausführlichen Inschrift des Inhalts, daß am 25. Oktober 1604 auf Weisung Engelbert Dietrichs von Wolkenstein und seiner Gemahlin die Kapelle zu Ehren des hl. Antonius Abbas geweiht wurde. Wir haben daher in den beiden Schnitzwerken offenbar Gedenktafeln an die Kapellenweihe vor uns und die Figuren der einen von ihnen sind wirklich die von Roschmann gemeinten. Durch das Datum der Weihe ist zugleich die ungefähre Entstehungszeit gegeben. Eine gewisse Verwandtschaft des Arrangements mit anderen Arbeiten des Colinschen Ateliers, ganz besonders mit dem Entwurfe Colins für einen Altar in Seefeld[1]), aber auch mit dem Marientäfelchen Abraham Colins ist nicht ganz abzuweisen; auch hier ist die Hauptfigur eher in deutscher Art empfunden. Doch können solche Übereinstimmungen vielleicht auch bloß

[1]) Schönherr, Ges. Schriften, I. Bd., Tafel bei S. 554.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

aus dem gemeinsamen Zeitstil erklärt werden; als sicher soll daher die Beziehung dieses Werkes zur Colinschen Werkstätte keineswegs hingestellt werden. Sollte sie bestehen, so würde sie nur wieder zeigen, daß die Werkstätte sich späterhin sehr der Stilwandlung zum 17. Jahrhundert unterworfen hat[1]). —

Die Tätigkeit und Nachwirkung der Colinschen Werkstätte erstreckt sich nahezu über ein Jahrhundert. Ihre Arbeiten bilden innerhalb des sepulkralen Denkmälerbestandes von Tirol eine charakteristische Gruppe. Man kann nicht sagen, daß Colin einen neuen Typus aufgestellt, wohl aber, daß er bestimmten Typen die Herrschaft im Lande verschafft hat. Wie die Gotik überhaupt, so dauerte auch der gotische Grabstein in Tirol sehr lange fort. Er ist entweder nur mit Wappen oder mit dem Bildnis des Toten in voller Figur, liegend, stehend, selten auch knieend, geschmückt. Nur sehr wenige Beispiele geben irgendwelchen religiösen Darstellungen Platz[2]). Auf Wappen und Bildnis bleibt der bildliche Schmuck auch in fast all den Umbildungen beschränkt, in denen der Grabstein dann in den folgenden Kunstperioden weiterlebt. Das Epitaph taucht, soweit der Denkmalvorrat zu überblicken ist, erst seit dem 16. Jahrhundert und zunächst in sehr verschiedenen, wechselnden und meist bescheidenen Formen auf[3]); irgend ein ein-

---

[1]) G. Tinkhauser (Baudenkmale des Mittelalters in Tirol, Bote für Tirol und Vorarlberg 1857 Nr. 50, und Reiseberichte über einige Denkmale in Tirol, Mitt. der k. k. Zentralkommission 1857 S. 327) schrieb Colin auch Elfenbeinarbeiten in der Kapelle des freiherrlich Sternbachschen Schlosses Wolfsturn bei Mareit (unweit Sterzing) zu, nämlich einen Cruzifixus und zwei Passionsdarstellungen. Diese Arbeiten haben ihrem ganzen Stil nach mit Colin nichts zu tun.

[2]) Zu den schönsten dieser Art gehören die Grabsteine des Oswald Sebner (1465) und Christof Truchseß (1511) in Neustift, wo über dem knieenden Ritter die Dreifaltigkeit, beziehungsweise Christus mit Maria und Johannes dargestellt sind; öfters findet man einen verwesenden Leichnam dargestellt: Hans Baumgartner (1493) in Kufstein, Bernhard Behaim (1507) in Hall.

[3]) Hingewiesen sei auf das Bronzeepitaph der Gertrud Heustadlin in Schwaz (1506), des Ambrosius Wirsing in Bozen (1513), des Ulrich Fugger in Schwaz (1525), des Gregor Erlbach in Kitzbühel (1515), des

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

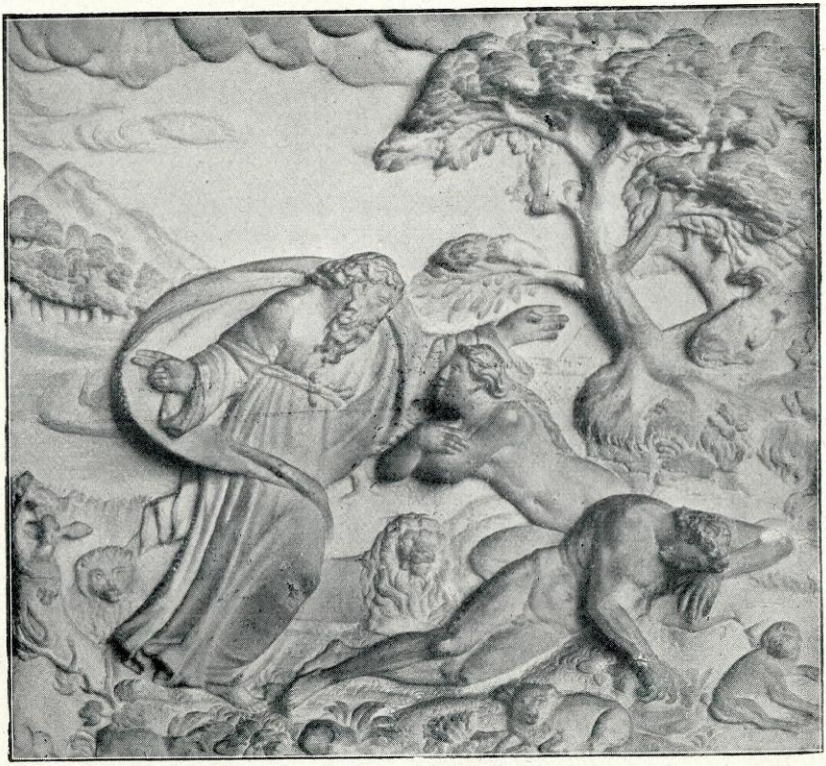
heitlicher Typus fehlt. Dem gegenüber tritt nun die Colinsche Werkstätte mit einer fertigen, planvollen Form des Epitaphs auf, die sich anderwärts schon längere Zeit eingebürgert hat und nun auch im Gebirgslande maßgebend wird. Die Porträtfigur hat in ihm nur mehr eine untergeordnete Bedeutung: die Verstorbenen treten höchstens in kleinen Kniefiguren entgegen: wenn es sich um eine einzelne Figur handelt, im Hauptrelief selbst (Susanne Katzbeck), während Ehepaare zu beiden Seiten desselben (Löffler d. Ä., Althann, Hohenhauser, Gschwendtner), ganze Familien predellaartig unterhalb derselben angeordnet werden (Dreyling, Sauter, Löffler d. J.). Aber die Bildnisse können auch ganz entfallen (Wolkenstein, Geizkofler, Colin, B. Katzbeck, Fund). Der wesentliche Teil ist vielmehr ein biblisches Relief, das in die Mitte des Denkmals rückt, gelegentlich begleitet von statuarischen Heiligen zu beiden Seiten; oft kommt ein zweites kleineres über dem Hauptrelief hinzu. Das Ganze ist in architektonische Formen gefaßt. In den reicheren Epitaphien der Frühzeit begegnet noch die Dreiteilung nach Art von Altären: ein predellaartiger Sockel, Mittelfeld und Seitenflügel, Giebelaufsatz (Dreyling, Löffler d. Ä.). Bei Weglassung der Flügel und Verwandlung der Predella in einen bloßen Inschriftsockel vereinfacht sich das Epitaph zu einer Art Blendnische mit seitlichen Pilastern, Giebelbekrönung und unterer Endigung (Wolkenstein, Sauter, B. Katzbeck) oder vollends zu einem bloßen Rahmen (S. Katzbeck, Löffler d. J., Geizkofler). Zuletzt treten geschweifte Konstruktionen entgegen (Gschwendtner, Wiz). Dabei findet, je später desto mehr, nicht nur eine Vergröberung und Einschränkung des figuralen Reichtums, sondern auch der Einfassung statt. Die durch die Colinsche Werkstatt im Lande eingebürgerte Form verfällt so in ihr selbst und hört im wesentlichen mit ihr auf. Was außerhalb ihrer im Lande entsteht, ist meist von ihr abhängig oder von geringer Bedeutung. Die alte Form des

Hans Prugger in Sterzing (1565). Das weitaus folgerichtigste und reichste Epitaph vor Colin ist jenes der Familie Kupferschmid in Kitzbühel (1520).

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Porträt- und Wappensteines, die daneben stets fortdauert, wird im 17. Jahrhundert in zunehmend grober und dürftiger Form wieder allein herrschend; in endloser Wiederholung wird immer wieder unten eine Inschriftkartusche, oben ein Wappenschild angebracht, wobei die Inschrift immer mehr auf Kosten des Wappensteines anwächst. Es wechseln nur die Formen der Einfassung und Wappenzeichnung mit den Baustilen. Zugleich schwindet das Grabmal auch dem Umfang nach immer mehr zusammen: aus dem späteren 18. und beginnenden 19. Jahrhundert stammen fast nur mehr kleine und höchst kunstlose Gedenktafeln. Man kann sagen, daß in Tirol mit den Colinschen Epitaphien die Zeit reicherer und sorgsamerer künstlerischer Ausstattung des Grabmals für lange ihr Ende erreicht.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



Erschaffung Evas, Marmorrelief im Ferdinandeum, Innsbruck.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Linkes Relief am Grabmal der Philippine Welser, Silberne Kapelle der Hofkirche, Innsbruck.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Rechtes Relief am Grabmal der Philippine Welser, Silberne Kapelle der Hofkirche, Innsbruck.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

1

2

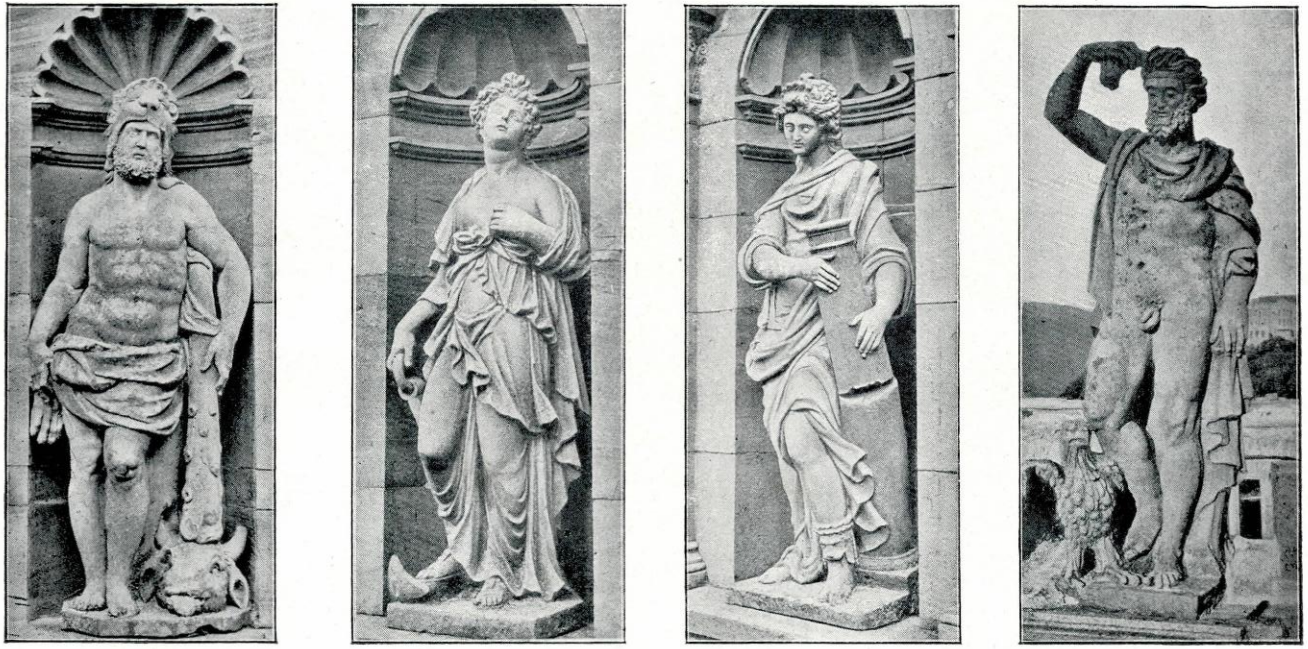
3

4

1, 3: Alexander Colin, Statuen der Gerechtigkeit und Liebe am Schlosse zu Heidelberg.
2, 4: Andrea Sansovino, Statuen der Mässigkeit und Klugheit in S. Maria del Popolo, Rom.
(Nach Sauerwein-Rosenberg. Das Schloss zu Heidelberg, und Schönfeld, A. Sansovino, mit Erlaubnis der Verlage H. Keller, Mainz, und J. B. Metzler, Stuttgart.)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



Statuen des Herakles, der Hoffnung, der Stärke, des Jupiter am Schlosse zu Heidelberg.
(Nach Sauerwein-Rosenberg, Das Schloss zu Heidelberg, mit Erlaubnis des Verlages H. Keller, Mainz.)

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

1

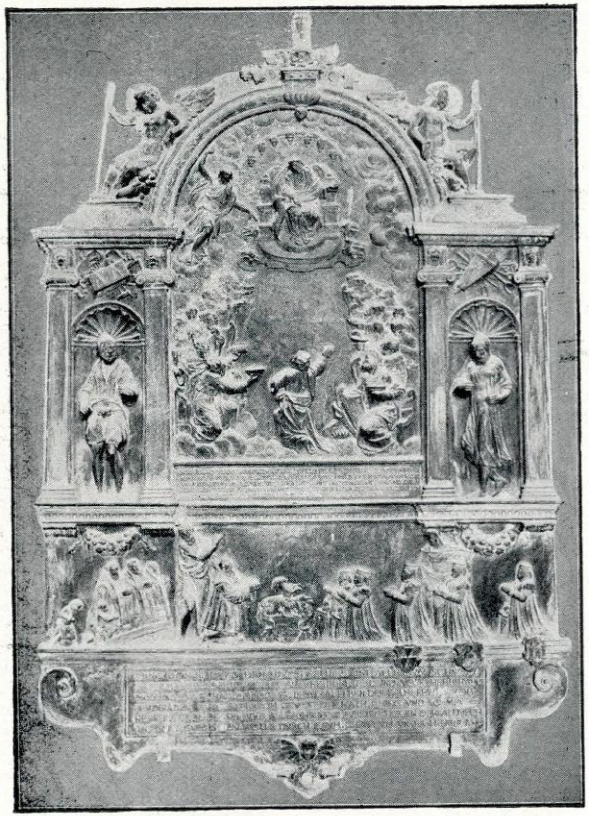
2

3

1: Statue der Mässigkeit am Grabmal Kaiser Maximilians, Innsbruck, Hofkirche.
2, 3: Statuen des Glaubens und der Liebe am Grabmal A. Colins, Innsbruck, städt. Friedhof.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



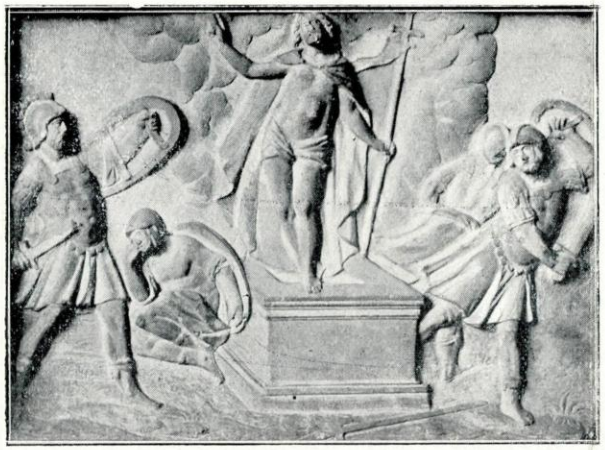
A. Colin, Epitaph Dreyling, Pfarrkirche in Schwaz.

A. Dürer, Apokalypse 3.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



Epitaph des Ulrich Hohenhauser und seiner Frau, Innsbruck, Ferdinandeum.

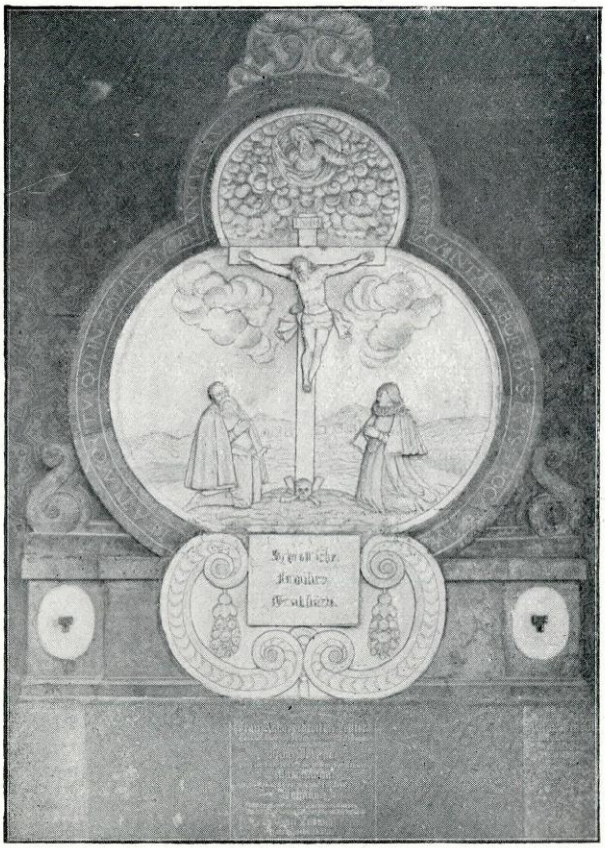
© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Epitaph der Seegerschen Grabstätte, Hall i. T., städt. Friedhof.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

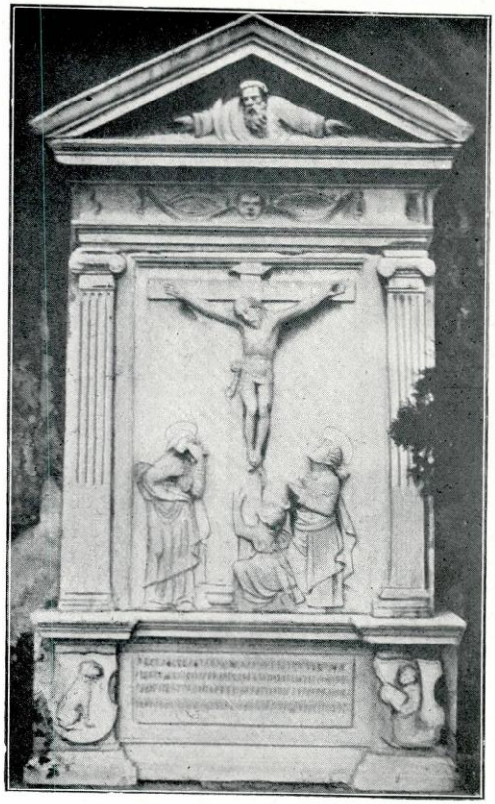
© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



Epitaph der Schrottschen Grabstätte, Innsbruck, städt. Friedhof.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



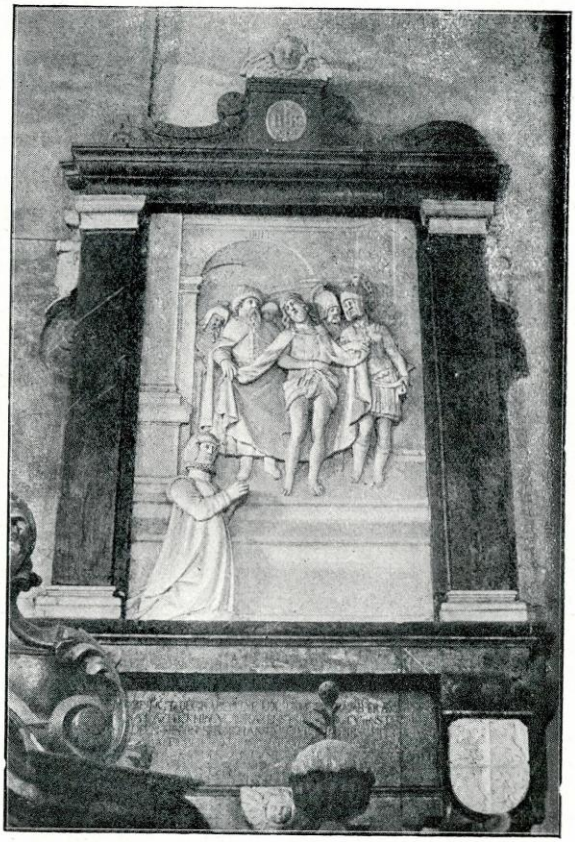
Epitaph des Benedikt Katzbeck, Schwaz, Pfarrfriedhof.

Epitaph des Zacharias Ingram, Innsbruck, Ferdinandeum.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



Epitaph der Susanne Katzbeck, Schwaz, Franziskanerkirche.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Erweckung des Lazarus, Relief am Grabmal A. Colins, Innsbruck, städt. Friedhof.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Epitaph der Barbara Fund, Pfarrkirche in Natters.

Holzrelief, Innsbruck, Ferdinandeum.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum

Jahr/Year: 1915

Band/Volume: 3_59

Autor(en)/Author(s): Hammer Heinrich

Artikel/Article: Nachträge und Studien zu Alexander Colin (Mit 14 Tafeln). 157-213