



Anton Josef Reiss

(1835–1900)

Leben und Werk

Helga Becker

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe Kunstgeschichte

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe: Kunstgeschichte
Band 6

Helga Becker

Anton Josef Reiss (1835–1900)

Leben und Werk

Tectum Verlag

Helga Becker
Anton Josef Reiss (1835–1900). Leben und Werk

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag
Reihe: Kunstgeschichte; Bd. 6
© Tectum Verlag Marburg, 2017
Zugl. Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2016

ISBN: 978-3-8288-6618-8
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3861-1 im Tectum Verlag erschienen.)

Satz, Layout, Umschlaggestaltung: Mareike Gill | Tectum Verlag
Umschlagabbildung: Kapelle Zu den Vierzehn Nothelfern (Stoffeler Kapellchen),
Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889,
St. Margareta, Detail, 1887, 2013. Siehe auch Abb. Kat.-Nr. 63.41 im Katalog
auf Seite 533.

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1 Einleitung	9
2 Forschungsstand	15
2.1 Zu Reiss.	15
2.2 Forschungsstand allgemein zur Skulptur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland.	17
3 Biografie und künstlerischer Werdegang	21
4 Skulptur und Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland	45
5 Das Werk	55
5.1 Altäre und Heiligenfiguren	55
5.1.1 Hauptaltar in St. Stephanus, Grefrath bei Neuss, 1868	55
5.1.2 Marienaltar in St. Stephanus, Grefrath bei Neuss, 1871	58
5.1.3 Marienaltar in St. Quirinus, Neuss, 1871	61
5.1.4 Josephsaltar in St. Quirinus, Neuss, 1874	63
5.1.5 Hauptaltar in St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, 1874 und 1875 – 1881.	65
5.1.6 Hochaltar und Engelkerzenständer in Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, 1881	74
5.1.7 Marienaltar in St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, 1874 und 1882 – 1886	76
5.1.8 Josephsaltar in St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, 1874 und 1890 – 1894	79
5.1.9 Seitenschifffiguren in St. Stephanus, Grefrath bei Neuss, 1866 und um 1870	83
5.1.10 Figuren der vierzehn Nothelfer/innen in Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, 1886 – 1889.	85
5.1.11 Seitenportalfiguren an St. Lambertus, Düsseldorf, 1870 und 1872.	87
5.2 Pietà	88
5.3 Kalvarienberge, Kruzifixe und Kreuzwegstationen.	93

5.3.1	Kalvarienberge in St. Joseph, Oberhausen-Styrum, 1875; auf Römisch-Katholischem Friedhof in Groningen/Holland, 1875; in Friedhofskapelle neben Kirche Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, 1880 – 1890	93
5.3.2	Kalvarienberg an St. Lambertus, Düsseldorf, 1882 – 1886	95
5.3.3	Kruzifixe	96
5.3.4	Kreuzwegstationen in St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 1897 – 1900	98
5.4	Denkmäler	100
5.4.1	Sakrale Denkmäler	100
5.4.1.1	Mariensäule in Düsseldorf, 1865	100
5.4.1.1.1	Die Figur der Immaculata und ihre Entwicklung	102
5.4.2	Profane Denkmäler	104
5.4.2.1	Kriegerdenkmal in Duisburg, 1876	104
5.4.2.2	Mercatorbrunnen in Duisburg, 1878	105
5.5	Personifikationen	107
5.5.a	Einführung	107
5.5.1	„Allegorie der Kunst“, Schloss Sigmaringen, 1866	107
5.5.2	Rathausfiguren in Düsseldorf, 1884	108
5.6	Grabmäler	109
5.6.a	Einführung	109
5.6.1	Grabmal Dr. Sträter, Nordfriedhof, Düsseldorf, um 1881	110
5.6.2	Grabmal Dübbes, Nordfriedhof, Düsseldorf, 1887	111
5.6.3	Grabmäler mit Pietà-Darstellungen	112
6	Zusammenfassung und Vergleiche	115
7	Abbildungen	127
8	Katalog (chronologisch)	175
9	Abbildungsverzeichnis	665
10	Abbildungsverzeichnis zum Katalog	681
11	Quellenverzeichnis	721
12	Literaturverzeichnis	725

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis einer Recherche, die am Ende des Jahres 2008 begann, nachdem ich während eines Seminars über die Ausstattung romanischer Kirchen in Köln im 19. Jahrhundert bei Frau Professor Dr. Hiltrud Kier die Marmorpietà des Bildhauers Anton Josef Reiss in der Kirche St. Gereon kennenlernte. Aus Neugierde, welcher Künstler sich hinter dieser Skulpturengruppe verbarg, folgte nach einem ersten Hinweis auf seinen Wohnort ein Besuch des Düsseldorfer Stadtarchivs. In den dort aufbewahrten Artikeln, die entfernte Verwandte des Künstlers in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Verfügung stellten, konnten u. a. Objekte gefunden werden, die in der im Jahre 2009 der Universität Bonn vorgelegten Magisterarbeit mit dem Titel „Altäre und Skulpturen von Josef Reiß in St. Stephanus in Grefrath bei Neuss“ untersucht und bewertet wurden. Mit Genehmigung der Universität Bonn erfolgte im Jahre 2012 eine Veröffentlichung der in der Magisterarbeit behandelten Bildwerke (hier Kat.-Nr. 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 22) mit der Überschrift „Frühwerke des Bildhauers Anton Josef Reiß (1835 – 1900)“ in der vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz herausgegebenen „Rheinischen Heimatpflege“ mit einer Kurzfassung der Biografie und einer Zusammenfassung des Kapitels über die Skulptur des 19. Jahrhunderts im Rheinland.¹ Die Dissertation baut auf der Magisterarbeit auf, aus der die dort bearbeiteten Objekte unter Hinzufügung von Ergänzungen und mit den nach Vermessung der Objekte ermittelten Maßen übernommen wurden. Teile der in der Magisterarbeit verfassten Biografie, die durch neue Funde und Erkenntnisse von knapp zehn auf vierundzwanzig Seiten erweitert werden konnte, das Kapitel über die Skulptur und Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland, versehen mit Ergänzungen weiterer Literaturen und Beifügungen wurden ebenfalls übernommen.

Eine ausgedehnte, detektivisch anmutende Spurensuche über Reiss' Leben findet hier ihren Abschluss. Die Ermittlung seiner Werke gestaltete sich als besonders aufwändig, da es weder einen Nachlass gab, noch Familienangehörige, die hätten interviewt werden können. Mit einer Ausnahme, bei der eine Fahrt nach Süddeutschland unternommen werden musste, waren zahlreiche Reisen im Rheinland und in Holland erforderlich, um die Stätten seines Wirkens, sowie Kirchen-, Stadt- und Friedhofsarchive aufzusuchen. Wenn auch zu manchen Orten vergebliche Fahrten unternommen wurden und auch viele Objekte trotz Erwähnungen in alten Quellen nicht mehr aufgespürt werden konnten, so gab es doch dank Hinweisen in den besuchten Archiven, zufälligen Begegnungen oder nach Aufnahme von zunächst fast aussichtslos erscheinenden Fahrten immer wieder Entdeckungen. Sie ließen mich am Ziel festhalten, das Werk des im 19. Jahrhundert relativ berühmten, heute fast vergessenen Bildhauers zusammenzutragen, um es nach einer kunsthistorischen Einordnung nicht nur einem interessierten Kreis in der Kirche und den Kunsthistorikern zugänglich zu machen, dem sein Name

1 Die Vorabveröffentlichung wurde vom Dekan der Universität Bonn, Prof. Dr. Günther Schulz, am 12. Oktober 2010 genehmigt.

durch die Beschäftigung mit den Skulpturen des 19. Jahrhunderts bekannt ist, sondern es auch einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Die als sein Hauptwerk bezeichnete, in St. Gereon in Köln aufgestellte Marmor-Pietà wurde bereits vorab insoweit gewürdigt, als sie unter einer Vielzahl von Objekten als Abbildung für den Buchumschlag des von Eduard Trier/Willy Weyres im Jahre 1980 herausgegebenen Standardwerks über Skulptur des 19. Jahrhunderts im Rheinland ausgewählt wurde und auch auf dem Buchdeckel des 2010 erschienenen Bands XXV der Reihe „Colonia Romanica“ des Fördervereins romanischer Kirchen e. V. abgebildet wurde.

Meinen Dank möchte ich gegenüber den Mitarbeitern der Kirchen- und Friedhofsarchive sowie der Stadt-, Staats- und Landesarchive in Deutschland und Holland ausdrücken, in denen ich geforscht habe. Allerorts wurde mir freundliche Unterstützung zuteil. Ganz herzlich bedanke ich mich bei meiner Freundin Rita Jülicher, die das Korrekturlesen der Dissertation übernommen hat. Mein besonderer Dank gilt Frau Professor Dr. Hiltrud Kier, die mir als meine Betreuerin mit ihrem Rat stets zur Seite stand und den Fortgang der Recherchen und das Wachsen der Arbeit mit großem Interesse verfolgte.

1 Einleitung

Hatten Kircheneinrichtungen auch schon zu früheren Zeiten das Nachsehen, wenn ein anderer Zeitgeschmack den Wunsch aufkommen ließ, sie durch neu gestaltete Altäre, Kanzeln oder Beichtstühle zu ersetzen,² so scheint doch gegen die Kunstgegenstände des 19. Jahrhunderts in besonderem Maße gewütet worden zu sein. Die nachfolgenden Generationen der Gemeinden, die sich noch an den Werken erfreut hatten, stachelten genau diese Objekte zu einem regelrechten Bildersturm an. Der Ikonoklasmus gegen die Arbeiten des vorletzten Säkulums begann am Anfang des 20. Jahrhunderts und wurde spätestens nach dem Ende des Ersten Weltkriegs mit großer Vehemenz fortgesetzt.³ Seinen Zenit erreichte er in den 50er Jahren.⁴ Waren Bildwerke durch die Folgen von Luftangriffen im Zweiten Weltkrieg beschädigt worden, dann wurden kaum Anstrengungen unternommen, sie wieder instand zu setzen.⁵ Darüber hinaus muss die Tatsache, dass durch die nach den Bombenangriffen entstandenen Verwüstungen nicht noch mehr Einrichtungsgegenstände in Mitleidenschaft gezogen worden waren, ein kollektives Bedauern ausgelöst haben, denn nur so ist die letzte große Entsorgungswelle zu verstehen, die nach 1945 einsetzte, als man sich weiterer ungeliebter Arbeiten entledigte, wobei selbst nicht mehr „[...] abgelegene Gebiete [...]“⁶ verschont wurden. Das von Hans Peters 1948 formulierte Postulat „[...] der hohle Dekor des 19. Jahrhunderts müsse, wo immer er sich zeigt, erbarmungslos zerschlagen werden.“⁷ schien eine allgemein gültige Devise geworden sein.

Der Ausgangspunkt zu einem Umdenken liegt im Jahre 1963, als auf einer von der Fritz Thyssen Stiftung veranstalteten Tagung in München und auf Schloss Anif

2 Bevor die Kirche St. Quirinus in Neuss mit neuen Altären ausgestattet wurde, von denen zwei von Reiss 1871 und 1874 angefertigt wurden, mussten ältere Gegenstände weichen. Es heißt hierzu in den Akten aus dem Jahre 1858: „Vermutlich wurden zwei alte Nebenaltdäre und andere Dinge [...] verkauft, weil sie mit der jetzigen stylgerechten Ausschmückung unserer Kirche nicht mehr übereinstimmen.“ (Stadtarchiv Neuss, Akte Quirinuskirche K 1.4.14.4).

3 Bezogen auf von Reiss oder seinem Schüler Iven für die Kirche St. Mariä Empfängnis in Düsseldorf angefertigte Skulpturen kann angeführt werden, dass der Kirchenvorstand sich zwar nicht zur Zerstörung von Kunstwerken entschloss, aber 1939 einstimmig entschied, Figuren einer katholischen Kirche in Mörsenbroich zu schenken. Als Begründung wurde u. a. angegeben, dass sie „[...] dem neuzeitlichen Kunstempfinden [...]“ nicht mehr entsprächen (Akte Düsseldorf, St. Mariä Empfängnis, Dek. 56, Vol. I und Vol. II des Historischen Archivs des Erzbistums Köln).

4 So trennte sich beispielsweise die Gemeinde der Kirche Jacobus de Meerdere in Uithuizen/Holland 1957 von zwei von Reiss angefertigten Nebenaltdären und von dem überaus kostbaren, von Wilhelm Mengelberg aufgestellten Hauptaltar (S. de Blaauw, 1991, S. 107).

5 H. Kier/U. Krings, 1980, S. 6.

6 H. P. Hilger, 1980, S. 115.

7 W. Geis, 1988, S. 7.

1 Einleitung

die Kunst des 19. Jahrhunderts in den Fokus gerückt wurde.⁸ Die dort erarbeiteten Forschungsergebnisse führten zu einer neuen Sichtweise auf die Werke, die in einer Zeit entstanden waren, für die der Epochenbegriff Historismus geprägt wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten Kunst und Architektur, die im Stil der Neuromanik, Neugotik, Neurenaissance,⁹ des Neubarock, Neurokoko und Neuklassizismus entstanden waren, überwiegend Ablehnung erfahren, die schon im eigenen Jahrhundert einsetzte. So erhob sich zum Beispiel schon um 1850 die Stimme des Schriftstellers Alfred de Musset, der über die sich immer weiter um sich greifende Stilvielfalt klagte: „Die Wohnungen der Reichen sind Kuriositätenkabinette: Antike, Gotik, der Geschmack der Renaissance, derjenige Ludwigs XIII., alles ist hier durcheinander. Wir haben alle Jahrhunderte, außer dem unsrigen, ein Zustand, den keine andere Epoche kennt. Der Eklektizismus ist unser Geschmack; wir nehmen, was wir finden, dieses wegen seiner Schönheit, jenes wegen seiner Bequemlichkeit, etwas anderes wegen seines Alters oder gar wegen seiner Hässlichkeit, so dass wir nur von Trümmern leben, als ob das Ende der Welt nahe sei.“¹⁰

Obwohl es schon zu allen Zeiten Rückgriffe auf frühere Epochen gab, ein Vorgang, der mit „Renovatio“ bezeichnet wird, wurde den Kunstschaaffenden des 19. Jahrhunderts immer wieder vorgeworfen, sie seien Eklektiker gewesen, egal „[...] ob sie von einer Akademie kamen, die Lehre, die Dombauhütte oder das Meisteratelier durchliefen.“¹¹ Nachdem nun in den 1960er Jahren der Anfang zu einer neuen Bewertung gemacht worden war, konnte der Wegwerfmentalität zwar nicht Einhalt geboten werden, zumindest aber verlangsamte sich der Säuberungsprozess. Viel Glück war daher den Stücken beschieden, die dank Fürsprechern in Depots und Abstellkammern überleben durften.¹² Der Beginn der neuen Betrachtungsweise liegt nun schon mehr als fünfzig Jahre zurück, deshalb verwundert es sehr, dass sogar noch heute trotz Protests seitens der Bevölkerung und der Denkmalpflege an Kirchen Hand angelegt wird,¹³ die im 19. Jahrhundert errichtet wurden. In den meisten Fällen werden für diese Barbarie ökonomische Notwendigkeiten angeführt, die oft mit dem Rückgang der Kirchenbesucher begründet werden.¹⁴

8 H. Kier, 2006, S. 76.

9 Das 1884 im Stil der Neurenaissance errichtete Düsseldorfer Rathaus, auf dessen Dach von Reiss hergestellte Figuren standen (Kat.-Nr. 61), wurde beispielsweise von einem Düsseldorfer Autor als „[...] Leichenstein der damaligen Renaissancewut [...]“ bezeichnet (H. Müller-Schlösser, 1911, S. 107).

10 B. Mundt, 1996, S. 193.

11 A. Mann, 1966, S. 160.

12 Als besonders gutes Beispiel für die Unterbringung eines Kunstwerks in einer sogar zugemauerten Abstellkammer kann die von Reiss im Jahre 1889 angefertigte Pietà für die Havenkerk in Schiedam (Kat.-Nr. 70) angeführt werden.

13 Nicht nur den Gotteshäusern des 19. Jahrhunderts drohen immer noch Abrissbirne und Spitzhacke, sondern auch hunderten weiteren Kirchen aus dem 20. Jahrhundert, die längst als schützenswert eingestuft wurden (siehe Dissertation Martin Bredenbeck „Zur Zukunft von Sakralbauten im Rheinland“, Universität Bonn, 2011).

14 Ein Wegsehen der Öffentlichen Hand mit dem Verweis auf leere Staatskassen kann angesichts der Zerstörung von Kulturgut, das oft von international anerkannten Architekten

1 Einleitung

Das vor etwa vier Dezennien einsetzende und immer stärker werdende Interesse an der Kunst des 19. Jahrhunderts führte dazu, dass heute „[...] die Verluste als umso bedauerlicher [...]“¹⁵ empfunden werden. Glücklicherweise aber wurden von einigen Gemeinden auch Ausstattungsstücke aufbewahrt.¹⁶ Fehlende pekuniäre Mittel könnte einer der Gründe gewesen sein, dass einmal Angeschafftes nicht ausgetauscht werden konnte. In Bezug auf bestimmte Werke von Anton Josef Reiss war eine Entscheidung zugunsten des Erhalts vielleicht auch von anderen Kriterien abhängig gemacht worden. Im Falle der Altäre von St. Stephanus in Grefrath bei Neuss (Kat.-Nr. 15 und 22) könnte die Wertschätzung gegenüber der immer noch zur Gemeinde gehörenden Familie des Donators beispielsweise eine Rolle gespielt haben, der sich seinerzeit mit großzügigen Spenden einbrachte. Höchstwahrscheinlich aber verspürte die Gemeinde, deren Vorfahren ebenfalls ihren Scheffel zur Errichtung der Kirche beigetragen hatten, einfach nie das Bedürfnis nach Veränderung, da die Objekte mit der übrigen Ausstattung ein harmonisches Ganzes bilden.¹⁷ Auch im Falle der drei für St. Cyriakus hergestellten Opfertische (Kat.-Nr. 38, 58 und 73) könnte die Achtung der Nachfolgenerationen für ihre Ahnen, die unter starken Opfern die Anschaffung der überaus kostbaren Altäre möglich machten, der Grund dafür gewesen sein, an ihnen festzuhalten. Hinsichtlich der Mariensäule in Düsseldorf (Kat.-Nr. 8) ist es durchaus vorstellbar, dass sie nicht weichen musste, weil sie, obwohl auf öffentlichem Grund stehend, Eigentum der Düsseldorfer Katholiken ist.

In Anbetracht der früheren Geringschätzung gegenüber der Kunst des 19. Jahrhunderts ist es erstaunlich, wie viele Werke die allgemeinen Entrümpelungsaktionen des letzten Jahrhunderts überstanden haben, zumal er zu den Spätnazarenern gehörte. Da die Kunst der Nazarener sich überwiegend Themen mit christlichem Inhalt widmete, wurde die Art ihrer Darstellung zwar von Klerus und Adel durchweg mit Wohlwollen angenommen, aber auch schon zur Zeit ihrer Entstehung als „[...] süßlich und nicht zeitgemäß [...]“¹⁸ kritisiert oder sogar „[...] verachtet [...]“ wegen ihrer „[...] weichliche(n) Art [...]“¹⁹ – die Palette negativer Attribute könnte beliebig fortgeführt werden – so dass schon die nachrückende Generation mit ihrer Rücknahme

entworfen wurde, meiner Meinung nach nicht mehr länger hingenommen werden.

15 H. P. Hilger, 1980, S. 115.

16 So kann sicherlich als Erfolg der neuesten Forschung und der Arbeit der Denkmalpflege verbucht werden, dass die von Franz Ittenbach, Karl und Franz Müller am Ende des 19. Jahrhunderts gefertigten und 1957 abgebauten Altargemälde in der Kirche St. Remigius in Bonn (I. Achter, 1989, S. 58) inzwischen restauriert wurden und sie sich wieder in situ befinden (G. Knopp, 2002, passim). Im Übrigen kann hier noch hinzugefügt werden, dass auch für die Altäre der Spätnazarener drei barocke Opfertische in den 1890er Jahren entfernt wurden (I. Achter, 1989, S. 58).

17 Diese Kirche gilt nach ihrer Restaurierung „[...] als die einzige der vom Dombaumeister Vinzenz Statz erbauten neugotischen Kirchen im Bereich der Bundesrepublik, die in Form, Ausstattung und Ausmalung dem Originalzustand entspricht.“ (H. Ahlke, 1989, S. 51).

18 Prof. Metzger, Karlsruhe, Vortrag während der Tagung „Ein Nazarener? Johann Baptist Schraudolph und die Speyerer Domfresken“, die vom 27.-28.9.2013 in Speyer stattfand.

19 W. Zils, 1920, S. 70.

1 Einleitung

aus dem öffentlichen Raum bereits zu Reiss' Lebzeiten begann.²⁰ Platz sollte geschaffen werden für die Werke der Impressionisten, die bereits seit einem viertel Jahrhundert in Frankreich gemalt oder als Skulptur hergestellt worden waren und nun auch über die Landesgrenzen hinaus en vogue wurden. So empörte sich Heinrich Finke in seiner 1898 erschienenen Biografie über den Spätnazarener Franz Ittenbach darüber, dass eines dessen Bilder, „[...] das bei dem Erwerb im Jahr 1868 dem deutschen Kunstverein als des Ankaufs durch die Berliner Nationalgalerie „im höchsten Grade würdig“, als „Meisterwerk ersten Ranges“ bezeichnet wurde, von der Direction der National-Galerie ausrangirt und nach Münster verschickt worden, um Ausländern Platz zu machen!“²¹ Die Hinwendung zu einer neuen Kunstströmung, die vom Nachbarland ausging, stieß oft, in konservativen Kreisen fast immer, auf Unverständnis. Deshalb konnte es vorkommen, dass ein Künstler wie Reiss in der Presse mit einem Seitenhieb auf die in Frankreich schaffenden Maler und Bildhauer lobend mit den Worten erwähnt wurde, dass er sich „[...] mit gesundem Sinn und kaltem Blick von allen Irrwegen der französisierenden Kunst [...] ferngehalten [...]“ hat und „[...] sich selber treu geblieben (sei) mitten in den bunten verführerischen Künsten und Spielen des stets hin- und herschwankenden Zeitgeschmacks.“²²

Wenn auch die Werke der Nazarener in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts manchmal auch noch mit dem Begriff Kitsch verbunden wurden,²³ so kann doch konstatiert werden, dass seit etwa dreißig Jahren kontinuierlich eine frühere Abwertung dieser Künstler rückgängig gemacht wurde und sie momentan sogar eine außerordentliche Aufwertung erfahren.²⁴ Der Prozess bis zur heutigen Würdigung als Ausdruck ihrer Zeit wurde 1964 mit Keith Andrews Veröffentlichung „The Nazariners“ eingeleitet. Folgt weitere Arbeiten über die Nazarener zunächst nur schleppend, so befasste sich die kunstgeschichtliche Forschung in den letzten zwanzig Jahren doch immer häufiger mit den Künstlern dieser Bewegung und machte ihre Ergebnisse einer breiteren Öffentlichkeit durch Publikationen, Ausstellungen²⁵ und Tagungen bekannt. Bedauerlicher-

20 Ein Autor lässt einen 1890 erschienenen Aufsatz, der den veränderten Zeitgeschmack behandelte, mit den Worten enden: „Die Götterdämmerung der Kunst bricht an – zerflossen ist der Nazarener kalter Wahn.“ (Anonymus, 1890, o. S.).

21 H. Finke, 1898, o. S.

22 Anonymus, 1885, o. S. In einem während des Ersten Weltkriegs erschienenen Aufsatz erklärte ein Autor sogar, dass es der Nazarener „erklärtes Streben war [...], die deutsche Kunst von der Herrschaft der französischen „Manier“ zu befreien, [...]“ (W. Neuss, 1917, S. 1).

23 D. Kaiser, 1984, S. 10. Vgl. auch F. Siepe, 2012, S. 178; S. Buchreus, 2012, S. 74. Manfred Jauslin bezog sich 1989 bei seinen Betrachtungen zu den Nazarenern auf Nikolaus Pevsner, der schon 1931 festgestellt hatte, dass „[...] die Kunst des 19. Jahrhunderts aus der Perspektive des Impressionismus.“ bewertet wurde. Jauslin führte weiter aus: „In dieser Sicht erhält alles das, was als Vorläufer der impressionistischen Kunst interpretiert werden kann, eine positive Beurteilung, während andere Tendenzen tabuisiert werden.“ (M. Jauslin, 1989, S. 55).

24 Prof. Wedekind, Mainz, Vortrag während der Nazarener-Tagung vom 27.-28.9.2013 in Speyer.

25 Die erste große Ausstellung fand aber bereits 1977 im Städel-Museum in Frankfurt am Main statt, mit der die Renaissance der Nazarener in Deutschland eingeläutet wurde.

1 Einleitung

weise bleiben Bildhauer bei den Betrachtungen im Prinzip unberücksichtigt. Umso erfreulicher war deshalb die Feststellung, dass in der Düsseldorfer Kunsthalle in einer vom 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012 stattgefundenen Ausstellung, in der schwerpunktmäßig Gemälde der Düsseldorfer Malerschule präsentiert wurden, von den nur elf bildhauerischen Arbeiten unter insgesamt 444 Objekten ein Werk von Reiss erstmals wieder einem großen Publikum zugänglich gemacht wurde (Kat.-Nr. 30). Somit wurde ins Bewusstsein gerufen, dass er zum Kreis der privilegierten Künstler gehörte, die am damals renommiertesten Kunstzentrum Europas ausgebildet wurden.

Zur Beurteilung des Reiss'schen Werks gehört auch ein Überblick zum geistesgeschichtlichen Hintergrund, der hier kurz erläutert werden soll.²⁶ Seine Skulpturen entstanden in einer Zeit, der die größte gesellschaftliche Umwälzung seit dem Mittelalter mit der Französischen Revolution vorausgegangen war. Die revolutionären Ereignisse, die die jahrhundertlang gültige Gesellschaftspyramide vorübergehend zum Einsturz gebracht hatte, stand am Anfang des so genannten langen Jahrhunderts, das erst seinen Abschluss mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs fand, an dessen Ende alte Systeme endgültig abgeschafft wurden. Nach der Neuordnung Europas im Jahre 1815 auf dem Wiener Kongress²⁷ begann das nach neuen Identifikationsmöglichkeiten suchende Bürgertum, das nun „[...] die bestimmende Kraft im Staat war [...],²⁸ sich mit der Vergangenheit der eigenen Nation auseinanderzusetzen. Zur Beschäftigung mit der Geschichte hatte schon 1807 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Philosoph und Theologe, die geistige Grundlage geschaffen, als er in seiner Schrift „Phänomenologie des Geistes“ „[...] die Menschen als Moment des gesamten Weltprozesses durch Analyse seiner selbst, seiner Voraussetzungen und der geschichtlichen Vorbedingungen zu begreifen lehrt(e).“²⁹ In den Geschichtsvereinen, die nicht nur in den deutschen Ländern, sondern auch in anderen europäischen Ländern gegründet wurden, stand am Beginn die Begeisterung für das Mittelalter und damit für die Romanik und Gotik, deren Werke man nun zu sammeln begann, um sie „[...] vor dem Untergang zu retten [...]“.³⁰ Spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dehnte sich mit dem fortschreitenden Enthusiasmus für Geschichte auch das Interesse an späteren Epochen aus. In den Altertumszirkeln, in denen die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit stattfand, lag die Wiege des Stilpluralismus, der in Kunst und Architektur seinen Niederschlag fand und später als Imitation missbilligt werden sollte. Die Übernahme eines bestimmten Stils ging mit politischen Weltanschauungen einher. Wurde die Hinwendung der Konservativen, insbesondere im Rheinland, zur Neugotik bestimmend, so identifizierten sich liberale Kreise mehr mit der Renaissance.³¹ Nach Hegel hätte „[...] es eigentlich

26 Weitere Betrachtungen zur Geistesgeschichte werden im Kapitel „Skulptur und Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland“ angestellt.

27 Früher gab es Stimmen, die den Beginn des 19. Jahrhunderts im Jahre 1815 sahen (J. Kocka, 2001, S. 24). Heute wird allgemein als Anfang des 19. Jahrhunderts der Ausbruch der Französischen Revolution gesehen.

28 H. Fillitz, 1996, S. 17.

29 A. Mann, S. 51, 1966.

30 R. Lauer, 1980, S. 14.

31 S. Fraquelli, 2008, S. 67.

1 Einleitung

überhaupt keine Stilrückgriffe geben.³² dürfen, denn er war der Meinung, dass „Die Stilentwicklung in der Kunst [...] als irreversibler linearer Fortschritt, als Ablauf einer permanenten historischen Dynamik, als Stufe auf einem transitorischen Prozess gesehen.“³³ werden müsse.

Vor diesem Hintergrund soll das Werk Reiss' betrachtet und untersucht werden. Es soll Fragen wie den folgenden nachgegangen werden: Inwieweit unterscheiden sich seine Bildwerke von denen anderer Bildhauer seiner Zeit im Rheinland? Gibt es Ähnlichkeiten mit den Skulpturen seines Lehrers Julius Bayerle oder mit den Gemälden der Spätnazarener, zu deren Kreis er gehörte? Welchen Vorbildern folgte er bzw. welche Einflüsse haben sich in seinen Arbeiten niedergeschlagen? Vor der Präsentation seines Werks soll zunächst der Forschungsstand, dann in einem biografischen Abschnitt die Persönlichkeit des Künstlers, der Zeitzeuge umwälzender Ereignisse wie der Revolution von 1848, der industriellen Revolution, der Einheitskriege, des Deutsch-Französischen Kriegs und der Einheit Deutschlands im Jahre 1871 wurde, erläutert werden. In einem weiteren Kapitel wird die Skulptur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland beleuchtet.

32 M. Schwarz, 1996, S. 127.

33 Ebd.

2 Forschungsstand

2.1 Zu Reiss

Das Werk Anton Josef Reiss' wurde erstaunlicherweise bis zum Jahr 2010 noch nicht bearbeitet, obwohl er zu seiner Zeit einer der erfolgreichsten Bildhauer war, von dessen umfangreichen Oeuvre auch noch viele Objekte vorhanden sind. Die erste wissenschaftliche Aufarbeitung erfolgte von der Verfasserin über sein Frühwerk in der 2010 abgeschlossenen Magisterarbeit, die der Universität Bonn vorgelegt wurde. Eine Zusammenfassung der Arbeit wurde 2012 veröffentlicht (siehe auch Vorwort).

Ersten Hinweisen auf Objekte konnten durch in Düsseldorf aufbewahrte Unterlagen nachgegangen werden. Verwandte von Reiss hatten dem Stadtarchiv in der Mitte des 20. Jahrhunderts Artikel anvertraut, die im 19. Jahrhundert über ihren Großonkel geschrieben wurden und in denen seine bekanntesten Arbeiten aufgeführt waren. Auf dieses Material griff offensichtlich auch Peter Bloch zurück, als er in seinem 1975 veröffentlichten, inzwischen zum Standardwerk gewordenen Buch „Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland“ Werke des Künstlers mit einigen Fotografien zusammenstellte. Bis zu diesem Zeitpunkt gab es in einem Buch nur die Erwähnungen seiner Hauptarbeiten von Friedrich Schaarschmidt in der damals fast ein dreiviertel Jahrhundert zurückliegenden Publikation „Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert“ aus dem Jahre 1902. 1980 wurden im Volumen IV des von Eduard Trier und Willy Weyres herausgegebenen fünfbandigen Werks über die „Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland“ (in der Folge nur noch Trier/Weyres genannt), das sich mit Skulpturen befasste, Bildwerke von Reiss aufgeführt, die von Peter Bloch, Eduard Trier und Hans Peter Hilger teils mit Abbildungen dokumentiert wurden. Mehr als 30 Jahre vergingen, bevor der Bildhauer erstmals wieder von Wolfgang Funken³⁴ in seinen drei Bänden „Ars Publica Düsseldorf. Geschichte der Kunstwerke und kulturellen Zeichen im öffentlichen Raum der Landeshauptstadt“ im Jahre 2012 mit einer Kurzbiografie sowie mit Fotos der für Düsseldorf gearbeiteten Figuren vorgestellt wurde.³⁵ Im ersten Band der in zwei Volumen 2010 von Bernhard Maaz erschienenen „Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg“ befinden sich Ausführungen zum Haupt- und zu den Nebenaltären von Reiss in der Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls mit einer Abbildung des Hauptaltars (Kat.-Nr. 38, 58 und 73).³⁶

34 Wolfgang Funken verdanke ich auch den Hinweis auf die Grabmäler Lupp (Kat.-Nr. 65) und Dr. Sträter (Kat.-Nr. 52).

35 Angesichts der von Funken vorgelegten Arbeit ist es bedauerlich, dass Reiss im ebenfalls 2012 erschienenen und von Clemens von Looz-Corswarem und Benedikt Hauer herausgegebenen großen Düsseldorf-Lexikon zwar in einem Beitrag zur Mariensäule erwähnt, ihm aber kein eigener Eintrag gewidmet wurde.

36 Auskunft über von Reiss hergestellte Figuren gaben auch Einträge in den folgenden Lexika: Hermann Alex. Müller, Künstler-Lexikon, 1882; Hans Wolfgang Singer, Vierter Band des Allgemeinen Künstler-Lexikons der berühmtesten bildenden Künstler, 1921; Thieme-

2 Forschungsstand

Über einige Bildwerke gab es Abhandlungen, wie zur Mariensäule (Kat.-Nr. 8), der in Literaturen am häufigsten erwähnten Arbeit Reiss', deren Geschichte Franz Ludwig Greb 1973 zusammentrug. Einen kleineren Aufsatz verfasste Max Tauch im Jahre 2000 über den Josephsaltar in St. Quirin in Neuss (Kat.-Nr. 32). Zwei Beiträge über den Haupt- und die Nebentäpfe der Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls (Kat.-Nr. 38, 58 und 73) legte Werner Mellen 1976 und 1995 vor. Zu diesen Werken konnte auch auf Aktenmaterial im Kirchenarchiv zurückgegriffen werden. Im Jahrbuch XXV des Fördervereins Romanische Kirchen widmete Sybille Fraquelli 2010 eine ausführliche Besprechung der Pietà in St. Gereon in Köln (Kat.-Nr. 77). Für dieses Objekt, das wie die Mariensäule die meisten Erwähnungen in diversen Veröffentlichungen zu verzeichnen hatte, enthielten auch noch vorhandene Unterlagen des erzbischöflichen Archivs in Köln wichtige Informationen. Die Historie der in Duisburg aufgestellten Arbeiten (Kat.-Nr. 39 und 42) konnten dank umfangreich vorhandenen Materials im Stadtarchiv Duisburg dokumentiert werden. Auch für den Kalvarienberg an der Kirche St. Lambertus (Kat.-Nr. 59), über dessen umstrittene Errichtung Carl Leopold Strauven 1883 einen Essay verfasste, befanden sich im Kirchenarchiv noch umfassende Akten. Michael Puls stellte 2011 im zweiten Band des Katalogs „Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918“ das kleine Marmorrelief „Segnendes Christuskind“ (Kat.-Nr. 30 meines Katalogs) in einem Artikel vor, dem er eine Abbildung beifügte.

Über manche Werke, auf die ich während der Recherchen gestoßen bin oder auf die ich aufmerksam gemacht wurde,³⁷ gab es oft nur kurze Erwähnungen in der Literatur. In einigen Fällen konnten das Aussehen oder die Beschreibungen von Arbeiten, die nicht mehr existieren, nur anhand von Publikationen geschildert werden (Kat.-Nr. 3, 4, 23, 40 und 46). Die komplette Zerstörung eines Kirchenarchivs durch Einwirkungen des Zweiten Weltkriegs (Kat.-Nr. 83 und 84) oder nicht mehr auffindbare Akten in den entsprechenden Gotteshäusern (Kat.-Nr. 9, 10, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 28, 47, 48 und 49) stellten zu der ohnehin schwierigen Forschungslage zusätzliche Hürden dar. Einem Brand auf Schloss Sigmaringen, für das Reiss Figuren herstellte (Kat.-Nr. 1 und 11), waren ebenfalls Akten zum Opfer gefallen. Das nicht mehr zugängliche bischöfliche Archiv in 's-Hertogenbosch und die Schließung der Vereinigung für kirchlichen Kunstbesitz in Utrecht in Holland stellten ein weiteres Hindernis für die Recherchen dar.

Da Reiss in der Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls und in der Waisenhauskapelle der Puricellis in Rheinböllen mit dem Architekten Wiethase zusammenarbeitete, wäre eine Durchsicht des Nachlasses dieses Baumeisters sinnvoll gewesen. Bedauerlicherweise sind die Akten Wiethase dem Einsturz des Stadtarchivs Köln zum Opfer gefallen. Leider blieb auch ein Aufruf im Heft Nr. 5, 66. Jahrgang der Kunstchronik im Jahre 2013

Becker, Bd. 28 des Allgemeines Lexikons der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1934/1953; Saur, Band 8 des Allgemeinen Künstlerlexikons, 2000; Emmanuel Benezit, Dictionary of Artists, Volume 11, 2006; Joachim Busse, Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts, 1977; Johannes Ralf Beines, Plastik und Plastisches Kunstgewerbe in Köln: Künstler, Kunsthandwerker und Produzenten (bisher noch nicht veröffentlicht).

37 Die Hinweisgeber wurden jeweils am Ende der entsprechenden Katalog-Texte aufgeführt.

2.2 Forschungsstand allgemein zur Skulptur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland

mit der Bitte um Angabe von weiteren Kunstwerken Reiss' erfolglos. Durch den im Landesarchiv Berlin gesichteten Nachlass von Peter Bloch konnten auch keine weiteren Werke mehr entdeckt werden.

2.2 Forschungsstand allgemein zur Skulptur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland³⁸

Im Gegensatz zu den zahlreichen Monografien über Berliner Bildhauer sind größere Arbeiten mit Werkverzeichnissen rheinischer Bildhauer, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland gewirkt haben, rar: Walter Geis legte seine Dissertation „Der Dombildhauer Christian Mohr. 1823 – 1888“ zum 100. Todestag des Künstlers im Jahre 1988 der Universität zu Bonn vor. Gustav Hermann Bläser (1813 – 1874), der bei Christoph Stephan (1797 – 1864) in Köln lernte,³⁹ dann aber nach Berlin zur Werkstatt Rauch übersiedelte und sich der klassizistisch orientierten Bildhauerei zuwandte, wurde von Michael Puls bearbeitet. Er veröffentlichte seine Dissertation unter dem Titel „Gustav Hermann Bläser. Zum Leben und Werk eines Berliner Bildhauers. Mit Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten“ 1996. Werner Schmidt befasste sich mit Wilhelm Albermann. Seine Arbeit wurde unter dem Titel „Der Bildhauer Wilhelm Albermann (1835 – 1913) Leben und Werk“ im Jahre 2001 publiziert. Die Forschungsergebnisse von Oliver Czarnetta zum Bildhauer Gottfried Götting (1840 – 1879) wurden zwei Jahre später mit dem Titel „Neugotik in Aachen – die Werkstatt Götting“ veröffentlicht.

In die zwischenzeitlich etwas stagnierende Aufarbeitung bildhauerischer Werke im Rheinland kommt in letzter Zeit wieder Bewegung. Erst vier Jahre alt ist die mit dem Titel „Alexander Iven (1854 – 1934). Rheinischer Bildhauer am Übergang zur Klassischen Moderne“ 2011 als Buch veröffentlichte Magisterarbeit von Antonia Mentel, die für ihre Dissertation an der Universität Koblenz zum Thema Iven zur Zeit noch weitere Forschungen anstellt.⁴⁰ Eine Säule ihrer Forschung bildete auch bei ihr Peter Blochs Skulpturenbuch aus dem Jahre 1975, das zur „Bibel“ derjenigen wurde, die sich mit den Bildhauern des 19. Jahrhunderts im Rheinland befassen. Da Bloch in diesem Band alle in der Folge genannten Künstler mit teils längeren, teils kürzeren Beiträgen bedachte, wird diese Quelle nur noch in den Fällen aufgeführt, in denen keine weiteren Veröffentlichungen aus dem 20. Jahrhundert vorliegen.

Momentan recherchiert Annelies Abelmann aus Maastricht für ihre Dissertation über Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837 – 1919), einem Schüler Christoph Stephans.⁴¹

38 Die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts geborenen Bildhauer wurden nicht berücksichtigt.

39 M. Puls, 1996, S. 12. Vgl. auch P. Bloch, 1975, S. 25; B. Hüfler, 1984, S. 19 f.

40 Den Hinweis darauf, dass Alexander Iven ein Schüler von Reiss war, verdanke ich Frau Mentel (Telefonat August 2011), die mir freundlicherweise auch die entsprechende Literaturangabe (H. Krings, 1923/1924, S. 104) hierzu nannte.

41 P. Bloch, 1975, S. 38. Vgl. auch H. P. Hilger, 1979, S. 743.

2 Forschungsstand

2007 erschien über ihn bereits die ausführliche Besprechung „Der Bildhauer Wilhelm Mengelberg. Seine Altäre und Kirchengestaltungen des Historismus in Neuss und Düsseldorf“ von Inge Kähler mit vielen Abbildungen.

Obwohl er überwiegend in Berlin arbeitete, soll hier auch Wilhelm Achtermann Berücksichtigung finden, dessen Werk in der Nähe von Reiss' Kunst anzusiedeln ist, und weil er in Kontakt mit den Spätnazarenern um Reiss stand. Die Skulpturen des in „nazarenischer Manier“ arbeitenden Achtermann, der zwar in Berlin ausgebildet wurde, aber „[...] sich als frommer Katholik der Götterwelt des Berliner Klassizismus verschloß und die Akademie-Ausstellung statt dessen mit Madonnen, Kruzifixen und Heiligen bevölkerte [...]“ wurden von Dagmar Kaiser in ihrer Dissertation „Theodor Wilhelm Achtermann (1799 – 1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813 – 1879). Ein Beitrag zu Problemen des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts“ 1984 untersucht.⁴² Darüber hinaus schrieb im Jahr 1993 Erika Wicher den Band „Wilhelm Achtermann, 1799 – 1884. Ein nazarenischer Bildhauer Westfalens“.

In der Überzahl befinden sich die Künstler, deren Bildwerke bisher wissenschaftlich noch nicht erforscht wurden: Zum Lehrer Reiss', Julius Bayerle (1826 – 1873), fehlt immer noch eine gründliche Bearbeitung, obwohl er mit seinen Skulpturen häufig in einschlägigen Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts Erwähnung fand und auch noch viele Figuren erhalten sind. Peter Bloch veröffentlichte 1970 den Aufsatz „Der Düsseldorfer Bildhauer Julius Bayerle“ in der Festschrift Heinz Ladendorf und widmete ihm in seiner Publikation von 1975 immerhin vier Seiten. Auch sind Arbeiten von Bayerle im Trier/Weyres von Wolfgang Vomm, Peter Bloch, Henning Müller und Eduard Trier besprochen worden. Susanne Conzen schrieb über zwei seiner Skulpturen den Aufsatz „Die Peter- und Paul-Figuren an der Westfassade von St. Quirin in Neuss“, der im Jahre 2000 in dem von Max Tauch herausgegebenen Buch „Quirinus von Neuss“ erschien.

Vom zweiten namentlich bekannten Schüler Bayerles, der häufig zusammen mit Reiss genannt wird, Leo Müsch (1846 – 1911), liegen auch nur Erwähnungen in Peter Blochs oben angeführten Bayerle-Aufsatz und im Beitrag desselben Autors „Helden der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft. Zierbrunnen und „freie“ Kunst“ im Trier/Weyres vor. Die Bearbeitung seines Werks wäre im Zusammenhang mit der vorgelegten Arbeit wünschenswert, um eventuelle Parallelen mit Reiss' Werk herauszuarbeiten. Sie wäre aber auch deshalb lohnend, weil Müsch sich später von Arbeiten im Stil der Nazarener löste⁴³ und einen anderen Weg einschlug, wie einige seiner heute noch im öffentlichen Raum von Düsseldorf aufgestellten Skulpturen zeigen.

Auch wenn Peter Bloch in seinem 1975 erschienenen Skulpturenbuch von Karl Hoffmann (1816 – 1886) zahlreiche Werke aufführte, so ist auch zu diesem Künstler außer den Erwähnungen im Trier/Weyres bis heute noch keine Monografie erschienen. Dieser Umstand ist umso bedauerlicher, da seine Arbeiten eine nahe Verwandtschaft zu den Figuren Reiss' erkennen lassen.

42 Achtermann schloss während eines Rom-Aufenthalts mit „[...] Ernst Deger, Settegast, Andreas und Karl Müller sowie Ittenbach, [...]“ (D. Kaiser, 1984, S. 43) Freundschaft. „Die Bedeutung und den Einfluss Degers aus dieser Zeit hat Achtermann selbst betont.“ (D. Kaiser, 1984, S. 43).

43 P. Bloch/G. Zick, 1970, S. 122.

2.2 Forschungsstand allgemein zur Skulptur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland

Eine Aufarbeitung des von Alexander Schnütgen protegierten und von diesem als „gewaltige(s) Talent“ bezeichneten Nikolaus Elscheid (1835 – 1874), den „[...] vielleicht Begabtesten unter den Neugotikern [...]“,⁴⁴ der überwiegend sakrale Skulpturen anfertigte, ist ebenfalls nicht in Sicht. Er wurde von Bloch mehrfach vorgestellt: Im Aufsatz „Kölner Skulpturen des 19. Jahrhunderts“ im Band XXIX des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs von 1967, in der „Festschrift für Otto Simon zum 65. Geburtstag“ 1977 und im Trier/Weyres 1980. Erich Dunkel berichtete in der Abhandlung „Nikolaus Elscheid. Ein Bildhauer aus Niederscheidweiler“ über ihn im Jahre 1993.

Bisher haben sich den bildhauerischen Werken von Peter Fuchs, der über 700 Skulpturen für den Kölner Dom schuf, Peter Bloch, Jochen Becker, Rolf Lauer und Hans Josef Böker gewidmet: Bloch in seiner Abhandlung „Peter Fuchs, Friedrich Wilhelm Mengelberg und der weiche Stil“ im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1967, Becker im Aufsatz „Zu Peter Fuchs (1829 – 1898)“ von 1969, Lauer innerhalb seiner Abhandlung „Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom“ im Trier/Weyres 1980 und Böker im Artikel „Die Portalskulpturen der Christuskirche in Hannover: Ergänzungen zum Werk der Kölner Dombildhauer Christian Mohr, Peter Fuchs und Edmund Renard“ im Jahr 1985. Bei der großen Anzahl der Fuchs'schen Figuren sollte hier auch ohne den offensichtlich verlorenen Nachlass⁴⁵ eine wissenschaftliche Bearbeitung möglich sein.

Über Ferdinand Langenberg (1849 – 1931), der am Ende des 19. Jahrhunderts zum Konkurrenten von Reiss bei der Ausstattung der Kirche St. Maria Himmelfahrt in Düsseldorf wurde,⁴⁶ erschien von Ros und Rolf Sachsse die Schrift „Ferdinand Langenberg. Bildhauer in Goch“. Roswitha Sachsse-Schadt legte 1996 der Universität Bonn ihre Dissertation mit dem Titel „Ferdinand Langenberg (1849 – 1931). Ein niederrheinischer Bildhauer und seine Werkstatt“ vor. Darüber hinaus sind Einzelaufsätze über ihn in einem Katalog zusammengestellt worden, der anlässlich der Ausstellung „Renaissance der Gotik. Ferdinand Langenberg, Neugotik am Niederrhein“, die 1999 im Museum Goch stattfand, herausgegeben wurde.

Für den Bildhauer Richard Moest (1841 – 1906), der „[...] 1867 die Werkstatt des 1864 verstorbenen Christoph Stephan übernahm [...]“,⁴⁷ wurde zu seinem 100. Todestag eine Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum organisiert und der Katalog „Collectionieren – Restaurieren – Gotisieren“ mit einer Biografie und Beiträgen verschiedener Autoren 2006 herausgebracht. Freya Dannhöfer nahm sich seines Sohns Josef Moest mit ihrem Aufsatz „Josef Moest (1873 – 1914). Ein Kölner Bildhauer zwischen Neugotik und Moderne“ im Jahr 1995 an.

Über Edmund Renard (1830 – 1905), der vorübergehend in der Werkstatt Christian Mohrs arbeitete,⁴⁸ erschien Peter Blochs 1965 herausgegebene Schrift „Der Bildhauer Edmund Renard. Dem Andenken an Frau Agnes Schnitzler geb. Renard“. Auch sei auf Bökers Aufsatz über die Portalskulpturen der Christuskirche in Hannover hingewiesen, der weiter oben bereits unter Peter Fuchs aufgeführt wurde.

44 P. Bloch, 1975, S. 33.

45 H. Rode, 1972, S. 99.

46 Erster Hinweis erfolgte von R. J. Beines am 17.10.2008.

47 W. Geis, 2006, S. 80.

48 P. Bloch, 1975, S. 40.

2 Forschungsstand

Zu Christoph Stephan wurde 2006 von Ernst Coester die Arbeit „Werke von Christoph Stephan im Rhein-Kreis Neuss“ publiziert. Zuvor hatten sich mit dem „[...] in seiner Wirkung kaum zu unterschätzenden Künstler [...]“ als „[...] ältesten Vertreter [...] der [...] „neugotischen“ Skulptur [...]“⁴⁹ in Köln bereits Peter Bloch in den Jahren 1965, 1967 und 1975 in den zuvor bereits erwähnten Veröffentlichungen sowie Rolf Lauer und Bloch in Trier/Weyres 1980 ausführlich beschäftigt. Die von Stephan für die Kirche St. Apollinaris in Remagen angefertigten Bildwerke stellte Paul Georg Custodis in seinem Kapital „Neue Forschungsergebnisse“ in der Veröffentlichung „Die Apollinariskirche in Remagen. Forschungsberichte zur Denkmalpflege“ im Jahre 2005 vor. Im Falle Stephans böte sich sogar eine monografische Arbeit über eine ganze Künstlerfamilie an, da auch seine „[...] Söhne Heinrich und Michael [...]“⁵⁰ mit ihm zusammen in seiner Werkstatt als Bildhauer arbeiteten.

Die Liste der Bildhauer, für die das Desideratum der wissenschaftlichen Bearbeitung schon seit dem Erscheinen von Peter Blochs Skulpturenbuch im Jahre 1975 besteht, könnte hier noch mit vielen weiteren Namen erweitert werden. Als kleine Auswahl sollen hier nur noch die bekannteren Künstler angeführt werden, deren Erforschung lohnend wäre: Nikolaus Steinbach (genaue Lebensdaten unbekannt, „Tätig in Köln Ende des 19. und Anfang des 20. Jh.“)⁵¹, Anton Werres (1830–1893), August Wittig (1826–1893), Dietrich Meinardus (1804–1871),⁵² Johann Josef Imhoff (1796–1880), Wilhelm Josef Imhoff (1791–1858), Jakob Schorb (1809–1859), Carl Janssen (1855–1827), Carl Esser (1861–1929) und Wilhelm Pohl (1846–1909).

Wie anhand dieser Ausführungen ersichtlich, ist noch ein langer Weg in der Forschung der Skulptur des 19. Jahrhunderts im Rheinland zu beschreiten, um mit einer vor vielen Jahren einmal angeregten Untersuchung zu möglichen Unterschieden der Skulptur im nördlichen und südlichen Rheinland zu beginnen. Die Erforschung des Werks von Reiss soll ein Beitrag zu einem vielleicht erst nach Ablauf weiterer Jahrzehnte vorliegendem Ganzen sein.

49 P. Bloch, 1975, S. 22.

50 E. Coester, 2006, S. 118.

51 W. Bertz-Neuerburg, 1980, S. 511.

52 Meinardus war Mitarbeiter von Julius Bayerle (P. Bloch, 1975, S. 52).

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Anton Josef Reiss⁵³ (Abb. 1) wurde am 25. Oktober 1835⁵⁴ als drittes Kind seiner Eltern Josef (geb. am 6. 8. 1798) und Sofia Henrietta Reiss geb. Fink (geb. am 31. 12. 1795) in Düsseldorf geboren. Die Familie lebte zu dieser Zeit wahrscheinlich in der Ritterstraße (Abb. 2) 37,⁵⁵ bis sie zu einem unbekanntem Zeitpunkt zur Ratinger Straße (Abb. 3) 84 umzog. Seine ältere Schwester Louise⁵⁶ war bei seiner Geburt bereits zehn Jahre alt. Eine zweite Schwester, Christine,⁵⁷ war erst zwei Jahre vor ihm geboren worden. Weitere Kinder haben seine Eltern nicht mehr bekommen. Den Lebensunterhalt bestritt Reiss' Vater durch sein Einkommen als selbständiger Fruchtmakler.⁵⁸

Über die schulische Ausbildung von Anton Josef Reiss ist nichts bekannt. Sein Lebensweg kann erst wieder von 1851 bis 1856 verfolgt werden. In dieser Zeit war er als ordentlicher Student an der Kunstakademie in Düsseldorf (Abb. 4) eingeschrieben. Er war also bei der Aufnahme des Studiums erst sechzehn Jahre alt. Der Unterricht an der Akademie, die Friedrich Wilhelm von Schadow (1788–1862 – Abb. 5) leitete, erfolgte in drei Stufen. Gemäß der Satzung der Kunstakademie besuchte Reiss die Elementarklasse, in der er von Josef Wintergerst (1783–1867 – Abb. 6)⁵⁹ erste Unterwei-

-
- 53 Vor- und Nachname werden in Publikationen unterschiedlich wiedergegeben. Beim Vornamen findet man die Schreibweise „Joseph“ und „Josef“, in manchen Quellen wird er auch als „Johann“ oder „Johannes“ bezeichnet. Sein Nachname taucht in den Varianten „Reiß“, „Reiss“, „Rheih“, „Reis“, „Reih“ und „Reisz“ auf. Bereits im 19. Jahrhundert wurde in den Adressbüchern der Stadt Düsseldorf sein Familienname in drei verschiedenen Formen niedergelegt. Da Anton Josef Reiss seine Briefe mit „Reiß“ unterzeichnete, d. h. mit der Form des Namens, die der ersten Eintragung im Düsseldorfer Bürgerbuch entspricht, hatte ich für die Magisterarbeit noch dieser Schreibweise den Vorzug gegeben, mich aber für die vorliegende Arbeit für „Reiss“ entschieden, da der Künstler seine Werke so signierte. In Lexika des 20. Jahrhunderts taucht „Anton“ als zweiter Vorname auf, der aber weder in Adress-, Bürger- oder Taufbüchern nachgewiesen werden konnte.
- 54 Im Bürgerbuch der Stadt Düsseldorf von 1854–1860, Band Q-S, wurde zuerst der 27. Oktober 1835 als Geburtsdatum festgehalten. Dieses Datum wurde jedoch durchgestrichen und durch den Eintrag 30. Oktober 1835 ersetzt. Da die nächsten Verwandten von Reiss auf seinem Totenzettel aus dem Jahre 1900 den 25. Oktober 1835 als Geburtsdatum angeben (Stadtarchiv Düsseldorf, Akte 0-1-22-577.000, Totenzettel Nr. 13858), wurde dieses Datum hier übernommen.
- 55 Im Bürgerbuch wurde ein erster Vermerk „Ritterstr. 37“ durchgestrichen und der Eintrag „Ratinger Str. 84“ vorgenommen (Stadtarchiv Düsseldorf, Bürgerbuch 1854–1860).
- 56 Geb. am 3. Oktober 1825 (Stadtarchiv Düsseldorf, Bürgerbuch 1854–1860).
- 57 Geb. am 2. Juli 1833 (Stadtarchiv Düsseldorf, Bürgerbuch 1854–1860).
- 58 In den Adressbüchern der Stadt Düsseldorf ist der Beruf des Vaters bis 1865 unterschiedlich als „Makler“, „Fruchtmakler“ und „Fruchthändler“ angegeben. Ab 1870 wird er als „Privatier“ geführt (Stadtarchiv Düsseldorf, Adressbücher 1850–1870).
- 59 Josef Wintergerst war einer der Gründungsmitglieder des Lukasbunds in Wien (W. Neuss, 1917, S. 3. Vgl. auch N. Suhr, 2012, S. 9). Sein Porträt wurde mir freundlicherweise von der

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

sungen im Zeichnen nach der Natur erhielt.⁶⁰ Bei ihm lernte er auch, antike Gegenstände zu kopieren, gleichzeitig wurde er mit der Proportionslehre vertraut gemacht. Nachdem die Grundausbildung abgeschlossen war – sein Talent wurde zu dieser Zeit als noch unbestimmt bezeichnet –, besuchte er die Vorbereitungs-klasse. Hier waren seine Lehrer Karl Ferdinand Sohn (1805–1867 – Abb. 7) und Carl Anton Heinrich Mücke (1806–1891 – Abb. 8).⁶¹ Karl Ferdinand Sohn, „[...] einer der beliebtesten und erfolgreichsten Lehrer der Institution [...]“⁶² leitete ihn an, nach lebenden Modellen zu zeichnen. Im Antikensaal wurden seine Kenntnisse im Zeichnen nach der Antike vertieft. Architektonisches Zeichnen, die Lehre über die Perspektive, eine Vermittlung der Grundsätze über Gewandung und eine Unterrichtung in der Geschichte der bildenden Kunst gehörten ebenfalls zu Sohns Aufgabenbereich in dieser Stufe.

Nachdem Anton Josef Reiss diese beiden Abschnitte seiner Ausbildung erfolgreich hinter sich gebracht hatte,⁶³ konnte er nun die dritte Klasse besuchen, die sich in die Sparten Malerei, Bildhauerei, Kupferstecherei und Baukunst aufteilte. Eine Professur für Bildhauerei gab es in dieser Zeit an der Düsseldorfer Kunstakademie noch nicht. Eine Änderung dieser Situation wurde erst 1862 herbeigeführt,⁶⁴ als ein Lehrstuhl für dieses Fach eingerichtet und August Wittig (1826–1893) als Professor berufen wurde,⁶⁵ der sein Amt aber erst 1864 antrat.⁶⁶ Da Reiss sich für die Bildhauerei entschieden hatte, wurde er in der letzten Periode seines Studiums von dem begabten Bildhauer Julius Bayerle (1826–1873 – Abb. 9) unterrichtet, der bei Wilhelm von Schadow studiert hatte und sich nun in der Meisterklasse befand. Er teilte sich wahrscheinlich ein Meisteratelier im Alten Schloss mit anderen Meisterschülern und galt als „[...] Vorbild

Leiterin des Archivs der Kunstakademie Düsseldorf, Frau Dr. Leach, am 12. 10. 2011 zugesandt. Es handelt sich um die von Elke Walford aufgenommene Fotografie eines sich in der Hamburger Kunsthalle befindlichen Gemäldes.

- 60 Diese und die folgenden Informationen, die sich auf Reiss' Ausbildung beziehen, beruhen auf schriftlichen Auskünften der Leiterin des Archivs der Kunstakademie Düsseldorf, Frau Dr. Dawn M. Leach, vom 23. September 2008. Als Quelle gab sie an: HStA NW 60, Band 1559 – 60, hier der Transkribierung entnommen. Die Angaben über den Unterricht in den Fächern der jeweiligen Ausbildungsstufe entstammen einem Auszug aus dem Reglement der Kunstakademie Düsseldorf vom 24. November 1831, der ebenfalls Inhalt dieses Schreibens war. Vgl. auch Anonymus, 1852, S. 31 f.
- 61 Mücke und Sohn waren ehemalige Meisterschüler Schadows, die ihm nach seiner Berufung an die Spitze der Kunstakademie von Berlin nach Düsseldorf gefolgt waren (M.-S. Dumoulin, 1992, S. 13).
- 62 E. Mai, 1998, S. 292.
- 63 Hätte Reiss den Ansprüchen der Akademie nicht genügt, hätte nach den Statuten „[...] die Konferenz ihm den Rath ertheilen (können), sich einen anderen Lebensberuf zu wählen und, im Falle er den Rath verschmäht, durch förmlichen und zu Protocoll zu nehmenden Spruch seine Entlassung verfügen (können).“ (R. Theilmann, 1985, S. 233).
- 64 E. Daelen, 1888, S. 319.
- 65 Anonymus, 1862, S. 126. Um 1858 war auch schon einmal darüber nachgedacht worden, Gustav Bläser die Professur für Bildhauerei anzutragen, da er „als eingeborener Rheinländer Düsseldorf und alle Verhältnisse durch längeren Aufenthalt kennt und sich bereits in verschiedener Richtung als tüchtigen Meister bewährt hat.“ (Anonymus, 1858, S. 221).
- 66 K. Woermann, 1880, S. 6. Vgl. auch P. Bloch, 1973, S. 122.

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

und Mentor für jüngere Studenten [...].⁶⁷ Bayerle war nach Studienreisen, die er in Rom beendet hatte, im Jahre 1854 nach Düsseldorf an die Kunstakademie zurückgekehrt, um hier „[...] das erste Atelier für Plastik [...]“⁶⁸ einzurichten.⁶⁹ Der Aufbau seines Bildhauerateliers fällt genau in die Zeit, als Reiss in die letzte Phase seines Studiums eintrat. Die hohe Qualität seiner Werke machte Bayerle schon in jungen Jahren zu einem vielbeschäftigten Künstler seiner Zeit, von dem behauptet wurde, dass er bis zur Berufung Wittigs an die Akademie „[...] der einzige in Düsseldorf lebende nennenswerthe Bildhauer war.“⁷⁰ Sein Wissen über die Bildhauerkunst gab er an der Akademie an jüngere Schüler weiter.⁷¹ Anton Josef Reiss und Leo Müsch (1846 – 1911)⁷² werden immer gemeinsam als die Schüler genannt, für die Bayerle zur prägenden Persönlichkeit wurde.⁷³ Alleine Reiss wird im Nekrolog von 1873 auf Bayerle als dessen „[...] talentvollste(r) [...]“ Schüler hervorgehoben.⁷⁴

Reiss, dessen Fleiß und Betragen am Anfang seines Studiums nur mit einer befriedigenden Note bewertet worden waren, war offensichtlich während seiner Ausbildung zu einem ernsthaften jungen Mann herangereift, denn am Ende seiner Ausbildung

67 Schriftliche Auskunft von Frau Dr. Dawn M. Leach, Leiterin des Archivs der Kunstakademie Düsseldorf vom 24. September 2008.

68 P. Bloch, 1975, S. 49. Vgl. auch P. Bloch, 1973, S. 124.

69 Nur im Jahre 1818 waren einmal Anstrengungen unternommen worden, eine Lehrstelle für Bildhauerei einzurichten. Aus einem im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf aufbewahrten, nicht mehr vollständigen Schriftverkehr geht hervor, dass die preußische Regierung sich am Bildhauer Flatters als Lehrer an der Kunstakademie interessiert zeigte und ihn für den Fall der Einstellung um Darlegung seiner Bedingungen bat. Aus einem Brief können Flatters an die Regierung gestellten Forderungen rekonstruiert werden, die offensichtlich abgelehnt wurden, da es nicht zu einer Anstellung kam. Flatters schrieb nämlich an seinen Bruder in Krefeld am 2. Februar 1818, für den Fall seines Wechsels von Paris nach Düsseldorf wünsche er, dass „[...] le Gouvernement Prusse m'achète tous les ouvrages qu'il me plaira de faire [...]“. Auf die Aussage des Botschafters in Paris, Goltz, wollte er sich augenscheinlich nicht verlassen, der ihm mündlich zugesagt hatte, dass „[...] une fois arrivé, le Roi de Prusse vous donnera des Travaux. Il encourage beaucoup les arts, et il m'a fortement engagé de ne point la refuser.“ Flatters wies auch auf seine guten Einkommensverhältnisse in Paris hin, darüber hinaus habe er „[...] trop d'expérience pour ne point acheter chat en poche [...]“. (Landesarchiv Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, Einsicht in Akte 2522 am 14. 6. 2010: Einrichtung einer Lehrstelle für Plastik an der Akademie zu Düsseldorf. Verhandlungen mit dem Bildhauer Flatters in Paris).

70 Anonymus, 1871, S. 148. Vgl. auch P. Bloch, 1973, S. 125.

71 Die „[...] Meister-Classe [...]“ hatte Wilhelm von Schadow schon 1831 an der Akademie eingeführt. Künstler, die sich während ihres Studiums „[...] durch Fleiß und Talent [...] so ausgezeichnet (hatten), daß sie den Schülern zu Vorbildern dienen können.“ (Anonymus, 1852, S. 30) wurden Räume zu günstigen Konditionen angeboten. Nach Bedarf konnten sie sich in ihren Ateliers auch noch weiterhin vom Direktor des Instituts beraten lassen (Anonymus, 1852, S. 30).

72 Leo Müsch studierte bei Julius Bayerle, dann bei Christian Mohr in Köln und ging dann wieder nach Düsseldorf, um unter August Wittig seine Studien zu Ende zu bringen (Anonymus, 1873, S. 288).

73 P. Bloch, 1970, S. 120.

74 Anonymus, 1873, Sp. 789.

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

wurden sein Arbeitseifer sowie sein Verhalten an der Akademie mit einem „sehr gut“ benotet. Sein Talent wurde mit „gut“ beurteilt. Nach Abschluss seines Studiums und auch während seiner Selbstständigkeit begab sich Reiss auf Studienreisen, die ihn zweitweise durch „[...] Deutschland, Belgien und Holland [...]“⁷⁵ sowie nach Frankreich führten. In Frankreich war Paris das Ziel seiner Erkundungen für sein späteres berufliches Schaffen. In Deutschland sind die Städte „[...] Berlin, München [...] (und) Dresden [...]“⁷⁶ als Orte seiner Weiterbildung überliefert. Insbesondere werden die Niederlande für Reiss von großem Interesse gewesen sein, denn schon seit den dreißiger Jahren hatten sich zahlreiche Düsseldorfer Künstler in dieses Land begeben, nachdem der Maler Andreas Achenbach (1815–1910) hier als erster Künstler der Düsseldorfer Kunstakademie Landschaftsstudien betrieb. Nach und nach wurden so die Bilder der alten Meister und andere Kunstschatze im Nachbarland in den Fokus der Kunstinteressierten gerückt, die teils auch für Reiss zum Vorbild wurden. Vielleicht hat er schon zu dieser Zeit Kontakte zu künftigen Kunden knüpfen können, denn später wurde er von vielen Niederländern mit Aufträgen bedacht, die seine Kunst schätzten.⁷⁷

Ob er auch Italien wie die meisten Künstler seiner Zeit bereiste, ist nicht überliefert. Ein Brief,⁷⁸ der von sehr guten Italienischkenntnissen zeugt, könnte ein Hinweis darauf sein, dass er sich zumindest auf eine Reise dorthin gründlich vorbereitet hatte. Über Gründe dafür, dass es vielleicht nicht mehr zur Ausführung einer weiteren Studienreise kam, kann nur spekuliert werden. Vielleicht hatte es eine Verschlechterung der wirtschaftlichen Verhältnisse der Familie gegeben, die es nicht mehr zuließ, den Sohn für dieses kostenintensive Bildungserlebnis mit den entsprechenden pekuniären Mitteln zu versehen, denn es fällt nicht nur auf, dass die Schwestern das Elternhaus spätestens ab 1856 verließen,⁷⁹ sondern es ist auch bemerkenswert, dass die Wohnsituation sich für Reiss und seine Eltern nach 1856 mehrfach änderte. Zunächst zog er mit seinen Eltern zur Elberfelder Chaussee 11. Aus seiner Meldekarte ergibt sich, dass er von November 1860 bis Februar 1861 in der Bilker Str. 24 lebte. Seine Eltern zogen von der Elberfelder Chaussee in das Haus Klosterstraße 39, in dem sie zumindest von 1863 bis 1865 lebten, bevor sie spätestens 1870 zur Klosterstr. 88 zogen. Hier war auch Reiss ab 1870 wieder gemeldet.⁸⁰ Die danach einsetzende Stabilität bezüglich des Wohnumfelds scheint dem Umstand geschuldet zu sein, dass Reiss inzwischen zu einem gefrag-

75 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000).

76 Ebd.

77 Außer den für den holländischen Raum ermittelten Arbeiten, die nur noch zum Teil existieren (Kat.-Nr. 47, 48, 49, 50, 55, 56, 62, 70 und 86), muss Reiss noch mehr Skulpturen in Holland hergestellt haben, denn auf meine Nachfrage beim Geschäftsführer des auf den Handel von Heiligenfiguren spezialisierten Geschäfts Fluminalis in Horssen/Holland (Joannes Peters), teilte dieser mit: “For sure we did have religious works (especially statues) of Josef Reiss in our collection” (Schreiben vom 12. 10. 2011). Angaben darüber, an wen diese Figuren verkauft wurden, konnten nicht mehr gemacht werden.

78 Reiss’ Brief ohne genaue Datierung aus dem Jahre 1876 an Stadtbaumeister Schülke in Duisburg (Stadtarchiv Duisburg, Akte Mercator-Denkmal Duisburg, 10/4825 A).

79 Louise zog zur Adlerstraße 50 und Christine zur Benrather Str. 821 (Stadtarchiv Düsseldorf, Adressbuch 1856).

80 Stadtarchiv Düsseldorf (Meldekarte und Adressbücher aus den Jahren 1856–1870).

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

ten Bildhauer geworden war,⁸¹ der möglicherweise seine Eltern unterstützen konnte, aber aufgrund seiner exzellenten Auftragslage nun keine Zeit mehr für die Realisierung einer weiteren Bildungsreise fand, um sich mit den Skulpturen in Italien persönlich vor Ort vertraut machen zu können.

Reiss' Vater muss 1877 verstorben sein, denn ab 1878 lebte der Künstler mit seiner Mutter, die nun als Witwe im Adressbuch der Stadt Düsseldorf bezeichnet wurde, alleine in der Klosterstraße 88.⁸² Seine finanzielle Lage erlaubte es ihm zu diesem Zeitpunkt, sich mit der Planung eines mehrstöckigen Wohnhausbaus zu befassen, das auf dem Grundstück Klosterstr. 128 entstehen sollte. 1879 stellte er „[...] beim Bauamt der Stadt Düsseldorf einen Antrag für den Bau [...]“⁸³ Im Folgejahr wurde er „Als Grundstückseigentümer [...] ins Liegenschaftskataster eingetragen.“⁸⁴ Auf demselben Grundstück ließ er auch sein Atelier errichten (Abb. 10 und Abb. 11).⁸⁵ 1881 bezog Reiss sein Eigentum, in dem er noch zwei gemeinsame Jahre mit seiner Mutter bis zu ihrem Tod verbrachte.

Nur auf den ersten Blick verwundert es, dass die früheste Spur Reiss' künstlerischen Schaffens, der überwiegend im Rheinland und in Holland tätig war, im Süden Deutschlands aufgenommen werden konnte. Bei Betrachtung des Hintergrunds für die im Jahr 1859 gearbeitete Marienfigur mit Kind (Kat. Nr. 1) klärt sich aber schnell auf, weshalb er außerhalb seines später üblichen Wirkungskreises hier erstmals offiziell tätig wurde. Auftraggeber dieses Werks war Fürst Karl Anton (1811 – 1885 – Abb. 12), der nach seiner Abdankung als Landesherr des „[...] Fürstentums Hohenzollern-Sigmaringen [...]“⁸⁶

81 Reiss hatte sich durch seine qualitätsvollen Arbeiten zwar schon in jungen Jahren einen guten Ruf erwerben können, sicherlich profitierte er aber auch von der Situation, dass es in Düsseldorf nicht viele Bildhauer gab. Obwohl bereits ein Lehrstuhl für Bildhauerei ab 1864 besetzt worden war, gab es im Jahre 1873 lediglich acht Konkurrenten (zum Vergleich: 150 Maler mussten sich um Aufträge bemühen). Nur allmählich steigerte sich die Zahl der ansässigen Bildhauer. Einen dramatischen Anstieg gab es bis zum Beginn des letzten Dezenniums im 19. Jahrhundert noch nicht, denn im Adressbuch der Stadt Düsseldorf waren 23 Mitbewerber verzeichnet. Im Jahr 1897 waren jedoch schon 37 selbstständig arbeitende Bildhauer registriert (Stadtarchiv Düsseldorf, Adressbücher der entsprechenden Jahre). Die Bevölkerungsexplosion trug darüber hinaus dazu bei, dass der Strom der Aufträge zur Errichtung von Kirchen, für die auch Altäre hergestellt werden mussten, nicht zum Erliegen kam.

82 Stadtarchiv Düsseldorf (Adressbücher der Jahre 1875 – 1880).

83 Schriftliche Auskunft vom 28.10.2011 des Katasterarchivs der Landeshauptstadt Düsseldorf (Herr Gründer).

84 Ebd.

85 Da keine Fotografie mehr von seinem Wohnhaus vorgelegt werden kann, wurden noch folgende Details eruiert: Die Gesamtgröße des Grundstücks betrug 470 qm. Das mehrgeschossige Wohnhaus wurde auf 110 qm errichtet, das Atelier auf 124 qm. „Im Jahre 1900 wurde Herr Walter Strauß als Nachfolge-Eigentümer eingetragen. Ob Herr Walter Strauß als Erbe oder als Käufer das Grundstück bekommen hat, lässt sich hier nicht ermitteln.“ (Schriftliche und telefonische Auskünfte von Herrn Gründer, Mitarbeiter des Katasterarchivs Düsseldorf, am 28.10.2011 und 8.11.2011). Beide Gebäude wurden im Zweiten Weltkrieg vernichtet.

86 G. Richter, 1972, S. 502.

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

im Jahre 1849⁸⁷ fast ein viertel Jahrhundert in Düsseldorf lebte. Abgesehen von einer vierjährigen Unterbrechung⁸⁸ wirkte er in dieser Stadt erst „[...] als Divisionskommandeur und dann als Militärgouverneur der Rheinprovinz [...]“⁸⁹. Da seine Residenz das Schloss Jägerhof (Abb. 13) war,⁹⁰ das in unmittelbarer Nachbarschaft des Anwesens des „Malkastens“ (Abb. 14) lag,⁹¹ nutzte der ausgewiesene Kunstfreund die Gunst der Lage seines Wohnorts und verkehrte mit den dort ein- und ausgehenden Künstlern in freundschaftlicher Weise.⁹² Für viele Mitglieder des „Malkastens“ erwies sich die Tatsache, dass Karl Anton ihr Nachbar war, als glücklicher Umstand, verfügte er doch über die Mittel und Verbindungen, ihnen entweder als Kunstmäzen selber Aufträge zu erteilen oder ihnen andere vermögende Kunden zuzuführen.⁹³ Gerne wird ihm die Künstlervereinigung die Ehrenmitgliedschaft im Jahre 1861 angetragen haben.⁹⁴ Auch Reiss wird er dort kennengelernt haben, der im „Malkasten“ ab 1859 Mitglied war.⁹⁵ Er muss in den jungen Bildhauer genauso viel Vertrauen gesetzt haben wie Julius Bayerle, für den Reiss zu dieser Zeit noch als „Gehülfe“⁹⁶ tätig war. Des Fürsten Einverständnis zur Ausführung einer Skulpturengruppe (Kat.-Nr. 1) für sein Schloss in Sigmaringen (Abb. 15) kann vorausgesetzt werden. Für diese wichtige Arbeit, die für die zur Stadt ausgerichtete Fassade des Schlosses bestimmt war, hatte er bereits 1858 einen Vertrag mit Bayerle abgeschlossen, der den Entwurf für das Bildwerk anfertigen sollte.⁹⁷

87 G. Richter, 1972, S. 503.

88 Fürst Karl Anton war von 1858–1862 preußischer Ministerpräsident (G. Richter, 1972, S. 503).

89 A. Nägele, 1929, S. 40.

90 Stöcker, 1970, S. 89.

91 1861 konnte der Verein „Malkasten“ den ehemaligen „[...] Wohnsitz des Philosophen Friedrich Heinrich Jacobi [...]“ (S. Schroyen, 1992, S. 31) erwerben. Auf dem Grundstück wurde in der Folge ein großzügiges Veranstaltungshaus errichtet, das 1867 eingeweiht wurde (S. Schroyen, 1992, S. 31).

92 E. Daelen, 1898, S. 50.

93 Wenn Fürst Karl Anton auch die Düsseldorfer Künstler unterstützte, so vergaß er doch nicht die Kunstschaffenden in seiner Heimat Sigmaringen, in die er nach Abschluss seines Einsatzes am Rhein mit seiner Familie zurückkehrte. Zumindest drei Arbeiten sollen im Zusammenhang mit den Werken von Reiss erwähnt werden, bei denen ein Unternehmen aus Sigmaringen sicherlich dem Fürsten Aufträge im Rheinland zu verdanken hatte: Das war die Bildhauerfirma Marmon, die für die Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls den Hochaltar (Kat.-Nr. 38), den Marienaltar (Kat.-Nr. 58) und den Josephsaltar (Kat.-Nr. 73) anfertigte.

94 E. Daelen, 1898, S. 50.

95 Reiss wurde nach dem Mitgliederverzeichnis von 1859/60 bis 1898 als Mitglied geführt (schriftliche Auskunft von Frau Sabine Schroyen M. A., Leiterin des Archivs im Künstlerverein „Malkasten“ vom 27. September 2008).

96 Staatsarchiv Sigmaringen (Akte Fürstlich Hohenzollern'sche Hof-Haltung. Gen.-Rubrik No 6. Bibliothek & [...] Spezial-Inhalt. B [...] der Hofrath Dr. Rössler. Verträge mit Photograph E. Bilharz, mit Bildhauer Bayerle, Professor Mücke [sic!], Maler Heß und Honorierung des Professors A. Müller).

97 Da Julius Bayerle Reiss zwei Aufträge für das Schloss Sigmaringen übertrug (Kat.-Nr. 1 und Kat.-Nr. 11), ist es durchaus denkbar, dass Reiss noch eine weitere Marienfigur mit Kind im Auftrag Bayerles für die Michaelskapelle der Burg Hohenzollern anfertigte. Ein

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Der Vermittlung Fürst Karl Antons sind sicherlich auch weitere Aufträge aus Adelskreisen zu verdanken. Reiss arbeitete beispielsweise 1861 gemeinsam mit anderen Kunstschaaffenden an einem Werk, das für die Königin Augusta von Preußen (1811–1890) bestimmt war.⁹⁸ Es handelte sich um die Anfertigung eines Einbands zu einer Haus-Chronik (Kat.-Nr. 3). Für den Vorderdeckel, der in Düsseldorf auf einer Kunstausstellung präsentiert wurde, schnitzte er den Preußischen Adler über Girlanden.⁹⁹ Für ein weiteres, vom Adel bestelltes Werk, ein Reisealtar (Kat.-Nr. 4), der vom Grafen Pforten als Geschenk für den Grafen Schönborn bestellt wurde, führte er ebenfalls Schnitzarbeiten aus.¹⁰⁰ Dieser Reisealtar wurde in Düsseldorf 1862 öffentlich ausgestellt.¹⁰¹ Der Nobilität gehörte auch der Staatsminister Adolf Heinrich Alexander von Arnim an, dessen Büste Reiss wahrscheinlich bis spätestens 1860 anfertigte. Das Modell der Büste des „[...] Minister(s) Arnim [...]“ (Kat.-Nr. 2) wurde viele Jahre nach dem Tod des Politikers in seinem Atelier von einem Journalisten gesehen,¹⁰² der dort auch das Modell der Büste des „Fürst(en)“ entdeckte (Kat.-Nr. 24), womit ganz offensichtlich Fürst Karl Anton aus dem Hause Hohenzollern-Sigmaringen gemeint war. Mit dem Fürsten war Reiss offensichtlich inzwischen freundschaftlich verbunden, denn dieser besuchte ihn oft in seinem Atelier, nachdem er „[...] selbständig geworden [...]“¹⁰³ war und bedachte ihn mit weiteren Aufträgen. Leider ist nur noch eine Arbeit bekannt, die Reiss für ihn am Schloss Sigmaringen im Jahr 1866 ausführte. Er brachte dort über dem Eingangstor des Museums, das 1867 eröffnet wurde,¹⁰⁴ das Relief „Allegorie der Kunst“ an (Kat.-Nr. 11). Als weitere potentielle Kundin aus höchstem Adel, die Reiss wohl auch auf Empfehlung von Karl Anton kennengelernt haben dürfte, kommt auch Königin Viktoria in Betracht,¹⁰⁵ für die der Bildhauer, genauso wie für den Fürsten, immer eine Mappe mit Entwürfen bereithielt.¹⁰⁶

entsprechender Auftrag wurde von der Fürstin von Hohenzollern-Sigmaringen an Bayerle 1867 vergeben (Anonymus, 1867 (Dioskuren), S. 13). Nach Angaben des Schlossarchivs Sigmaringen befindet sich diese Arbeit heute nicht mehr in der Michaelskapelle (schriftliche Auskunft vom 21. 11. 2011, Frau Hähnel. Archivarin auf Schloss Sigmaringen).

- 98 Fürst Karl Anton und Königin Augusta von Preußen waren Cousin und Cousine, die nach ihrer noch erhaltenen Korrespondenz bis zum Lebensende freundschaftlich verbunden waren und sich gegenseitige Besuche in Berlin und auf Schloss Sigmaringen abstatteten. Leider wird Reiss in den vielen Briefen nicht erwähnt (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, BPH Rep 51 T lit H Nr. 5).
- 99 Anonymus, 1861 (Dioskuren), S. 278.
- 100 H. Finke, 1898, S. 93.
- 101 Anonymus, 1862, S. 20.
- 102 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000).
- 103 Ebd.
- 104 A. Nägele, 1929, S. 40.
- 105 Königin Viktoria (1840–1901) war die Tochter der englischen Königin Viktoria, die mit Kaiser Friedrich III. von Preußen (99 Tage-Kaiser) verheiratet war. In der Zeit seiner Regentschaft war sie Königin von Preußen und Kaiserin von Deutschland. Sie war die Schwiegertochter der Königin Augusta von Preußen, der Cousine von Fürst Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen. Leider ist es mir trotz intensiver Recherchen nicht gelungen, ein Werk für diese mögliche Kundin Reiss' ausfindig zu machen.
- 106 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000).

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Bevor Reiss sein letztes nachweisbares Werk für das Schloss in Sigmaringen anfertigte, hatte er 1862 für das Hochkreuz des Friedhofs Heerdth, der heute zu Düsseldorf gehört, einen Kruzifixus (Kat.-Nr. 5) gestaltet. Drei Jahre später, 1865, stellte er im Auftrag der Düsseldorfer Katholiken den figürlichen Schmuck der Mariensäule (Kat.-Nr. 8) her, die sich aus vier Propheten- und einer Marienfigur zusammensetzte. Der Anblick der Propheten wird die evangelische Minderheit nicht so sehr provoziert haben wie der Umstand, dass eine überdimensionale Marienfigur mitten in der Stadt platziert werden sollte.¹⁰⁷ Ein politisch motivierter Streit eskalierte, der erst nach sieben Jahren schließlich damit beendet werden konnte, dass sich die gegnerischen Parteien als Aufstellungsort anstelle des Grabbeplatzes auf den Maxplatz einigten, an dem die kolossale Immaculata seit 1873 beheimatet ist und auch noch heute eine Zierde des Areals darstellt.

Reiss schuf von 1866/1867 eine Muttergottesfigur mit Jesuskind für die Kirche St. Maria Himmelfahrt in Andernach (Kat.-Nr. 12), von der im Kirchenarchiv heute zwar keine Unterlagen mehr vorliegen, von deren früherem Aufstellungsort aber vor dem Chor wahrscheinlich eine alte Aufnahme zeugt, die im Archiv des Bistums Trier gefunden werden konnte.¹⁰⁸ Diese Skulpturengruppe muss für seine weitere Laufbahn bedeutend gewesen sein, da nach ihrer Fertigstellung nun „[...] sein Name in weiteren Kreisen bekannt wurde [...]“.¹⁰⁹ Heute gilt sie als verschollen.¹¹⁰

1866 wurde er für die bei Neuss liegende Gemeinde St. Stephanus in Grefrath verpflichtet, deren Gotteshaus vom Dombaumeister Vincenz Statz bereits 1862–1864 errichtet worden war. Reiss fertigte zunächst die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus (Kat.-Nr. 9–10) an, die an den Wänden der Seitenschiffe aufgestellt wurden. Etwa vier Jahre später, um 1870, lieferte er noch vier weitere Figuren an St. Stephanus aus, die auch für die Seitenschiffwände bestimmt waren, nämlich die der hll. Matthias, Hubertus, Antonius von Padua und Hubertus (Kat.-Nr. 16–19). Schon 1868 waren aufgrund einer großzügigen Spende eines Gemeindeglieds¹¹¹ die Mittel für die Anschaffung des Hauptaltars (Kat.-Nr. 15) zusammengekommen, mit dessen Errichtung Reiss noch im selben Jahr betraut wurde. Die Idee zum oberen Abschluss dieses Altars, einem Gnadenstuhl, entnahm er einem der Heiligenbilder, die er ab den frühen sechziger

107 F. Benson, 1988, S. 9.

108 Bistumsarchiv Trier (Akte Maria Himmelfahrt, Andernach, Abt. 70, Nr. 122, Nr. III).

109 Stadtarchiv Düsseldorf (Nachruf vom 3. 2. 1900, Akte 0-1-22-577.000).

110 Abbildungen von Figuren aus dem 19. Jahrhundert, die in der Kirche St. Himmelfahrt gestanden haben sollen, wurden mir vom Stadtmuseum Andernach zur Auswertung zur Verfügung gestellt. Nach Inaugenscheinnahme musste Reiss aus stilistischen Gründen als Urheber dieser Skulpturen ausgeschlossen werden (das Fotomaterial wurde mir freundlicherweise von Herrn Guido Seibert am 18. 5. 2012 auf Veranlassung des Dr. Klaus Schäfer vom Kulturamt Andernach zur Verfügung gestellt).

111 Georg Weidenfeld hatte nicht nur die von Reiss hergestellten Altäre finanziert, sondern unterstützte die Kirche darüber hinaus auch noch mit Zuwendungen bei der Anschaffung weiterer Kunstgegenstände.

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Jahren für den „Verein zur Anfertigung von Heiligenbildern“¹¹² in Düsseldorf anfertigte (Kat.-Nr. 13),¹¹³ welches später von Anton Eitel gestochen wurde.

Ein letztes Mal wirkte Reiss in Grefrath, als er für die Kirche St. Stephanus 1871 den größten Teil des an der Stirnwand des südlichen Seitenschiffs aufgestellten Marienaltars herstellte, den er mit Reliefs und einer Marienfigur mit Jesuskind ausstattete (Kat.-Nr. 22). Warum der Altar erst 1880 von Josef Laurent vollendet wurde, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden.^{114 115}

Im Zusammenhang mit seinen Bildwerken, die Reiss für Grefrath arbeitete, ist eine Arbeit aus dem Jahre 1870 zu sehen, die er für einen Privatmann ausführte. Der Rittergutsbesitzer Georg Weidenfeld bat ihn darum, eine „[...] sechs Fuß hohe Figur des kreuztragenden Heilandes [...]“¹¹⁶ für seinen zwischen Glehn und Grefrath liegenden Birkhof anzufertigen (Kat.-Nr. 20).¹¹⁷ Eine auf dem Birkhof vorgefundene Skulptur aus Eiche, von der zunächst vermutet wurde, sie stamme von Reiss, konnte ihm nicht zugeordnet werden.¹¹⁸

Im Jahre 1870 fertigte Reiss für das Südportal der Kirche St. Lambertus in Düsseldorf Skulpturen der hll. Pankratus und Apollinaris an (Kat.-Nr. 21). Zwei Jahre später wurden von ihm die Figuren des Apostels Thomas und des hl. Lambertus im Tympanon über dem Nordportal aufgestellt (Kat.-Nr. 27).

Wieder wurde er nach den Kirchen St. Maria Himmelfahrt in Andernach und St. Lambertus in Düsseldorf für eine weitere bedeutende Kirche des Rheinlands tätig, als er 1871 für St. Quirinus in Neuss einen Marienaltar (Kat.-Nr. 26) herstellte, für dessen Ausführung er bereits ab Beginn der Planungen im Jahre 1865 vorgesehen war. Der

112 Es handelte sich um einen Verein, der sich zur Aufgabe gemacht hatte, „[...] die schlechten Heiligenbilder durch gute allmählig zu verdrängen, [...]“ (L. Gierse, 1980, S. 24. Gierse zitiert hier aus einem Artikel aus dem „Organ für Christliche Kunst“ von 1851).

113 Den Hinweis auf die Anfertigung von Heiligenbildern verdanke ich Herrn Dr. Ralf Beines, der mir freundlicherweise einen Auszug aus seinem Buch „Plastik und plastisches Kunstgewerbe in Köln: Künstler, Kunsthandwerker und Produzenten“ am 17. Oktober 2008 zur Verfügung stellte. Dieses Buch soll demnächst beim Emons-Verlag in Köln erscheinen.

114 Leider waren die entsprechenden Akten im Archiv der Kirche St. Stephanus nicht auffindbar.

115 1879–1880 hat der Reiss-Schüler Alexander Iven ein Relief am Tympanon über dem Haupteingang der Kirche angebracht (K. Emsbach/M. Tauch, 1986, S. 181).

116 Anonymus, 1871, S. 191.

117 Freundlicherweise wurde es mir von den heutigen Bewohnern des Birkhofs gestattet, die nach meinen Anfragen im privaten Wald gefundene Christusfigur in der Kapelle des Anwesens zu besichtigen und zu fotografieren.

118 Zum einen stimmten die in einer alten Quelle aufgeführten Maße mit dem noch vorhandenen Objekt nicht überein, zum anderen wich die Darstellungsweise von der schriftlichen Überlieferung ab, denn bei der vorgefundenen Skulptur handelte es sich um einen Kreuzifixus und nicht um einen kreuztragenden Heiland. Hinzu kommt, dass das Gesicht wegen eines Anobienbefalls fast ganz zerfressen war, so dass ein Vergleich mit anderen Skulpturen nicht mehr möglich war. Ein rundlich geformter Bart, mit dem das Kinn der existierenden Figur abschließt, ist bei anderen Figuren des Künstlers unüblich. Ferner war keine Ähnlichkeit hinsichtlich des Perizoniums mit anderen Lendentüchern Reiss'scher Kreuzifixus-Figuren zu erkennen.

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Verbleib des Werks, das wahrscheinlich schon Ende des 19. Jahrhunderts wieder abgebaut wurde,¹¹⁹ ist unbekannt.¹²⁰

In das Jahr 1871 fällt auch Reiss' Bewerbung bei Dombaumeister Richard Voigtel in Köln, bei der Ausführung von Skulpturarbeiten am Dom berücksichtigt zu werden.¹²¹ Einem Vertrag, der am 1. Dezember 1871 mit Peter Fuchs abgeschlossen wurde, konnte entnommen werden, dass Reiss sich mit anderen Kollegen darum bemühte, skulpturalen Schmuck für die Portale des Doms anzufertigen.¹²² Im Gegensatz zu Beines, der diese Bewerbung als vergeblich bezeichnete,¹²³ vermutete Rode, der in einem Aufsatz über Franz Meynen diesen Vorgang erwähnte, dass die Bildhauer im Atelier Fuchs „[...] wenigstens zeitweise [...]“¹²⁴ mitgearbeitet haben könnten, deren Nummern vor ihrem Namen in seinem Vertrag nicht durchgestrichen waren, wie es bei anderen Mitbewerbern der Fall war.¹²⁵ Reiss gehörte zu den Bildhauern, deren Namen nicht durchgestrichen waren.

Nachdem er 1872 eine Kommunionbank (Kat.-Nr. 28) für die Kirche St. Jacobus de Meerdere in Uithuizen ausgeliefert hatte, sein erstes nachweisbares Werk in Holland,¹²⁶ fertigte er 1873 ein kleines Marmorrelief (Kat.-Nr. 30) mit dem Titel „Tröster der Betrübten“ an, das sich heute im Privatbesitz befindet.¹²⁷ Möglicherweise ist diese Marmorarbeit identisch mit einem Relief (Kat.-Nr. 31), das Reiss der Kölner Dombauloterie als Gewinn stiftete.¹²⁸ Vorlage zu dieser Arbeit war sicherlich ein Andachtsbild gleichen Titels, das er zuvor dem Düsseldorfer „Verein zur Anfertigung von Heiligenbildern“ zur Verfügung gestellt hatte (Kat.-Nr. 29). Dieses wird heute gemeinsam mit anderen Graphiken Reiss' im Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, aufbewahrt.¹²⁹

1874 wurde er noch einmal mit einem Auftrag von der Kirche St. Quirinus in Neuss bedacht, für die er den fünffigurigen Josephsaltar (Kat.-Nr. 32) herstellte. Dieser Altar stellt insofern ein Dokument der Zeitgeschichte dar, als Reiss mit einer der Skulpturen ein Porträt des damaligen Papstes Pius IX. anfertigte.

1880 wurde auf der Kunstausstellung in Düsseldorf das Modell eines Kalvarienbergs (Kat.-Nr. 33) präsentiert,¹³⁰ nach dem er möglicherweise schon 1875 ein Hochkreuz auf dem Katholischen Friedhof in Groningen/Holland (Kat.-Nr. 34) und den Kalvarienberg für die Kirche St. Joseph in Oberhausen-Styrum (Kat.-Nr. 35) gestaltet hatte. Aus

119 Schriftliche Auskunft Dr. Max Tauch (September 2012).

120 Mündliche und schriftliche Angaben des Kirchenarchivs (Dr. Hildegard Welfers).

121 Hinweis auf dieses Objekt erfolgte von R. J. Beines im Jahre 2008.

122 H. Rode, 1972, S. 99.

123 R. J. Beines, o. J., o. S.

124 H. Rode, 1972, S. 99.

125 Ebd.

126 Schriftlicher Hinweis von Professor Sible de Blaauw, Universität Nijmegen vom 24. 10. 2012.

127 M. Puls, 2011, Bd. 2, S. 130.

128 Anonymus, 1874, S. 51.

129 Ludwig Gierse hat diesem Museum diese Graphik im Jahre 2006 geschenkt wie auch die Andachtsbilder „Die Geburt“ (Kat.-Nr. 25) und „Dreifaltigkeit“ (Kat.-Nr. 13).

130 Katalog IV. Kunstausstellung in Düsseldorf 1880, S. 107.

demselben Jahr stammt auch seine erste große Pietà aus Sandstein (Kat.-Nr. 36), die ebenfalls in St. Joseph im Oberhausener Stadtteil Styrum aufgebaut wurde.

Von der Beteiligung Reiss' an der Ausstellung des rheinisch-westfälischen Kunstvereins in Düsseldorf berichtete die Zeitschrift „Dioskuren“ im August 1875. Er war nur einer von zwei Bildhauern, die hier ihre Skulpturen präsentierten.¹³¹ Im Jahr 1875 begann Reiss auch für die von Heinrich Wiethase (1833 – 1893) errichtete St. Cyriakus-Kirche in Krefeld-Hüls den Hauptaltar (Kat.-Nr. 38) mit skulpturalem Schmuck zu versehen. Da er bis zur Vollendung dieser Arbeiten, die das Schnitzen einer großen Anzahl von Skulpturen und Relieffiguren erforderlich machte, offensichtlich andere lukrative Aufträge nicht ausschlagen wollte, kalkulierte er in seinem Vertrag schon von vornherein sechs Jahre bis zur Fertigstellung dieses Projekts ein, das 1881 zum Abschluss gebracht werden konnte. Geschäftstüchtiges, kaufmännisches Handeln kann ihm in Bezug auf seine erste Arbeit in Hüls unterstellt werden, wenn man um seine in vielen anderen Fällen meist hohen Preisnachforderungen weiß, die er im Laufe seiner Auftragsausführungen immer wieder einmal stellte. Die Tatsache, dass er im Falle der Anfertigung des Hauptaltars in Hüls keinen weiteren Betrag in Rechnung stellte, lässt vermuten, dass er auf die Anschlussaufträge für Arbeiten an den Nebenaltären hoffte, für die später auch mit ihm tatsächlich Verträge abgeschlossen wurden. Eine ebenfalls für Hüls angefertigte Pietà, von der nicht bekannt ist, ob sie auch für St. Cyriakus geschaffen wurde, ist heute nicht mehr auffindbar.¹³²

Ein Jahr nach Aufnahme seiner Tätigkeit in Krefeld-Hüls, also 1876, wurde er von der Stadt Duisburg dazu berufen, ein Kriegerdenkmal (Kat.-Nr. 39) zu errichten, das noch im selben Jahr den Gefallenen des deutsch-französischen Kriegs von 1870/1871 geweiht wurde. Für das Monument gestaltete er eine „Germania“ mit dem Reichsadler, die irrtümlich auch schon mit „Duisburgia“ bezeichnet wurde.¹³³ Obwohl Stadtbaumeister Schülke, der für die Überwachung der Arbeiten am Denkmal verantwortlich war, einige Kritikpunkte an der Gestaltung des Gesichts der „Germania“ gegenüber Reiss vorbrachte, da er deren Züge als weniger ebenmäßig als im Modell empfand, schloss er mit dem Künstler einen weiteren Vertrag im August des Jahres 1877 ab. Gegenstand dieses Kontrakts war die Anfertigung eines Mercator-Brunnens (Kat.-Nr. 42) für den Burgplatz. Insbesondere um das Aussehen der Mercator-Figur hatten die Verantwortlichen der Stadt zuvor schon seit mehr als zwei Jahren gerungen, als sie endlich nach Anfertigung mehrerer Modelle eines akzeptierten, das Reiss ihnen im Frühjahr 1877 vorgelegt hatte (Kat.-Nr. 41). Das bereits ab 1869 geplante Denkmal für den weltweit bekanntesten Bürger der Stadt Duisburg konnte schließlich am 2. September 1878, dem Tag des Sedanfests,¹³⁴ eingeweiht werden.

1879 bewarb sich Reiss erneut um einen Auftrag am Kölner Dom,¹³⁵ dem die Ausschreibung zu einem Wettbewerb zur Anfertigung von Bronzetüren für die Westpor-

131 Anonymus, 1975, S. 235.

132 H. Singer, 1921, S. 37.

133 P. Bloch, 1975, S. 53.

134 Da eine Einweihung nur an diesem Tag infrage kam, um dem Jahrestag des Siegs über die Franzosen im Krieg 1870/1871 eine besonders feierliche Note zu verleihen, mussten alle am Bau des Brunnens Beteiligten diesen prestigeträchtigen Termin unbedingt einhalten.

135 R. J. Beines, o. J., o. S.

tale vorausgegangen war.¹³⁶ Dieses Mal sah er sich nicht mehr nur etwa zehn Mitbewerbern wie im Jahre 1871 gegenüber, sondern einer Konkurrenz von 30 Bildhauern,¹³⁷ die aus ganz Deutschland und auch aus dem Ausland¹³⁸ ihre Entwürfe der Dombauverwaltung übersandten.¹³⁹ Er selbst beteiligte sich mit dem Modell „Grablegung“, das er unter dem Motto „Nihil sine Deo“ einreichte (Kat.-Nr. 43).¹⁴⁰ Ein Beweggrund für die enorme Beteiligung am Wettbewerb war sicherlich der finanzielle Aspekt, den ein solcher Auftrag für die Künstler mit sich brachte. Nach seiner vorläufigen Kalkulation hätte Reiss beispielsweise über 100.000 Mark nach Erteilung eines Auftrags verbuchen können.¹⁴¹ Aber nicht nur die lukrative pekuniäre Perspektive spielte hier eine Rolle, sondern die Aussicht auf noch größeren Ruhm, der ihm nach der Ausführung einer Arbeit zuteil geworden wäre, denn sein Name wäre für alle Zeiten mit einer der bedeutendsten Kathedralen der Christenheit in Zusammenhang gebracht worden. Reiss konnte sich zwar gegen die Kollegen nicht durchsetzen, zumindest aber wurde sein 1880 in einem Kölner Museum ausgestelltes Modell von der örtlichen Presse lobend erwähnt,¹⁴² im Gegensatz zum Entwurf seines Kollegen Peter Fuchs, der bis zu diesem Zeitpunkt immerhin schon fast 700 Skulpturen für den Dom angefertigt hatte und von einem Journalisten derselben Zeitung wie folgt kritisiert wurde: „[...] seine Figuren entbehren der Empfindung, der Bewegung und der Grazie viel zu sehr, um der alten Bildwerke am Dom würdig zu sein, [...]“.^{143 144}

Acht Jahre nach seiner ersten Arbeit für St. Jacobus de Meerdere in Holland (Kat.-Nr. 28), kehrte Reiss wieder an diesen Ort zurück, um die Kirche 1880 mit zwei Nebenaltären auszustatten, die der Gottesmutter (Kat.-Nr. 47) und dem Herzen Jesu (Kat.-Nr. 49) geweiht wurden. Im Rahmen der in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts allgemein üblichen Entrümpelung von Einrichtungsgegenständen aus dem 19. Jahrhundert wurden die beiden Altäre abgeschafft. Die Skulpturengruppe Maria mit Kind des Marienaltars (Kat.-Nr. 48) überlebte. Wahrscheinlich noch im selben Jahr hat Reiss den dreifigurigen Kalvarienberg für den sich an die Kirche anschließenden

136 Dombauarchiv Köln (Akte Dombau zu Cöln, Acte Bronzethüren. Litt. X, vom 1. 9. 1879 bis 7. 5. 1880, Supplement e I a).

137 P. Keller/H. Schlüter, 1996, S. 181.

138 Eine der Bedingungen für die Teilnahme am Wettbewerb aber war, dass die Bewerber „[...] Bürger des Deutschen Reiches, [...]“ sein mussten (P. Keller/H. Schlüter, 1996, S. 177).

139 Noch weitaus mehr Kollegen Reiss' hatten sich die Unterlagen für den Wettbewerb zuschicken lassen, nämlich genau 109 (P. Keller/H. Schlüter, 1996, S. 181).

140 Dombauarchiv Köln (Akte Dombau zu Cöln, Acte Bronzethüren Litt. X vom 1. 9. 1879 bis 7. 5. 1880, Supplement e I a).

141 Ebd.

142 Ebd.

143 J. Becker, 1969, S. 50.

144 Keiner der Bildhauer konnte einen ersten Preis erringen (P. Keller/H. Schlüter, 1996, S. 182), so dass es acht Jahre später zu einem erneuten Wettbewerb kam, den „[...] Hugo Schneider und Wilhelm Mengelberg gewannen.“ (P. Keller/H. Schlüter, 1996, S. 163). Nach ihren Plänen wurden die Bronzeportale „[...] zwischen 1888 und 1892 ausgeführt.“ (P. Keller/H. Schlüter, 1996, S. 163).

römisch-katholischen Friedhof errichtet (Kat.-Nr. 50). Es kann aber auch sein, dass diese Skulpturengruppe etwas später entstanden ist, da erst 1890 eine Kapelle gebaut wurde, die ihr auch noch heute Schutz bietet.

1880 beschickte Reiss die Akademieausstellung in Berlin¹⁴⁵ mit zumindest einer Arbeit: Eine aus Holz gefertigte Madonnenfigur (Kat.-Nr. 51), die in Quellen mit Werken der Künstlerfamilie Della Robbia verglichen wurde. Es handelt sich vielleicht um das Werk, das sich heute, nach einer im Jahre 2010 in Amerika stattgefundenen Versteigerung in einem Auktionshaus in Privatbesitz befindet (Kat.-Nr. 53). Eine 1881 für das Grabmal Dr. Sträter auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof angefertigte Marienfigur mit dem Jesuskind (Kat.-Nr. 52), eine Arbeit, die sich aus einem Relief und einer vollplastischen Figur zusammensetzt, ist vielleicht nach dem Vorbild der in Berlin ausgestellten Skulptur in Bronze gegossen worden.¹⁴⁶

Im Jahre 1881 war wieder Reiss' Anwesenheit in Holland erforderlich. Seine Reise führte ihn dieses Mal nach Wijhe zur neugotischen Kirche Onze Lieve Vrouw Onbevleekt Ontvangen, die bereits etwa ein Jahrzehnt zuvor nach Plänen von Wilhelm Mengelberg aus Utrecht und Prof. Schneider aus Aachen vom Architekten te Riele gebaut worden war. Hier gestaltete Reiss den Hochaltar (Kat.-Nr. 55) mit Reliefs und Skulpturen. Vermutlich wurde ihm der Auftrag nach einer im Jahre 1880 in Düsseldorf stattgefundenen Ausstellung erteilt, in der er das Gipsmodell eines Gnadenstuhls (Kat.-Nr. 14) darbot, der von ihm schon 1868 am Hauptaltar von St. Stephanus in Grefrath (Kat.-Nr. 15) angebracht worden war und der nun auch als Aufsatz für den Hauptaltar der katholischen Kirche in Wijhe gewählt wurde. Reiss soll auch eine Figur des hl. Antonius für dasselbe Gotteshaus angefertigt haben.¹⁴⁷ Eine Antoniusfigur befindet sich zwar außerhalb der Kirche in einer kleinen Holzkapelle, aber da der Kopf offensichtlich im 20. Jahrhundert neu geschnitzt wurde, ist eine Zuschreibung nicht mehr möglich.

Bevor Reiss sich wieder einer größeren Aufgabe zuwendete, beteiligte er sich 1882 mit einem Marmorrelief, eine Madonna mit Kind darstellend (Kat.-Nr. 57), an der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen und der Städtischen Gemäldesammlung. Von diesem Jahr an widmete er sich auch der Herstellung von Holzskulpturen für den Marienaltar in der Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls (Kat.-Nr. 58), die vier Jahre in Anspruch nahm. In derselben Zeit, also von 1882–1886, schuf er auch die fünf Figuren für den Kalvarienberg an der Nordseite der Kirche St. Lambertus in Düsseldorf (Kat.-Nr. 59), von denen einer seiner Schüler, Hermann Nolte

145 Reiss war offensichtlich nur einer von wenigen Künstlern, der ein Werk mit religiösem Inhalt ausstellte, denn in zeitgenössischen Kommentaren (bezogen auf die Ausstellungen von 1876, 1877 und 1879) wurde bedauert: „Christliche Kunstwerke fehlen entweder ganz oder sind nur spärlich vertreten.“ (D. Kaiser, 1984, S. 15).

146 Wolfgang Funken aus Düsseldorf machte mich freundlicherweise auf dieses Objekt am 6.12.2008 aufmerksam.

147 Hinweis von Frau Dr. Evelyne M.F. Verheggen und Frau Dr. Anique de Kruijf vom Bisschoppelijk Adviesbureau Bouwzaken des Bistums Haarlem-Amsterdam und Rotterdam (schriftliche Auskunft am 24.9.2013).

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

(1873–1935),¹⁴⁸ im Jahre 1930 Repliken anfertigte, weil die Originale zu dieser Zeit schon zu verwittert waren.

1884 war Reiss auf der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen wieder mit einer Holzmadonna mit Kind (Kat.-Nr. 60) vertreten. Ob er dieselbe Arbeit präsentierte, die er auch für die Überblicksveranstaltung der rheinisch-westfälischen Künstler 1882 eingereicht hatte, kann weder bestätigt noch negiert werden. Im Jahre 1884 stand ein prominenter Bau in seiner Heimatstadt im Fokus, auf dessen Dach er Skulpturen aufstellte. Es handelte sich um das neue Rathausgebäude, das nach seinem Architekten zuweilen auch Westhofenbau genannt oder aber auch als „Wilhelminischer Bau“ bezeichnet wird. Für das Bauwerk fertigte er vier Personifikationen (Kat.-Nr. 61) an, Sinnbilder der Industrie, der Stadt Düsseldorf, einer guten Stadtverwaltung und eines blühenden Handels. Nachgewiesen werden konnten nur diese vier Figuren, es ist aber nicht auszuschließen, dass er auch für die Innenräume des Gebäudes Skulpturen herstellte, denn in einer Quelle aus dem 19. Jahrhundert heißt es mit Bezug auf Reiss, dass der „[...] figürliche Schmuck in und an dem neuerbauten Teil des neuen Rathhauses [...] von der Hand unseres Künstlers [...]“¹⁴⁹ stammte.

Obwohl Reiss 1884 noch mit den Arbeiten in Düsseldorf für das neue Rathausgebäude und den Kalvarienberg für die St. Lambertuskirche sowie mit dem Marienaltar in Krefeld-Hüls ausgelastet gewesen sein muss, schien es ihn doch beunruhigt zu haben, dass er vielleicht noch keine Anschlussaufträge akquirieren konnte. Bei Durchsicht von Akten des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz in Berlin konnte festgestellt werden, dass Reiss zu den Künstlern gehörte, die im Jahre 1884 beim preußischen Kultusministerium in Berlin um die Erteilung von Staatsaufträgen baten.¹⁵⁰ Eine Reflexion über die Gründe, warum eine Unterbrechung der bisher so erfolgreich verlaufenen Auftragskette eintrat, könnte zwar auch den Gedanken an eine Wirtschaftskrise aufkommen lassen, die damals noch anhielt,¹⁵¹ lässt jedoch in erster Linie vermuten, dass der missliche Zustand für die Künstler aus dem katholischen Rheinland mit den Auswirkungen des „Kulturkampfes“ zu tun haben musste, der noch immer nicht

148 Stadtarchiv Düsseldorf (7-2-12-2.000, Persönlichkeiten zur Geschichtskartei, Band 5 – Buchstabe M bis Q). Im Kirchenarchiv St. Lambertus in Düsseldorf konnte ein Aufsatz über Nolte gefunden werden, in dem er als Reiss' Schüler bezeichnet wird (U. Gotzes, S. 866, o. J., Kirchenarchiv St. Lambertus, Akte 437). Nolte lernte bei Reiss, begab sich dann als Zwanzigjähriger auf eine mehrmonatige Fußreise nach Rom, arbeitete danach drei Jahre in Zürich beim Bildhauer Bösch und studierte im Anschluss sechs Jahre an der Kunstakademie in München. Nach Abschluss seiner Studien machte er sich in Düsseldorf selbstständig (U. Gotzes, o. J., S. 867 ff., Kirchenarchiv St. Lambertus). Obwohl Hermann Nolte viele Werke geschaffen hat, u. a. das Denkmal zur Erinnerung an die Gefallenen des Ersten Weltkriegs auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof, konnte selbst bei einer heute noch in Düsseldorf lebenden, angeheirateten Verwandten keine Fotografie mehr von ihm aufgefunden werden.

149 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000).

150 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz (Akte I. HA, Rep. 76, Sekt. 1, Abt. 1, Nr. 3, Band 5, S. 39 R., Punkt 15).

151 Wilhelm Lauser, 1887, S. 871.

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

ganz beendet war.¹⁵² Nachdem die ab 1871 sukzessive gegen die Katholiken gerichteten Gesetze in Kraft getreten waren, fehlten den Kirchen einfach die Mittel, die Kunstschaffenden weiterhin mit großzügigen Aufträgen zu bedenken. Nicht nur Reiss wurde in diesem Jahr zum Bittsteller beim preußischen Staat. So gehörten beispielsweise zu den Malern, die in Berlin auch mit Arbeiten zum Ankauf vorstellig wurden, die Spätnazarener Ernst Deger (1809 – 1885 – Abb. 16) sowie Andreas Müller (1811 – 1890 – Abb. 17) und Karl Müller (1818 – 1893 – Abb. 18).¹⁵³ Sie waren Mitglieder eines Kreises, dem auch Franz Ittenbach (1813 – 1879 – Abb. 19) und Reiss zugerechnet werden, wobei Letztgenannter, der eine ganze Generation jünger als die anderen war, wegen „[...] eine(r) Verwandtschaft [...] (im) Stil [...] gewissermaßen (als) ihr Schüler.“¹⁵⁴ betrachtet wurde.^{155 156} Auch diese Künstler, die außer Ittenbach der Führungsschicht der Düsseldorfer

152 Die letzten der ab 1871 unter dem Reichskanzler Otto von Bismarck eingeführten Gesetze wurden erst 1886 aufgehoben (H. Kinder/W. Hilgemann, 1998, S. 355.). Ein Jahr später „[...] bezeichnete Leo XIII. den Kulturkampf, „welcher die Kirche schädigte und dem Staate nicht nutzte“, als beendet.“ (J. Hansen, 1917, S. 821). Vgl. auch Ros Sachsse/Rolf Sachsse, 1978, S. 4.

153 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz (Akte I. HA, Rep. 76, Sekt. 1, Abt. 1, Nr. 3, Band 5).

154 Anonymus, 1960, S. 59.

155 Da es bisher nur allgemeine Angaben in der Literatur gab, dass Reiss zum Kreis der o. a. Spätnazarener gerechnet wird, ohne dass ein einziges Beispiel für diese Verbindung angegeben wurde, sollen hier die ermittelten Verknüpfungen aufgeführt werden: 1. An den Objekten Kat.-Nr. 3 und 4 haben Reiss und Andreas Müller zusammengearbeitet. Am Bildwerk Kat.-Nr. 4 hat darüber hinaus Franz Ittenbach mitgewirkt. 2. In der Kirche St. Maria Himmelfahrt in Andernach, in der sich eine Marienstatue mit Kind von Reiss befand (Kat.-Nr. 12), fertigten Ittenbach und Deger Gemälde an (Archiv des Bistums Trier, Akte Andernach, St. Maria Himmelfahrt. Bau und Kunst, Abt. 70 Nr. 122, Nr. III). 3. Reiss war im Besitz eines Gemäldes aus dem Jahr 1883 mit der Darstellung einer Himmelskönigin von Karl Müller (H. Finke, 1896, S. 117). 4. Franz Ittenbach schuf 1873 Gemälde für das Marienhospital in Düsseldorf an (H. Finke, 1898, S. 95), das 1872 auch schon das Modell der Mariensäule (Kat.-Nr. 8) von Reiss erworben hatte. Im Übrigen saßen Deger, Andreas Müller und Ittenbach in der Kommission, die nicht nur die Entscheidung für den besten Entwurf einer Mariensäule in Düsseldorf treffen musste (Gewinner war Gottfried Renn aus Speyer), sondern die auch für die Vergabe der Ausführung der Arbeiten zuständig war (Anonymus, 1860, S. 34), mit denen sie Reiss bedachte. 5. In der Kirche St. Quirinus in Neuss, für die Reiss den Marien- und den Josephsaltar (Kat.-Nr. 26 und 32) herstellte, führte Ittenbach Freskengemälde aus. 6. Reiss gestaltete das Grabmal für Franz Ittenbach (Kat.-Nr. 46). 7. Durch Vermittlung von Karl Müller arbeitete Alexander Iven bei Reiss (A. Mentel, 2011, S. 33, siehe auch weiter unten in der Biografie). 7. Andreas Müller und Reiss besuchten sich gegenseitig in Düsseldorf (Kirchenarchiv St. Cyriakus in Krefeld-Hüls). 8. Eine „[...] persönliche Freundschaft [...]“ (J. Ehl, 1980, S. 542) verband Reiss auch mit Franz Müller, einem der Söhne von Andreas Müller, mit dem er gemeinsam drei Altäre in der Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls anfertigte (Kat.-Nr. 38, 58 und 73). Beide gehörten der Kirche St. Mariä Empfängnis an, deren Gemeindevertreter sie waren (Archiv des Erzbistums Köln, Akte Dek. 56, Vol. I und Vol. II, 1). 9. Reiss stellte für den Geheimrat Dr. Sträter das Grabmal her (Kat.-Nr. 52), der im Besitz einer Sammlung von Zeichnungen der Brüder Müller und Ittenbachs war (W. Cohen, 1917, S. 436).

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Kunstakademie angehört¹⁵⁷ und bisher vom Klerus bevorzugt mit Aufträgen bedacht worden waren, wurden nun Opfer des jahrelangen politischen Konflikts.

Reiss beließ es in Berlin nicht nur bei der Bitte um Staatsaufträge, sondern er schickte zugleich ein Holzrelief „Madonna mit dem Kinde“ an das Kultusministerium mit dem Gesuch, es für die Königliche Nationalgalerie anzukaufen. Bei dieser Gelegenheit muss Kultusminister Dr. von Goßler dieses Werk Reiss' kennengelernt haben, dessen Qualität ihn offensichtlich sehr beeindruckte.¹⁵⁸ Wurde dem Minister auch von der Landeskommision des Preußischen Staats, die ihn über die Verteilung von Kunstfonds berieten, der Ankauf nicht empfohlen, weil eine „[...] unmittelbare Zweckbestimmung [...] fehlte [...]“ und ein zu „[...] kleiner Maßstab der Arbeit [...]“¹⁵⁹ moniert wurde, so setzte er sich jedoch bald für ihn ein, als es um die Vergabe des Auftrags zur Anfertigung der Marmor-Pietà für die Kirche St. Gereon in Köln ging (Kat.-Nr. 77), die vom preußischen Staat finanziert wurde.

Bis Reiss wieder für eine Arbeit von der Kirche selbst bezahlt werden konnte, lebte er in den Jahren 1886 – 1889 von Aufträgen aus privater Hand. So wurden beispielsweise die Skulpturen der vierzehn Nothelfer/innen für die Stoffeler Kapelle (Kat.-Nr. 63), die heute zum Stadtgebiet Düsseldorf gehört, von Gemeindemitgliedern finanziert. Sepulkralskulpturen, die Hinterbliebene von ihm anfertigen ließen, waren eine weitere Einkommensquelle. Auffallend ist, dass er in dieser Zeit für den Klerus, der außerhalb des Deutschen Kaiserreichs finanziell nicht eingeschränkt war, zwei größere Arbeiten ausführen konnte, nämlich in Holland: 1886 arbeitete Reiss einen Altar mit einer Pietà aus Holz (Kat.-Nr. 62), die von den holländischen Dominikanern für ihre Dominicus-Kerk in Nijmegen in Auftrag gegeben worden war. Die Pietà befindet sich heute auf dem nicht mehr vollständigen Altar in der Kirche Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans in De Goorn. Drei Jahre später, 1889, wurde er noch einmal für die Dominikaner tätig, als er für sie einen Altar mit einer Sandstein-Pietà (Kat.-Nr. 70) für die Kirche Sint-Jan-de-Doperkerk in Schiedam (heute zu Rotterdam gehörig) anfertigte. Der Altar ist verschollen, die Pietà existiert noch.

Für die Notkirche in Süd-Pempelfort, die ursprünglich an der Ecke der Düsseldorfer Kaiser-Wilhelm-Straße/Charlottenstraße stand und später zum Zooviertel

156 Der Umstand, dass Reiss dem Kreis von Deger, Andreas Müller, Karl Müller und Ittenbach angehörte, wurde auch bei der Ausstellung in Düsseldorf „Weltklasse-Die Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1918“ im Kunstpalast (23. 9. 2011 – 22. 1. 2012) insofern berücksichtigt, als sein Relief „Segnendes Christuskind“ (Kat.-Nr. 30) neben ausgestellten Gemälden der o. a. Spätnazarener gehängt wurde.

157 Ernst Deger wurde ab 1869 als Professor für religiöse Historienmalerei berufen (R. M. Loske, 1985, S. 14), Karl Müller war vertretender Direktor der ersten und zweiten Malklasse spätestens ab 1869 (W. Hütt, 1964, S. 150), Andreas Müller war spätestens ab 1860 Professor für Historienmalerei (Anonymus, 1861, S. 278).

158 Viele der unter der Kat.-Nr. 77 aufgeführten Quellen gehen davon aus, dass Kultusminister Goßler auf Reiss während einer Ausstellung in Berlin im Jahre 1880 aufmerksam wurde. Natürlich ist das auch möglich, aber viel wahrscheinlicher ist es, dass durch die 1884 an den Staat zum Kauf angebotene Arbeit sein Interesse an dem Künstler geweckt wurde.

159 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Akte I. HA, Rep. 76, Sekt. 1, Abt. 1, Nr. 3, Band 5, S. 2).

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

transloziert wurde, erhielt Reiss um 1890 den Auftrag, den Haupt- und die Nebentäpfe (Kat.-Nr. 71) zu errichten sowie eine Herz-Jesu-Figur (Kat.-Nr. 72) anzufertigen. Ab 1890 begann auch sein letzter Einsatz in Krefeld-Hüls, als er für den dritten der drei Altäre in der Kirche St. Cyriakus, den Josephsaltar (Kat.-Nr. 73), die Gefache, das Gesprenge und die Seiten bis zum Jahr 1894 mit Figuren bestückte. Gleichzeitig arbeitete er auch noch an anderen Objekten: 1891 stellte er für den Hauptaltar der Waisenhauskapelle der Puricellischen Stiftung in Rheinböllen eine lebensgroße Marienfigur her (Kat.-Nr. 74), einen Kreuzifixus aus Holz, von dem nicht mehr bekannt ist, wo er aufgestellt wurde, produzierte er 1892 (Kat.-Nr. 76).

Im selben Jahr begann er auch mit der Modellierung der Pietà (Kat.-Nr. 77) für St. Gereon in Köln, die er erst 1897 abschließen konnte. Gründe für eine verzögerte Auslieferung der Marmorarbeit, die heute als sein Hauptwerk bezeichnet wird,¹⁶⁰ liegen wohl in seiner damals schon angeschlagenen Gesundheit, die ein kontinuierliches Schaffen ausschloss, obwohl seinem Gesicht auf einer Fotografie, die ihn neben seinem Werk im Atelier zeigt, keine Symptome einer Krankheit anzusehen sind. Sie zeugt nur von seinem Stolz über die Fertigstellung der Figurengruppe (Abb. 23).¹⁶¹ Ein von vier schweren Pferden gezogenes Spezialgefährt muss den Transport von Düsseldorf nach Köln zu einem aufsehenerregenden Ereignis gemacht haben.¹⁶² Nachdem die Pietà in einer eigens für sie errichteten Kapelle aufgestellt worden war, wurde sie „[...] als eine neue Hauptsehenswürdigkeit der Stadt Köln gepriesen [...]“.¹⁶³

Da Reiss wieder einmal an mehreren großen Aufträgen gleichzeitig arbeitete, musste er 1893 das Angebot der Stadt Düsseldorf, einen Entwurf für das geplante Adersdenkmal einzureichen, wegen Arbeitsüberlastung ablehnen.¹⁶⁴ 1893 beteiligte er sich an der Jahresausstellung der Düsseldorfer Künstlerschaft in der Kunsthalle in Düsseldorf mit einer die „Flucht nach Ägypten“ darstellenden Figurengruppe aus Holz (Kat.-Nr. 79). Vielleicht handelte es sich bei diesen Ausstellungsstücken um genau die Skulpturen, die für den Josephsaltar in Krefeld-Hüls bestimmt waren (Kat.-Nr. 73), der erst 1894 fertiggestellt wurde, denn in einem der Gefache befinden sich Figuren zum selben Thema. 1894 bemühte er sich darum, einen Auftrag zur Errichtung des Hochaltars für die Kirche St. Maria Himmelfahrt (Liebfrauen) in Düsseldorf zu erlan-

160 Von dieser Skulpturengruppe nahm Peter Bloch 1975 an, dass „[...] sie offenbar nicht mehr erhalten ist.“ (P. Bloch, 1975, S. 53).

161 In der Vergrößerung des Fotos sind teils Modelle von Objekten zu erkennen, die im Katalog beschrieben sind. Ganz links: Josephsfigur des Josephsaltars (Kat.-Nr. 73) in Krefeld-Hüls; das sich anschließende Modell ist nicht zu identifizieren; über der Tür befindet sich die Figur des Abraham, die als eine der Seitenfiguren am Hauptaltar in Krefeld-Hüls (Kat.-Nr. 38) angebracht wurde; hinter der Pietà steht an der Wand das Modell des Gnadenstuhls (Hauptaltäre Greifath (Kat.-Nr. 15) und Wöhe (Kat.-Nr. 55)); ganz rechts könnte es sich um das Modell zum Grabmal „Drei Frauen am Grabe“ (Kat.-Nr. 44) handeln; der Putto, der oben rechts neben dem evtl. Grabmalmodell angebracht ist, entspricht den Putti, die das Kapitell der Mariensäule (Kat.-Nr. 8) in Düsseldorf schmücken.

162 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000).

163 H. Delvos, 1938, S. 42.

164 Ebd., S. 258.

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

gen.¹⁶⁵ Mitbewerber waren Ferdinand Langenberg (1849–1939) und Richard Moest (1841–1906). Gegen Langenberg konnten sich Reiss und Moest jedoch nicht durchsetzen, weil er seine Konkurrenten wegen einer „[...] preisgünstige(n) Offerte [...]“¹⁶⁶ ausbooten konnte.¹⁶⁷

Die letzten Werke, die Reiss herstellte, waren für seine Heimatstadt bestimmt. Für die von Ludwig Becker in den Jahren 1894 bis 1896 errichtete Kirche St. Mariä Empfängnis in der Oststraße stellte er gemeinsam mit Alexander Iven (1854–1934 – Abb. 24) den skulpturalen Schmuck her. Alexander Iven war Reiss' Schüler, über dessen frühen Werdegang Mentel berichtet, er habe „Seine handwerkliche Ausbildung [...] in der Werkstatt der Gebrüder Kramer, ...[...] in Kempen [...]“ abgeschlossen, „[...] ging [...] (dann) an die Kunstakademie in Löwen, dort studierte er unter Vanderlinden, de Vigne und Louis de Tave. Sein Studium in Löwen unterbrach er, als er durch den Akademiedirektor Karl Müller die Möglichkeit bekam, in der Werkstatt des Düsseldorfer Bildhauers Josef Reiss tätig zu werden.“¹⁶⁸ Ob Iven die Arbeiten an St. Mariä Empfängnis vor Reiss' Tod noch als dessen Mitarbeiter ausführte oder ob er bis zu diesem Zeitpunkt bereits als selbstständiger Künstler dort arbeitete, konnte nicht mehr nachvollzogen werden.¹⁶⁹ Einen Teil der Kreuzwegstationen (Kat.-Nr. 83) hatte Reiss schon vollendet, als er krankheitshalber gezwungen war, Iven die Ausführung der restlichen Stationen zu überlassen.¹⁷⁰ Aus der Hand Reiss' stammt aber auf jeden Fall eine Immaculata aus Holz in dieser Kirche, die wahrscheinlich 1898 gearbeitet und aufgestellt wurde (Kat.-Nr. 84). Die Nachricht in einer Neusser Zeitung, er habe den Portalschmuck hergestellt,¹⁷¹ kann nur eingeschränkt stimmen, denn es steht fest, dass Iven beispielsweise am Tympanon ein Relief anbrachte. Der im Chor über dem Zelebrationsaltar befindliche Kreuzifixus, von dem auf einem an der Außenwand der Kirche angeschlagenen Schild zu lesen ist, es stamme von Reiss, ist ein Werk Wilhelm Mengelbergs.

165 Freundlicher Hinweis von R. J. Beines vom 17.10.2008 und R. J. Beines, o. J., o. S.

166 I. Kähler, 1999, S. 56.

167 Da Langenberg bis zu dieser Zeit „[...] nur für kleinere umliegende Ortschaften seiner Heimatstadt Goch gearbeitet hatte [...]“; setzte er alles daran, um an diesen Auftrag zu gelangen, „[...] weil sich hier die Möglichkeit bot, in einer aufstrebenden finanzstarken Großstadt bekannt zu werden.“ (I. Kähler, 1999, S. 56). Sein Kalkül, mit einem günstigeren Angebot als Reiss und Moest in Düsseldorf ins Geschäft zu kommen, ging auf, denn in den nachfolgenden Jahren stattete er weitere Düsseldorfer Kirchen mit Altären aus (I. Kähler, 1999, S. 55 ff.). Vgl. auch R. J. Beines, o. J., o. S.

168 A. Mentel, 2011, S. 33.

169 Mentel führte von Iven gearbeitete Werke für St. Mariä Empfängnis an, die sie in seinem Werkverzeichnis vorgefunden hatte (A. Mentel, 2011, S. 177 f.). Rechnungen zu den Kreuzwegstationen scheinen nicht mehr vorhanden gewesen zu sein. Aus diesem Grund kann für seine Arbeiten am Kreuzweg weder auf ein Angestelltenverhältnis noch auf eine selbstständige Tätigkeit geschlossen werden.

170 Antonia Mentel hat irrtümlich das Todesjahr Reiss' mit 1906 angegeben und die von Iven für St. Mariä Empfängnis ausgeführten Kreuzwegstationen „[...] vermutlich nach 1906 [...]“ datiert (A. Mentel, 2011, S. 177). Ivens letzte Signatur an diesen Reliefs stammt aber aus dem Jahr 1900 (siehe Kat.-Nr. 83), dem Todesjahr Reiss'.

171 Neuß-Grevenbroicher Zeitung vom 19. März 1930 (Stadtarchiv Neuss).

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Da Reiss überwiegend sakrale Kunstwerke herstellte, wurde er auch oft mit der Gestaltung von Sepulkralskulpturen beauftragt. In einem anderen Zusammenhang wurde bereits das heute noch existierende Grab Dr. Sträter (Kat.-Nr. 52) auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof erwähnt. Darüber hinaus konnten für diesen Friedhof noch weitere Arbeiten ausfindig gemacht werden: Auf dem nicht mehr bestehenden Grabmal Kukuk, dessen Entstehungsdatum nicht mehr bekannt ist, befand sich einmal eine Christusfigur mit der Siegesfahne (Kat.-Nr. 85). Für das 1887 errichtete Monument der Familie Dübbes (Kat.-Nr. 64) gestaltete er eine Figur des „Guten Hirten“. Sie zeigte aber auf einer alten Fotografie, die etwa 1975 aufgenommen wurde, schon starke Verwitterungsspuren, so dass sie wahrscheinlich aus Sicherheitsgründen abgebaut werden musste. Um 1888 arbeitete Reiss für das Grab Dr. Hermkes den Kreuzifixus und für die auf dem so genannten „Millionenhügel“ liegende Ruhestätte Kürten (Kat.-Nr. 82) ein Pietà-Relief aus Marmor. Ein gleich gestaltetes Relief, das um 1887 entstand, ist an der Grabstätte Rudolph Lupp (Kat.-Nr. 65) angebracht, die sich nach ihrer Translozierung vom Bilker Friedhof heute auf dem 1904 eröffneten Südfriedhof in Düsseldorf befindet.¹⁷² Auch für das auf dem Poppelsdorfer Friedhof in Bonn liegende Grabmal der Familie des Königlichen Baurats Felix Ittenbach (Kat.-Nr. 78) fertigte Reiss um 1893 ein gleich aussehendes Werk an. Seine Pietà-Reliefs müssen ein Exportschlager gewesen sein, denn es sollen sich zahlreiche auf holländischen Friedhöfen befunden haben,¹⁷³ von denen aber dort heute keines mehr nachgewiesen werden konnte.¹⁷⁴ Für den Golzheimer Friedhof, der heute zu den innerstädtischen Düsseldorfer Parkanlagen zählt, gingen aus Reiss' Atelier insgesamt sechs Werke hervor: Die erste Arbeit, ein Christuskopf, wurde 1871 für die Ruhestätte des aus Amsterdam stammenden holländischen Bürgers Schlegell (Kat.-Nr. 23) angefertigt. 1877 folgte die Gestaltung des Grabmals für den Notar Victor Müller, für das er einen „Ecce homo“ (Kat.-Nr. 40) modellierte. Für das Grabmonument seines Malerkollegen Franz Ittenbach, mit dem er sehr verbunden war, stellte er „Die Grablegung Christi“ her (Kat.-Nr. 46). Seine Skulpturen zum Thema „Die Frauen am Grabe des Herrn“ (Kat.-Nr. 45) für das Grabmal Mallmann entstanden zwischen 1880 und 1885. Am heute noch existierenden Grabmal der Priesterbrüder Neuß (Kat.-Nr. 54) brachte er einen Kreuzifixus an.

Ein Monument auf dem Golzheimer Friedhof soll noch besonders hervorgehoben werden, da es sich um die Ruhestätte des Direktors der Kunstakademie Friedrich Wilhelm von Schadow-Godenhausen (Abb. 20), einem der prominentesten Düsseldorfer handelt, der dort 1862 zu Grabe getragen wurde.¹⁷⁵ Mit der Anfertigung des schlichten

172 Den Hinweis auf dieses Objekt verdanke ich Herrn Wolfgang Funken aus Düsseldorf.

173 K. Meurer, 1900, S. 40.

174 Nach einer Quelle aus dem 19. Jahrhundert heißt es auch, dass seine Arbeiten einen „[...] häufigen Aufenthalt in Amsterdam, Den Haag usw. notwendig.“ machten (Stadtarchiv Düsseldorf, Akte 0-1-22-577.000). Leider konnten in den Archiven Amsterdams und Den Haags keine Werke mehr eruiert werden.

175 Inge Zacher und Claus Lange schreiben zu dem Grabmal, das sich auf dem Feld II des Golzheimer Friedhofs befindet, dass die liegende Grabplatte, die charakteristisch für den Adel sei, „[...] mehr den Stand des Nobilitierten als seine Bedeutung als Künstler hervor(hob) [...]“ (I. Zacher/C. Lange, 2011, S. 26 f.). Schadow war im Jahre 1845 in den Adelsstand erhoben worden (M.-S. Dumoulin, 1992, S. 13).

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Grabmals, zu dem bis zum Ende des Ersten Weltkriegs Studenten pilgerten, um dort an seinem Todestag Kränze niederzulegen,¹⁷⁶ muss Reiss beauftragt gewesen sein. Die Ausfertigung überließ er aber einem damals noch sehr jungen Mann, seinem Schüler Jacobus Leisten (1844 – 1918 – Abb. 21 und 22), den er 1862 bei sich zur Ausbildung aufgenommen hatte. Seine Signatur erhielt sich noch bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts,¹⁷⁷ ist aber heute nicht mehr zu erkennen. Er war der Sohn des Bildhauers Peter Josef Leisten (1813 – 1859).¹⁷⁸ Jacobus Leisten konnte nach Alexander Iven und Hermann Nolte als dritter Schüler Reiss' ermittelt werden. Er blieb aber nur bis 1863 bei Reiss, um sich dann ganz der Malerei zu widmen.^{179 180}

Offensichtlich um Reiss' Bescheidenheit zu betonen, wurde er kurz nach seinem Tod als ein Künstler beschrieben, der nicht die Öffentlichkeit suchte.¹⁸¹ Der Verfasser des Nachrufs muss auf einen Artikel zurückgegriffen haben, der schon viele Jahre zuvor über den Künstler geschrieben worden war, in dem es ebenfalls hieß, dass er die „[...] Öffentlichkeit aus eigenem Antrieb niemals aufgesucht hat.“¹⁸² Wenn er auch ein genügsamer Mensch gewesen sein mag, so war er doch ganz im Gegenteil zu dieser Aussage eine Persönlichkeit, die vollkommen in das gesellschaftliche Leben ihrer Stadt integriert war. Reiss' Mitgliedschaft im Künstlerverein „Malkasten“, im „Verein für Geschichts- und Alterthumskunde von Düsseldorf und Umgebung“,¹⁸³ im „Vincenzverein“,¹⁸⁴ im „St. Lambertus-Verein“¹⁸⁵ und in einem Verein des Marienhospitals¹⁸⁶ sprechen dafür, dass er mit fast allen einflussreichen Persönlichkeiten der Stadt in Verbindung stand, die auch als mögliche Auftraggeber in Betracht kamen. Er beherrschte sozusagen die ganze Klaviatur eines Systems, die anzuschlagen ist, um ein Beziehungsgeflecht zu knüpfen, das zur Sicherung des Lebensunterhalts eines selbstständig arbeitenden Künstlers erforderlich ist.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit Auftragsvergaben ist beispielsweise seine Mitgliedschaft im „St. Lambertus-Verein“ zu sehen, da er für diese Kirche das Nord- und das Südportal (Kat.-Nr. 27 und 21) sowie den Kalvarienberg (Kat.-Nr. 59) gestaltete. Als geschäftsfördernd erwies sich sicherlich auch, dass er 1864 dem Verein des Marienhospitals beitrug, der im selben Jahr mit dem Ziel gegründet worden war, eine

176 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte Grabmal Schadow, 0-1-23-424.0000).

177 I. Zacher, 1982, S. 151.

178 A. Boode, 1905, S. 306.

179 S. Weiß, 1998, S. 322.

180 Vielleicht unterstützte Jacobus Leisten aber Reiss noch weiter bei Arbeitsüberlastung, denn eine von Leisten signierte Arbeit befindet sich am Grab des erst 1866 verstorbenen Gottfried Ludwig Guthke (F. Frechen, 1990, Sp. 123).

181 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000).

182 Ebd.

183 Anonymus, 1882, S. 32.

184 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000, Totenzettel Reiss).

185 Dem St. Lambertus-Verein gehörte er von 1868 – 1891 an. Um einige der in dieser Biografie genannten Künstler anzuführen, die ebenfalls Mitglied waren, seien die Gebrüder Achenbach, Andreas Müller, Karl Müller, Ernst Deger und der Bildhauer Joseph Bayerle genannt (Kirchenarchiv St. Lambertus, Akte 401).

186 H. Stöcker, 1970, S. 12.

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Krankenanstalt zu bauen „[...] zur Verpflegung heilbarer und unheilbarer Kranken und womöglich auch zur Verpflegung altersschwacher Personen, ohne Rücksicht auf religiöses Bekenntniß“.¹⁸⁷ Das Hospital erwarb 1872 von ihm das Modell der Immaculata, die Bestandteil der auf dem Maxplatz aufgestellten Mariensäule (Kat.-Nr. 8) war. Sie wurde „[...] in der Mitte des Hospitals [...]“ aufgestellt.¹⁸⁸ In dieser Krankenanstalt tauchen auf einmal auch Namen auf, die man später an von Reiss auf Düsseldorfer Friedhöfen gestalteten Grabdenkmälern wiederfindet. Das sind die von Dr. Ludwig Sträter und Rudolph Lupp. An der Grabstätte des Ludwig Sträter, der „[...] Arzt im Marienhospital, [...]“¹⁸⁹ war, brachte er seine einzige Bronzearbeit an (Kat.-Nr. 52) an und am Grab des Fabrikbesitzers¹⁹⁰ und Handelskammerpräsidenten Kommerzienrat Rudolph Lupp, der im Verwaltungsrat des Hospitals saß,¹⁹¹ ein Pietà-Relief (Kat.-Nr. 65). Im selben Verwaltungsrat saß auch Eberhard Westhofen, der Erbauer des 1884 errichteten neuen Düsseldorfer Rathauses, für das Reiss die bereits erwähnten vier Skulpturen (Kat. Nr. 61) herstellte. Nicht im Zusammenhang mit einem Verein, sondern mit seiner Angehörigkeit zur Mariengemeinde, in deren Kirchenvorstand Reiss Mitglied war, sind Aufträge für die Notkirche in Süd-Pempelfort zu sehen (Kat.-Nr. 71 und 72). Auch nachdem aus dieser Behelfskirche die St. Mariä Empfängnis-Kirche hervorgegangen war, deren Vorstandsmitglied im Gemeinderat Reiss immer noch war, wurde er mit der Gestaltung von Teilen der Kirchengestaltung beauftragt (Kat.-Nr. 83 und 84).^{192 193}

Als selbstständiger Unternehmer musste er sogar die Öffentlichkeit suchen. Ein Zeugnis seiner vielfältigen Aktivitäten ist die Teilnahme an zahlreichen Ausstellungen, die überwiegend in Düsseldorf stattfanden, aber auch in Berlin. Sie mussten mit Kundengesprächen und Verhandlungen gepaart gewesen sein. Weitere Begründungen dafür, dass er alles andere als ein in sich gekehrter Mensch war, sondern Präsenz zeigte, wann immer es nötig war, können noch mit nachfolgenden Begebenheiten dokumentiert werden: Aus der Ablichtung eines Theaterzettels (Abb. 25) ist ersichtlich, dass er sich nicht scheute, anlässlich der Einweihung des „Malkasten“-Vereinshauses am 30. März 1867 bei einer Aufführung als „Schauspieler“ vor einem großen Publikum aufzutreten. Im Übrigen war ihm offensichtlich auch durchaus bewusst, wie wichtig die Teilnahme an Karnevalsveranstaltungen war, bei denen jeder, der im Geschäft bleiben wollte, sich sehen lassen musste. Einer Quelle konnte entnommen werden, dass er im Februar 1878 den Oberbürgermeister Duisburgs sowie dessen Stadtbaumeister samt Ehefrau zu einem Künstlerball im „Malkasten“ einlud.¹⁹⁴ Heute würde man ihn als gut vernetzten Künstler und Geschäftsmann bezeichnen.

187 H. Stöcker, 1970, S. 12.

188 B. Bockholt, 1922, S. 34.

189 W. Haberling, 1936, S. 31.

190 Anonymus, o. J., S. 18.

191 H. Stöcker, 1970, S. 38.

192 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (Akte: St. Mariä Empfängnis (Düsseldorf), Dek. 56, Vol. I und Vol. II, 1).

193 Weiterer, zu damaliger Zeit prominenter Gemeindevertreter war Franz Müller, der in Krefeld-Hüls zusammen mit Reiss an der Gestaltung der Altäre gewirkt hat (Kat.-Nr. 38, 58 und 73).

194 Stadtarchiv Duisburg (Akte Mercator-Denkmal, 10/4825 A).

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Zu einer Zeit, als er zwar noch Arbeiten für die Kirche St. Mariä Empfängnis in Düsseldorf ausführte, hatte er aber schon seinen Wohnsitz in ein Krankenhaus verlegt, da er offensichtlich seine Kräfte im Schwinden begriffen sah. Als er 1898 ins Marienhospital (Abb. 26) zog, „[...]“ schenkte er demselben alle in seiner Werkstatt vorhandenen Modelle. Dieselben fanden Aufstellung in der Kirche, im Schwesternchor, in der Sakristei und draußen am Leichenhaus. Eine Zierde der Kirche bildete vor allem die herrliche Pietà.¹⁹⁵ Leider sind alle Modelle bei mehreren Bombenangriffen im Zweiten Weltkrieg zerstört worden. Typisch für sein ungebrochenes gesellschaftliches Engagement ist, dass er sich im Hospital sogleich ehrenamtlich an administrative Aufgaben im Verwaltungsrat machte.¹⁹⁶

Ein Jahr nach dem Tod einer seiner beiden Schwestern, von der es heißt, er habe sein Leben mit ihr zusammen verbracht, erlitt Reiss mehrere Schlaganfälle.¹⁹⁷ Er starb am 1. Februar 1900, morgens um 3.00 Uhr, im Alter von 64 Jahren.¹⁹⁸ Aus dem Totenzettel, der für ihn verfasst wurde, ergibt sich, dass Reiss nicht nur Werke schuf, die religiösen Themen gewidmet waren, sondern dass er als gläubiger Katholik auch ein Leben geführt hatte, das als ein gottgefälliges bezeichnet werden kann, denn außer den nahestehenden Verwandten, die hier aufgeführt sind, wurde auch der Personenkreis erwähnt, der sich seines sozialen Engagements erinnern wird: „Seine Familie, der er immer eine aufopferungsvolle Stütze gewesen,²⁰⁰ seine vielen Freunde und Verehrer, die Armen und Nothleidenden, welchen er als Mitglied des St. Vincenz-Vereines, ein treuer Helfer war [...]“.²⁰¹ Aus diesen Angaben wird ersichtlich, dass er ein sozial eingestellter Philanthrop war, der nicht nur von seinen Einnahmen gut leben, sondern auch teilen konnte. Sein Engagement galt außer den auf dem Totenzettel Genannten auch seinen Kollegen, die er durch seinen Beitritt im „Verein zur Förderung der Bildhauerkunst im Rheinland und Westfalen“ ab dem Jahre 1896 unterstützte.²⁰² Obwohl ihm seine Mitgliedschaft im Verein des Marienhospitals sicherlich auch beruflich nützlich war, kann doch davon ausgegangen werden, dass er sich auch in diese Gemeinschaft mit einem größeren Betrag einbrachte, denn das Haus konnte nur alleine „[...]“ durch Beiträge von Katholiken [...]“²⁰³ erbaut werden.

195 B. Bockholt, 1922, S. 34.

196 H. Stöcker, 1970, S. 12.

197 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000).

198 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000, Totenzettel Reiss).

199 In der zeitgenössischen Presse wurde sein Todestag manchmal auch mit dem 31. Januar 1900 angegeben (z. B.: Anonymus, 1900, Sp. 250).

200 Seine beiden Schwestern lebten ab den 1890er Jahren wieder mit ihm zusammen.

201 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000, Totenzettel Reiss).

202 W. Funken, 2012, Bd. 1, S. 107.

203 L. Küpper, 1888, S. 101.

3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Als Reiss aus dem Leben trat, hinterließ er aus seiner engsten Familie nur noch eine Schwester²⁰⁴ und zwei Großneffen.²⁰⁵ Wie seine beiden Schwestern war er zeitlebens ehe- und kinderlos geblieben. Vielleicht hängt seine Ehelosigkeit damit zusammen, dass er sein Leben nur der Kunst widmen wollte, da er, wie viele gläubige Künstler früherer Epochen, seine Begabung als ein Geschenk, aber auch als eine Berufung Gottes ansah, der ohne Einschränkung nachzugehen war.²⁰⁶ Das umfangreiche Oeuvre, das er hinterließ, zeugt von seiner unermüdlichen Schaffenskraft, die selbst dann noch nicht nachließ, nachdem er sich für einen dauernden Aufenthalt im Marienhospital entschlossen hatte. Sein vermutlich letztes Werk ist die IV. Kreuzwegstation in der Kirche St. Mariä Himmelfahrt, die mit seinem Namen und der Jahreszahl 1899 versehen ist. Das Gesicht einer an der rechten Seite stehenden Figur, die sich am Rücken Christi stützt, als suche sie dort Halt (Abb. Kat.-Nr. 83,31), spiegelt möglicherweise idealisierende Züge des Künstlers in seinem letzten Lebensjahr wider, der sein weltliches Ende vor Augen hatte. Reiss wurde auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof zur letzten Ruhe gebettet.²⁰⁷ Sein Grab, dessen Gestaltung nicht überliefert ist, existiert heute nicht mehr.

204 Obwohl eine seiner Schwestern, Christine, bereits 1899 starb, waren für das Jahr 1901 noch beide im Adressbuch der Stadt Düsseldorf in der Klosterstraße 128 verzeichnet. Aus der Angabe der Nachnamen ist ersichtlich, dass Luise und Christine, wie ihr Bruder Josef, unverheiratet geblieben waren. Spätestens 1902 scheint auch Luise gestorben zu sein, denn ab 1902 tauchte sie im Adressbuch der Stadt Düsseldorf nicht mehr auf (Stadtarchiv Düsseldorf).

205 Aus einem im Stadtarchiv Düsseldorf befindlichen anonymen Artikel, der weder ein Datum noch den Erscheinungsort enthält, ergibt sich, dass Reiss noch zwei Großneffen namens Manger hinterließ (Inhalt der Akte 0-1-22-577.000). Ein Mitglied der Familie Manger hat in den 1960er Jahren dem Stadtarchiv verschiedene Unterlagen über Reiss zur Verfügung gestellt.

206 Von Reiss' Zeitgenossen und Bildhauerkollegen Theodor Wilhelm Achtermann ist beispielsweise überliefert, dass er eine solche Haltung mit dem folgenden Ausspruch begründete: „[...] ,damit ich, wenn Gott mich zum Künstlerberufe bestimme, in Ehelosigkeit einzig der christlichen Kunst meine Zeit widmen könne“. (D. Kaiser, S. 40, 1984). Nicht nur ehelos, sondern darüber hinaus auch keusch bleiben zu wollen, war schon das Credo der Nazarener der ersten Stunde, das sie sich nach der Gründung des Lukasbunds „[...] im Sinne einer neuen Menschlichkeit und sittlichen Erhöhung.“ (U. Voß, 1990, S. 89) auferlegten.

207 Die Einsicht in das vom 1.1.1900 bis zum 6.5.1907 geführte Alphabetische Beerdigungsregister der Verwaltung des Nordfriedhofs Düsseldorf am 7.6.2013 ergab, dass Reiss unter der Grab-Nummer 35/50 und unter der Registernummer 25402 eingetragen wurde.

4 Skulptur und Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland

Ein entscheidender Impuls für die Erstellung von neugotischen Skulpturen und Plastiken im Rheinland ging ab den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts von der Dombaubühne in Köln aus. Auslöser war die Wiederaufnahme der Arbeiten an der Kathedrale, die später von August Reichensperger mit seinem berühmten Satz als „[...] der heilige Heerd [...]“²⁰⁸ bezeichnet wurde, „[...] von dem nach und nach das Feuer zur Wiederbelebung der christlichen Kunst sich durch das ganze weite Vaterland verbreitete“²⁰⁹. Am 4. September 1842 erfolgte im Beisein des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV.,²¹⁰ der sich bereits seit seiner Jugend am Rheinland interessiert gezeigt hatte,²¹¹ die Grundsteinlegung zum Weiterbau des 1248 begonnenen und seit dem 16. Jahrhundert stillgelegten Baus²¹² nach den noch vorhandenen mittelalterlichen Plänen.²¹³

Obwohl inzwischen, entgegen der von Goethe noch 1772 vertretenen Meinung, die Gotik sei ein „[...] ureigener, altdeutscher Stil [...]“²¹⁴, den er mit „deutsche Baukunst“ bezeichnen wollte,²¹⁵ erkannt worden war, dass der Ursprung dieses Baustils in Frankreich lag,²¹⁶ unterstützten die Preußen die Fortsetzung der Arbeiten an der gotischen Kathedrale, die sie als Nationaldenkmal betrachteten.²¹⁷ Für Friedrich Wilhelm IV. war die Förderung des Weiterbaus auch ein weiterer Schritt in Richtung Deeskalation der zwischen dem protestantischen Preußen und dem katholischen Rheinland bestehenden Spannungen, die 1837 durch die Verhaftung des Kölner Erzbischofs von Droste zu Vischering ausgelöst worden waren. Schon kurze Zeit nach seiner Krönung zum preußischen König hatte er die Entlassung des Erzbischofs aus der Haft verfügt,²¹⁸ darüber

208 P. Bloch, 1965, S. 336. Vgl. auch P. Bloch, 1975, S. 15; B. Hüfler, 1984, S. 19.

209 P. Bloch, 1965, S. 336.

210 R. Lauer, 1980, S. 27. Vgl. auch B. Hüfler, 1984, S. 19.

211 A. Mann, 1966, S. 50.

212 W. Eckert, 1976, S. 106.

213 H. Kier/U. Krings, 1980, S. 5.

214 B. Hüfler, 1984, S. 19 (Hüfler zitiert hier aus Goethes Essay „Von deutscher Baukunst“ aus dem Jahre 1772).

215 S. Fraquelli, 2008, S. 23.

216 Die Erkenntnis über die im Jahre 1842 zufällig entdeckte Verwandtschaft der Grundrisse der Kathedralen in Köln und Amiens (Baubeginn in Amiens war 1220, also fast drei Jahrzehnte vor der Grundsteinlegung in Köln) wurde von August Reichensperger drei Jahre lang unterdrückt (S. Fraquelli, 2008, S. 41–42). Vgl. auch W. Schmidt, 2001, S. 12; M. Listl, 2012, S. 130.

217 A. Mann, 1966, S. 57.

218 Die Festnahme des Kölner Erzbischofs Clemens August von Droste zu Vischering durch die preußische Regierung im Jahre 1837 wird als das „Kölner Ereignis“ bezeichnet. Von Droste zu Vischering gehörte zu den Bischöfen, die sich gegen die Anordnung der Preußen, eine Mischehe zwischen Katholiken und Protestanten auch dann zuzulassen, wenn

hinaus sollte nun die Beteiligung der preußischen Regierung an der Vollendung des Doms eine Geste der Versöhnung darstellen.

Wurde auch der Weiterbau mit Hilfe des preußischen Staats finanziert, so ließ Reichensperger doch keinen Zweifel an seiner revolutionären Gesinnung genau gegenüber diesem Geldgeber aufkommen, denn er bezeichnete die Gotik als „[...] einen demokratischen Stil, der in den vom Volk getragenen Bauhütten des Mittelalters wurzelte, durch den Absolutismus unterdrückt wurde und im 19. Jahrhundert als christliche Waffe im Kampf gegen die Staatsgewalt wiederauferstand.“²¹⁹ Mit dieser martialischen Sprache traf er bei der überwiegend katholischen Bevölkerung sicherlich ins Schwarze, empfand sie doch die Regierung als Okkupationsmacht.

Die vielen Spenden, die in Köln für das Bauvorhaben aus anderen Ländern eingingen,²²⁰ zeigen, wie tief der unvollendete mittelalterliche Bau im kollektiven Gedächtnis Europas verankert war. Die Tatsache, dass die Nachricht in Frankreich besonders enthusiastisch aufgenommen wurde,²²¹ beweisen die über zweihundert neugotischen Bauwerke, die innerhalb von sechs Jahren ab 1846 in diesem Land entstanden.²²² Sie alle folgten der von einem Kölner in Paris gebauten ersten Kirche im neugotischen Stil.²²³ Die Besinnung auf eine jahrhundertlange, gemeinsame christliche Tradition und die Wiederentdeckung mittelalterlicher Formen der Architektur und Bildwerke

keine katholische Kindererziehung zugesagt wurde, zur Wehr setzten. Er wurde in Haft genommen und erst wieder freigelassen, nachdem Friedrich Wilhelm IV. nach seiner Krönung zum preußischen König eine Amnestie erlassen hatte. Vgl. auch R. Lauer/M. Puls, 1980, S. 296; P. Dohms/W. Dohms, 1993, S. 49; J. Hansen, 1917, S. 808.

219 I. Brenner, 2006, S. 25. Brenner zitiert Reichensperger aus seiner Schrift „Die Kunst-Jedermanns Sache“.

220 H. Rode, 1965, S. 5.

221 Der Weiterbau des Doms fand allerdings nicht nur Zustimmung. Der bekannteste Kritiker war der Dichter Heinrich Heine, der auch seine Meinung hinsichtlich der gotischen Skulptur nicht hinter dem Berg halten wollte: „Wenn ich jene verzerrten Bildwerke sehe, wo durch schieffromme Köpfe, lange dünne Arme, magere Beine und ängstlich unbeholfene Gewänder die christliche Abstinenz und Entsinnlichung dargestellt werden soll: so erfaßt mich unsägliches Mitleid mit den Künstlern jener Zeit.“ (P. Kutter, 1925, S. 12).

222 Eine Welle der Begeisterung für die gotischen Werke des Mittelalters war in Frankreich zwar schon nach der Veröffentlichung Victor Hugos Roman „Notre-Dame de Paris“, also seit 1831 ausgelöst worden (Objektbeschriftungen in der Ausstellung „Kathedralen“ im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, 26. 9. 2014 bis 18. Januar 2015), sie bezog sich aber auf den Willen zur Erhaltung dieser Bauwerke, die sich, sei es durch versäumte Restaurierungen oder wegen der Verwüstungen während der Revolution im Zustand des Verfalls befanden. Im Roman „Die Elenden“ plädiert Victor Hugo überdies durch die Stimme seines Erzählers dafür, dass in Fällen, in denen keine Rettung der alten Gebäude mehr unternommen werden kann, unbedingt ein Wiederaufbau zu erfolgen habe: „Im neunzehnten Jahrhundert macht der religiöse Gedanke eine Krise durch. Man verlernt gewisse Dinge und tut gut daran, sofern man dies verlernt und jenes dazulernt. Keine Leere im menschlichen Herzen. Einiges wird niedergerissen, und so soll es auch sein, aber nur unter der Bedingung daß wieder aufgebaut wird.“ (V. Hugo, 1987, S. 550). Die aber seit dem Jahre 1846 errichteten neugotischen Gebäude in Frankreich sind im Zusammenhang mit der Wiederaufnahme der Arbeiten zur Vervollständigung des Kölner Doms zu sehen.

223 P. Bloch, 1967, S. 243.

hatte trotz immer wieder auftretender Animositäten zwischen den deutschen Ländern und Frankreich den Funken der Begeisterung über die Grenzen tragen lassen.

Mit dem Weiterbau des Doms kam es auch für die Bildnerei zu einem entscheidenden Schub,²²⁴ die mit Anlehnungen an das Mittelalter die Formsprache der Gotik wieder aufnahm. Vereinzelt hatte es zuvor schon Figuren mit neugotischen Formen gegeben. Als früheste Beispiele wurden seit Peter Blochs Veröffentlichung aus dem Jahre 1975 hierzu immer wieder die von Peter Joseph Imhoff in den Jahren 1817 und 1819 für das Nassauische Schloss gefertigten Steinskulpturen genannt (Abb.27),²²⁵ zu deren Herstellung er auf Vorbilder spätgotischer Glasmalerei im Kölner Dom zurückgriff.²²⁶ Spätestens nachdem Bernhard Maaz 2010 seine Publikation über Skulptur in Deutschland vorlegte, können noch ältere Bildwerke angeführt werden. Maaz entdeckte Fragmente von Sandsteinnachbildungen, die Peter Kaufmann nach den Originalen der Eichenfiguren der Templerherren von Martin Gottlieb Klauer (1742 – 1801) für das Tempelherrenhaus im Weimarer Park arbeitete,²²⁷ deren Überreste „[...] erahnen lassen, wie Klauers Schöpfungen ausgesehen haben mögen.“²²⁸ Er ging davon aus, dass alle Originalfiguren nicht mehr existieren, erfreulicherweise konnte aber nach weiteren Recherchen in Weimar noch eine von Klauer gearbeitete Skulptur ausfindig gemacht werden, die seit ihrer Entstehung im Jahre 1787 über die Zeiten gerettet werden konnte (Abb. 28).²²⁹

Den eigentlichen Auftakt zur Anfertigung neugotischer Skulpturen im Rheinland bildete erst die Restaurierung der Ausstattungsstücke im Innenbereich des Kölner Doms. Christoph Stephan (1797 – 1864) war der erste Bildhauer, der ab 1842 mit der Aufgabe betraut wurde, an Grabmälern verwitterte oder beschädigte Figuren zu

224 Aufschluss über die schlechte Lage der Bildhauer vor dem Weiterbau am Kölner Dom gibt ein von Peter Joseph Imhoff aus dem Jahr 1834 an den Kölner Dombaumeister verfasster Brief, in dem er bei der Auftragsvergabe für die Herstellung der Engel um Berücksichtigung mit der Begründung bat, „[...] daß in hiesigen Gegenden die Bildhauerkunst sehr leidet und deshalb die Werkstätten kümmerlich beschaffen sind.“ (R. Lauer/M. Puls, 1980, S. 295).

225 P. Bloch, 1975, S. 16 f. Vgl. auch H. P. Hilger, 1979, S. 741; R. Lauer, 1980, S. 23; R. Lauer/M. Puls, 1980, S. 300.

226 R. Lauer, 1980, S. 23. Peter Bloch führte zur Herstellung dieser Figuren aus, dass es „[...] nicht Neigung, sondern der redliche Gesichtssinn des Freiherrn vom Stein (war), der am Nassauer Schloß zum „altdeutschen“ Turm stilverwandte Skulpturen forderte [...]“ (P. Bloch, 1975, S. 8).

227 B. Maaz, 2010, S. 274.

228 Ebd., S. 275.

229 Frau Dr. Katharina Krügel von der Klassik Stiftung Weimar/Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, wies mich am 1.10.2014 auf die noch erhaltene Figur hin. Herr Olaf Mokansky vom Digitalisierungszentrum der Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar hat mir am 9.10.2014 freundlicherweise die dieser Arbeit beigefügte Ablichtung der Skulptur übersandt. Ein weiteres Beispiel, das Maaz für eine bereits Ende des 18. Jahrhunderts angefertigte und noch erhaltene Arbeit angab, war das Grabmal Henriette Catharina Agnes von Loen in Riesigk (B. Maaz, 2010, S. 274). Da auf seiner Abbildung nur an der Architektur, aber nicht an der Liegefigur neugotische Formen zu erkennen waren, habe ich dieses Werk hier nicht aufgenommen.

ergänzen und fehlende Skulpturen durch neue zu ersetzen.²³⁰ Anhand einer Figur, die er für das Grabmal des Grafen Gottfried von Arnsberg, das nach 1371 fertiggestellt worden war, geschaffen hat (Abb. 29), ist erkennbar, dass er sich noch sehr an das Postulat des einflussreichen Kölner Kunstsammlers Sulpiz Boisserée hielt, der seine Vorstellungen davon, wie eine Restaurierung ausgeführt werden sollte, 1842 veröffentlichte.²³¹ In seiner „Geschichte und Beschreibung des Doms zu Köln“ vertrat er die Meinung, dass es eine Selbstverständlichkeit sei, „[...] Vorhandenes zu ergänzen, oder eine unterbrochene Reihe von Bildern wieder zu vervollständigen, (indem) man das Alte in allen seinen charakteristischen Eigenthümlichkeiten, bis zu seinen Mängeln, auf das treueste ergänzen soll.“²³² Stephan lehnte sich nach diesen Vorgaben zwar noch sehr an das mittelalterliche Beispiel an, aber Abweichungen vom Vorbild machen sich schon hier am Gesichtsausdruck und an einer unterschiedlichen Behandlung des Gewands bemerkbar. Deutlicher stellt sich seine eigene Interpretation einer im gotischen Stil gefertigten Skulptur an einer Figur am Grabmal des Erzbischofs Engelbert dar (Abb. 30). Gegenüber der mittelalterlichen Figur, deren Kleidung einen schlichten Faltenwurf aufweist, stattete er sein Bildwerk mit einem schönlinigen, figurumspielenden Gewand und idealisierteren Gesichtszügen aus, so dass es „[...] ganz dem Ideal der spätnazarenischen Düsseldorfer Stimmungsmalerei entspricht.“²³³ Damit näherte er sich schon der Formgebung, die den Haupttrutzgebern bei der Ausstattung des Doms, August Reichensperger,²³⁴ Friedrich Baudri, Bruder des Weihbischofs Johannes Baudri, und Sulpiz Boisserée vorschwebten.²³⁵ Aber erst die Gestaltung des von Christian Mohr (1823–1888) im Jahre 1847 geschaffenen Figurenwerks an der Tumba des Erzbischofs Konrad von Hochstaden (Abb. 31) kam ihrer und des Dombaumeisters Zwirner Vorstellung von einer Erneuerung der Skulptur im 19. Jahrhundert entgegen. Für Sulpiz Boisserée entsprachen die Figuren einer seiner weiteren Anforderungen an die Bildhauer, nämlich einen „[...] ernsten Kirchenstil in der Behandlung der Charaktere, der Stellungen, Gewänder und Attribute.“²³⁶ anzuwenden. Für Lauer sind eine „[...] denkmalhafte Isolierung [...]“²³⁷ deren Vorbild er bei den klassizistischen Monumenten Rauchs in Berlin sieht, und die Weiterentwicklung von Stephans Gestaltungsweise, die Einflüsse der Spätnazarener aufweisen,²³⁸ die Kennzeichen von Mohrs Arbeiten, die er unter Abänderung der klassizistischen Entwürfe Schwanthalers ausführte.

230 R. Lauer, 1980, S. 22.

231 Ebd., S. 61.

232 Ebd., S. 22 (Lauer zitiert hier Sulpiz Boisserée).

233 Ebd., S. 24.

234 August Reichensperger, Kölner Jurist und Politiker, Mitbegründer des Zentrums, war Anhänger der englischen Gotik und setzte sich vehement für die Belange des Doms ein (L. Gierse/E. Heinen, 2006, S. XVI).

235 Wegen ihrer dominanten Rolle beim Weiterbau des Doms wurden sie oft mit dem negativ konnotierten Begriff als „[...] doktrinäre Neugotiker [...]“ bezeichnet (R. Lauer/M. Puls, 1980, S. 296).

236 R. Lauer, 1980, S. 30. Lauer zitiert hier aus einem Dokument der Acta Litt. W., Vol. II, 15 des Domarchivs.

237 Ebd., S. 31.

238 R. Lauer, 1980, S. 30 f.

Mit Mohr war der Künstler gefunden worden, der die Ausschmückung der Südportale mit Skulpturen ausführen sollte, von denen man sich erhoffte, dass sie harmonisch auf die Betrachtenden wirken und religiöse Gefühle auslösen würden. Dass die mittelalterlichen Chorpfeilerfiguren (Abb. 32),²³⁹ die zwischen 1320 und 1340 entstanden waren,²⁴⁰ als unzureichende Vorbilder empfunden wurden, hatte Boisserée noch in einem im Jahre 1847 an Zwirner gerichteten Brief ausgedrückt: „So vernagelt werden wir doch nicht seyn, dass wir [...] die Unvollkommenheiten und Mängel der Bilder aus dem 12.-14. Jahrhundert kopieren möchten.“²⁴¹ Er hatte deshalb auch die Künstler zum Studium der spätgotischen Skulpturen am Petersportal aufgefordert, die ihm als Modell geeigneter erschienen als die hochgotischen Chorpfeilerfiguren. An diesem Stil, der auf die „[...] altkölnische(n) Kunstschule [...]“²⁴² zurückgehe, sollten sich die Bildhauer orientieren, „[...] nur mit Vermeidung der Zeichnungsfehler derselben, [...]“²⁴³. Auch Reichensperger kritisierte die Chorpfeilerfiguren, aber nicht wegen der Form, sondern weil er eine gewisse Aura vermisste, wie er sie von der griechischen Plastik kannte: „[...] sie strahlen nicht im Reiz ewiger Jugend wie die Wunderwerke hellenischer Plastik, an welche das trunkene Auge sich festsaugen möchte.“²⁴⁴ Er pries die Vorzüge einer Gestaltung in der Art der spätgotischen Figuren, die um 1370 für das Petersportal angefertigt worden waren, weil sie in seinen Augen einen gefälligeren, weichen Stil aufwiesen (Abb. 33). Er schrieb Folgendes zu diesen Skulpturen: „Die Köpfe sind sehr edel, die Gewänder einfach und nach einem schönen von der griechischen Kunst überlieferten Schwung entworfen; in der Haltung bemerkt man nichts Vershobenes, nur allein in den Schultern, Armen und Beinen zeigen sich einige Unrichtigkeiten und Mißverhältnisse.“²⁴⁵

Drei Bereiche der Kunst, die Einfluss auf die neugotischen Arbeiten der Bildhauer am Dom Einfluss hatten, nämlich spätgotische Vorbilder am Dom, die Werke der Köl-

239 Die Chorpfeilerfiguren wurden von 1840–1842 von Christoph Stephan restauriert und von seinem Bruder Johannes Stephan neu gefasst (P. Bloch, 1975, S. 24). Vgl. auch R. Lauer, 1980, S. 26.

240 R. Suckale, 2012, S. 287. Es liegen unterschiedliche Datierungen zu den Chorpfeilerfiguren vor. Peter Bloch hatte als Entstehungszeit 1320 angenommen (P. Bloch, 1967, S. 253). Wilhelm Pinder vermutete, sie seien zwischen 1322 und 1330 entstanden (H. Rode, 1973, S. 438). Herbert Rode nahm an, ihre Herstellung sei zwischen 1270 und 1280 erfolgt (H. Rode, 1973, S. 440) und Heinrich Klotz gab in einer Publikation als Entstehungsdatum „[...] um 1300 [...]“ an (H. Klotz, 1998, S. 319). Paul Kutter siedelte die Schöpfung dieser Bildhauerarbeiten „Im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts [...]“ an (P. Kutter, 1925, S. 9) und Uwe Westfeling datierte sie im Parler-Katalog von 1978 auf 1375 (U. Westfeling, 1978, S. 104). Das neueste Forschungsergebnis legte Robert Suckale in seinem 2012 veröffentlichten Aufsatz vor, in dem er als Entstehungszeit die Jahre zwischen 1320 und 1340 erarbeitete (R. Suckale, 2012, S. 287).

241 P. Bloch, 1967, S. 254.

242 R. Lauer, 1980, S. 29 (Lauer zitiert hier Sulpiz Boisserée).

243 Ebd. (Lauer zitiert hier Sulpiz Boisserée).

244 P. Bloch, 1993, S. 174 (Bloch zitiert hier aus: August Reichensperger, Die 14 Standbilder im Domchor zu Köln, Köln 1842, S. 8). Vgl. auch P. Bloch, 1967, S. 253.

245 P. Bloch, 1967, S. 253 (Bloch zitiert hier Sulpiz Boisserée).

4 Skulptur und Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland

ner Malerschule, von Boisserée als „altkölnische Kunstschule“²⁴⁶ bezeichnet, und die Spätnazarener wurden skizziert. In Hinblick darauf, dass Josef Reiss den Spätnazarener im Umkreis der Maler Franz Ittenbach, Ernst Deger und den Brüdern Andreas und Carl Müller zugerechnet wird,²⁴⁷ die alle an der im Jahre 1819 neu gegründeten Kunstakademie in Kölns Nachbarschaft Düsseldorf ausgebildet wurden, sollen noch die Besonderheiten des religiös geprägten Personals an dieser Akademie beleuchtet werden, dessen Lehre Einfluss auf die Werke der Schüler hatte.

Der erste Direktor an der Akademie war Peter Cornelius (1783–1867),²⁴⁸ der seit 1811²⁴⁹ dem Lukasbund,²⁵⁰ einem Zusammenschluss junger Künstler, angehörte, deren Gründungsmitglieder Franz Pforr und Friedrich Overbeck sich nach Rom aufgemacht hatten, um neue Wege in der Kunst zu beschreiten. Beeinflusst von Wackenroder und Schlegel,²⁵¹ die in ihren Schriften Künstler dazu anregten, sich wieder an den Gemälden altdeutscher Maler sowie der Kunst Raffaels,²⁵² Peruginos und Michelangelos zu orientieren,²⁵³ hatten sie enttäuscht den akademischen Betrieb in Wien verlassen, da ihre Professoren ihnen nicht vermitteln konnten, wie man „[...] Herz, Seele, Empfindung [...]“²⁵⁴ darstellen kann.

Wegen ihrer äußeren Erscheinung, zu dem das Tragen langer Haare gehörte, mit dem zum einen ihre Verbundenheit mit ihren Vorbildern Raffael und Dürer und zum anderen ihre religiöse Grundhaltung zur Schau gestellt werden sollte, wurden sie von den Italienern als „Nazarener“ verspottet,²⁵⁵ eine Bezeichnung, die sich bis heute für

246 Der Begriff „Kölner Malerschule“ wird heute nur vorsichtig verwendet. Er geht auf Sulpiz Boisserée und den ihm nahestehenden Kreis der Romantiker in Köln zurück (Lexikon der Kunst, Band 3, 2004, S. 822).

247 Diese Künstler statteten die 1847 von Zwirner fertiggestellte neugotische Apollinariskirche in Remagen in den Jahren 1847–1852 mit Fresken aus (P.Custodis/S. Pauly, 2008, S. 14–15). Vgl. auch K. Woermann, 1880, S. 6; W. Neuß, 1917, S. 6; K. Koetschau, 1925, S. 9; W. Hütt, 1964, S. 23; S. Metken, 1977, S. 366; E. Mai, 1980, S. 8 ff.; F. Siepe, 2012, S. 179; N. Suhr, 2012, S. 14; N. Suhr, 2012, S. 18; T. Metz, 2012, S. 7; W. Zils, S. 70), die sie bei einem mehrjährigen Rom-Aufenthalt, zu dem vorübergehend auch der Direktor der Kunstakademie Wilhelm von Schadow stieß, vorbereitet hatten (W. Neuss, 1928, S. 74). Vgl. auch D. Kaiser, 1984, S. 43.

248 E. Daelen, 1888, S. 310. Vgl. auch W. Zils, 1920, S. 69; K. Loup, 1973, S. 173.

249 L. Grote, 1972, S. 44.

250 Weitere, im 19. Jahrhundert gebildete Gemeinschaften, die immer wieder im Zusammenhang mit den Nazarenern genannt werden, sind die Präraffeliten und die Künstler der Beuroner Schule. Wenn auch die Nazarener Anregung für ihre Werke waren, so gab es für sie unterschiedliche Vorbilder. Aus dem Namen der Präraffeliten ergibt sich, dass ihre Vorbilder in der Zeit vor Raffael zu suchen sind. Sie widmeten sich zwar durchaus religiösen Motiven, nahmen aber eher soziale Themen auf oder suchten ihre Inspiration in der Literatur. Die Kunstschaaffenden im Kloster von Beuron orientierten sich anfangs noch an den Nazarenern, fanden dann ihre Vorbilder aber in der ägyptischen Kunst.

251 N. Kirchberger, 2013, S. 344.

252 M. Jauslin, 1989, S. 9. Vgl. auch D. Kaiser, 1984, S. 17.

253 S. Fastert, 2000, S. 40.

254 L. Grote, 1972, S. 36. Vgl. auch H. Schindler, 1982, S. 19; F. Siepe, 2012, S. 179.

255 H. Schindler, 1982, S. 11.

die Mitglieder des Lukasbunds gehalten hat und später auch auf die Künstler übertragen wurde,²⁵⁶ die sich ihren Ideen und ihrer Malweise anschlossen. Aus heutiger Perspektive wird ihre Gemeinschaft als „[...] die erste Avantgardebewegung der Kunstgeschichte.“²⁵⁷ angesehen. Ihnen allen war gemeinsam, dass sie ein moralisch einwandfreies, an der Religion orientiertes Leben führen wollten. Da auch ihr Vorbild Raffael nach Vasaris Erkenntnissen sein „[...] künstlerisches Vermögen [...] aus seiner christlichen Lebensführung abgeleitet [...]“²⁵⁸ hatte, war für sie auch nur „[...] ein christlich geprägter Lebensstil [...] die Voraussetzung, christliche Werke schaffen zu können.“²⁵⁹ Die Bibel wurde ihnen zur Hauptquelle, denn, so schrieb Overbeck einmal an seinen Vater, nur das „[...] Studium der Bibel [...] einzig und allein (hatte) den Raphael zum Raphael gemacht [...]“²⁶⁰ Sie erlegten sich auf, mit ihrer „[...] Kunst der christlichen Religion und der Kirche zu dienen.“²⁶¹ und verglichen „[...] die christliche Kunst mit priesterlichen Tätigkeiten.“²⁶² Sie wollten ihre Malerei so gestalten, dass sie bei den Betrachtenden „[...] Beseelung, Erbauung oder auch Erhebung [...]“ auslöst. Diese streng religiöse Ausrichtung scheint nicht nur aus der Sicht des 21. Jahrhunderts eine Gegenreaktion zur Französischen Revolution gewesen zu sein, denn schon Novalis schrieb im 19. Jahrhundert: „Wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion.“²⁶³ Obwohl die Kunst der Nazarener auch schon zur Zeit ihrer Entstehung durchaus kritisch gesehen wurde,²⁶⁴ war sie bald über die Grenzen Italiens hinaus im

256 Für viele der in Rom schon länger ansässigen deutschen Künstler muss das Gebaren der Nazarener mehr als befremdlich gewesen sein. Ein von Schindler aufgeführtes Schreiben des Bildhauers Johann Martin Wagner, in dem er sie als „[...] langhaarige Ultrakatholiken [...]“ (H. Schindler, 1982, S. 24) bezeichnete, zeugt von kompletter Abneigung der dort lebenden Kunstschaffenden.

257 M. Jauslin, 1989, S. VI. Vgl. auch S. Buckreus, 2012, S. 74; C. Reiter, 2012, S. 100; N. Suhr, 2012, S. 14. Auch für Christian Scholl waren die Nazarener „[...] unglaubliche Erneuerer nach langem Verfall [...]“ (Vortrag „Die Nazarener in der Nationalgalerie: Rezeptionsgeschichtliche Spannungen im Vorfeld der Jahrhundertausstellung“ am 19.9.2012 während des Kolloquiums „Die Nazarener: Religiosität und Modernität“, das vom 18.-19. September 2012 in Mainz stattfand).

258 G. Jansen, 1992, S. 107.

259 Ebd.

260 H. Schindler, 1982, S. 19.

261 H. Ziemke, 1977, S. 25.

262 G. Jansen, 1992, S. 145.

263 M. Jauslin, 1989, S. 178.

264 Goethe erklärte ihre Malweise zur „[...] frömmelnden Unkunst [...] die kein Mensch in einem halben Jahrhundert mehr begreife [...]“ (U. Voß, 1990, S. 87). Da er ihre Kunst für eine „[...] Gemüthskrankheit [...]“ (P. Märker/M. Stuffmann, 1977, S. 184) hielt, ist es gut vorstellbar, dass die in seinen Augen rückwärts gewandte Haltung mit Hinwendung zur katholischen Kirche nach der Aufklärung und der Französischen Revolution für den allem Neuen aufgeschlossen gegenüberstehenden Vernunftmenschen ein Gräuel gewesen sein muss. Vgl. auch Ch. Lenz, 1977, S. 309. Robert Suckale schrieb zum Verhältnis Goethe-Nazarener: „[...] dem „Alten“ in Weimar entging nicht die Begabung der jüngeren Maler [...], aber ihm passte die ganze Linie nicht.“ (R. Suckale, 1998, S. 439).

4 Skulptur und Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rheinland

Gespräch.²⁶⁵ Mäzene brachten ihnen Aufträge zur Ausschmückung von Innenräumen mit Fresken ein. Damit waren sie einem ihrer Ziele, mit monumentalen Werken die Öffentlichkeit zu erreichen, näher gekommen. Ihr Bekanntheitsgrad stieg innerhalb kurzer Zeit und bald folgte ihre Berufung in akademische Ämter. So konnte auch Cornelius ab Oktober 1819 die Leitung der Kunstakademie in Düsseldorf übernehmen.²⁶⁶ Wegen anderer Verpflichtungen in München trat er bald wieder von dieser Position zurück.²⁶⁷ Obwohl Cornelius der Regierung als seinen Nachfolger Schnorr von Carolsfeld vorgeschlagen hatte,²⁶⁹ entschied sie sich 1826 für Wilhelm von Schadow,²⁷⁰ der ebenfalls Mitglied des Lukasbunds war.²⁷¹ Unter seiner Leitung entwickelte sich die Akademie zu einem Lehrinstitut ersten Rangs, denn Studierende „[...] aus allen Regionen Deutschlands und aus aller Welt [...]“ wollten an ihr ausgebildet werden.²⁷² Obwohl Schadow katholischer Konvertit war,²⁷³ lag die Fortsetzung einer religiös geprägten Lehre²⁷⁴ ganz im Sinne des protestantischen preußischen Souveräns, dessen

-
- 265 Ford Madox Brown war einer der vielen Besucher der Künstler des Lukasbunds in Rom. Nach seinem Atelierbesuch bei Overbeck, der etwa 1844/45 erfolgte (H. Schindler, 1982, S. 219), gab er vielleicht den Anstoß zur Gründung der „Pre-Raphaelite-Brotherhood“ (H. Schindler, 1982, S. 219) die 1848 in England erfolgte. Browns Vorschlag, der die Nazarener Cornelius und Overbeck sein Leben lang verehrte, die Bruderschaft „Early Christian Style“ zu nennen, wurde nicht angenommen. Holman Hunt sträubte sich verständlicherweise gegen diese Bezeichnung (G. Metgen, 1977, S. 361), da die Mitglieder des Bunds sich zwar durchaus auch religiösen Motiven widmeten, aber hauptsächlich soziale Themen aufgriffen.
- 266 E. Daelen, 1898, S. 7.
- 267 Cornelius hatte aus Rom Wintergerst und Mosler als Lehrer mitgebracht, die auch Mitglieder des Lukasbunds waren (E. Daelen, 1888, S. 311).
- 268 Eduard Daelen schrieb, dass die Malerei in Düsseldorf nicht ein so großes Übergewicht bekommen hätte, wäre der Bildhauer Flatters als Direktor berufen worden (E. Daelen, 1888, S. 308). Nach der im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf eingesehenen Akte wurde Flatters nicht die Direktorenstelle angeboten, sondern „nur“ der Lehrstuhl für Plastik (Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Akte LAV NRW R BR 7 Nr. 2522).
- 269 W. Hütt, 1964, S. 14.
- 270 K. Loup, 1973, S. 173. Vgl. auch P. Bloch, 1975, S. 49; M.-S. Dumoulin, 1992, S. 13; S. Schroyen, 1992, S. 38.
- 271 Wilhelm von Schadow wurde im Jahre 1813 Mitglied des Lukasbunds (M. Jauslin, 1989, S. 70).
- 272 M.-S. Dumoulin, 1992, S. 13. Eindrucksvoll spiegelt das dreibändige Lexikon der Düsseldorfer Malerschule die Internationalität der Schüler wider. Wilhelm von Schadow war seit seinem Amtsantritt eine anerkannte Autorität, die auch wegen ihrer „[...] Beteiligung an der Gründung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen im Jahr 1829.“ (S. Schroyen, 1992, S. 38) ein hohes Ansehen genoss. Erst in den letzten Jahren seiner Amtszeit machte sich Unzufriedenheit an der Akademie breit, weil Schadow den Forderungen eines Teils der Studentenschaft nach Veränderungen nicht nachkommen wollte, die seine Lehre als geprägt von „[...] einer starren religiösen Intoleranz [...]“ (S. Schroyen, 1992, S. 38) empfand.
- 273 Schadow war seit 1814 Mitglied der katholischen Kirche (S. Schroyen, 1992, S. 38).
- 274 „Die religiöse Malerei galt Schadow als die vornehmste Bildgattung. Sie war Ziel der Ausbildung an der Akademie, die nach seinem Wunsch eine „echt christliche Malerschule“

Interesse in der Aufrechterhaltung des bestehenden Ordnungssystems lag, an dessen Spitze er stand.²⁷⁵

Der von Düsseldorf ausgehende Stil, der mit anderen künstlerischen Elementen in das neugotische Skulpturen-Werk Christian Mohrs Eingang fand, musste den uneingeschränkten Beifall der Auftraggeber am Kölner Dom finden, da er in ihren Augen geeignet war, bei den Betrachtenden Empfindungen auszulösen, die zur Stärkung ihres Glaubens führten. Christian Mohr, „[...] der mit seinen Skulpturen der Südquerhausfassade [...] zum eigentlichen Begründer der christlichen Skulptur des 19. Jahrhunderts [...]“²⁷⁶ wurde, trug mit seinem Schaffen dazu bei, dass „[...] der Kölner Dom [...] zum Inbegriff nationaler, künstlerischer und religiöser Erneuerung.“ wurde. Dass eine religiöse Erneuerung erforderlich wurde, hängt sicherlich mit den Nachwirkungen der französischen Besatzungsmacht zusammen, die sich zwar schon drei Jahrzehnte zuvor aus dem Rheinland zurückgezogen, aber offensichtlich bei einem Teil der Bevölkerung Spuren einer atheistischen Einstellung hinterlassen hatte. Mit lobenden Worten äußerte sich der Autor eines Artikels im Organ für christliche Kunst in den siebziger Jahren über die Skulpturen am Dom: „Man wählt jetzt wieder für den Meißel Gegenstände, die den Geist, das Gemüth des Menschen zu allen Zeiten ansprechen; man wählt für die Figuren Stellungen, die mit dem geringsten Aufwande von Bewegung am meisten Geistiges ausdrücken oder erregen; selbst mit dem Ausdrucke des tiefsten Schmerzes verbindet man wieder den von erhabenen Gesinnungen und edle harmonische Formen.“²⁷⁷

Mit Peter Fuchs (1829 – 1898), Schüler und Nachfolger Mohrs, wurden „[...] Concessionen an den modernen Geschmack [...]“²⁷⁸ gemacht.²⁷⁹ Die Gesichter seiner Figuren wurden „[...] naturalistisch gestaltet [...]“²⁸⁰. Für seine Art der Darstellung kreierte Jochen Becker den Begriff „Biblisches Realismus“²⁸¹, der bis heute immer wieder aufgegriffen wird. Seine Skulpturen wiesen zwar immer noch „[...] den Hauch der Frömmigkeit und Andacht [...]“²⁸² auf, „[...] aber die innere seelische Schönheit, die aus der mystischen Tiefe einer beschaulichen Natur quillt [...]“²⁸³, brachte er in seine Arbeiten nicht mehr ein. Die Evokation tiefer Empfindungen bei den Betrachtenden wurde nun

werden sollte.“ (I. Markowitz, 1973, S. 50).

- 275 Für viele Künstler war die ausgeprägte religiöse Tendenz sicherlich ein Dorn im Auge. Von Johann Wilhelm Schirmer ist bekannt, dass er das Angebot zur Übernahme der Leitung der Düsseldorfer Kunstakademie ablehnte mit den Worten: „In einem Nest mit fast lauter Ultramontanen zu sitzen habe ich am allerwenigsten Lust.“ (W. Hütt, 1964, S. 55).
- 276 W. Geis, 1988, S. 8 (Geis zitiert hier Lauer aus dem Essay „Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom“ aus dem Jahre 1980).
- 277 B. Eckl, 1873, S. 172.
- 278 R. Lauer, 1980, S. 46 (Lauer zitiert hier aus dem Organ für christliche Kunst von 1869).
- 279 Peter Fuchs' Figuren wurden aber nicht nur positiv aufgenommen. Es gab auch Stimmen von einflussreichen Katholiken, die seinen Stil kritisierten (C. L. Strauven, 1883, S. 10).
- 280 R. Lauer, 1980, S. 45.
- 281 Ebd. Vgl. auch D. Kaiser, 1985, S. 19.
- 282 R. Lauer, 1980, S. 46.
- 283 R. Lauer 1980, S. 46 (Lauer zitiert hier aus dem Organ für christliche Kunst aus dem Jahre 1869).

nicht mehr angestrebt. Aber auch Peter Fuchs' Skulpturen erfüllten immer noch alle Voraussetzungen des zweckorientierten, auf die Erneuerung des christlichen Glaubens abzielenden Werks. Christlicher Glaube bedeutete im Rheinland natürlich nur katholischer Glaube. Nur diesen galt es, mit den neugotischen Bildnereien wiederzubeleben. Skulpturen im klassizistischen Stil, wie sie noch in den dreißiger Jahren am Außenchor des Doms von Wilhelm Joseph Imhoff nach Plänen von Schinkel aufgestellt worden waren,²⁸⁴ wurden nun als heidnisch empfunden und waren für ein katholisches Gotteshaus nicht mehr akzeptabel. Der neugotische Stil sollte, so jedenfalls in den Augen der Herausgeber des Organs für christliche Kunst in Köln, als bewusster Kontrast zum von Berlin bevorzugten Klassizismus eingesetzt werden und war für sie zum Mittel einer politischen Kampfansage geworden. Alle Kräfte sollten mobilisiert werden, um auch noch die Denkmäler und Bildwerke, „[...] aus dem öffentlichen Leben (zu) verdrängen [...]“, die im klassizistischen Stil errichtet worden waren.²⁸⁵ Die Intoleranz gegenüber klassizistischen Werken machte auch vor den Friedhöfen nicht halt, denn Reichensperger postulierte ebenfalls für die sepulkrale Kunst „[...] eine Orientierung am Formenkanon der gotischen Architektur.“²⁸⁶ Die Gotik sollte im Rheinland omnipräsent werden, denn für ihn war sie das Mittel, das „[...] im 19. Jahrhundert als christliche Waffe im Kampf gegen die Staatsgewalt wiederauferstand(en) [...]“²⁸⁷ war. Dass es allerdings auch schon in Berlin zwanzig Jahre vor dem Weiterbau des Doms neugotische Bauten wie die Friedrich-Werdersche Kirche²⁸⁸ oder ein Denkmal für die Befreiungskriege auf dem Kreuzberg gab,²⁸⁹ wurde in Köln bewusst ignoriert.

Nach den Erläuterungen zum geistesgeschichtlichen Hintergrund des Historismus, den Ausführungen über die Entwicklung der neugotischen Skulptur, die mit dem Weiterbau des Kölner Doms eingeläutet wurde und Einfluss auf die Bildhauerarbeiten der im Rheinland lebenden Künstler hatte, die im Zusammenhang mit einer gleichzeitigen Erneuerung des christlichen Glaubens im Rheinland zu sehen ist, soll das Werk des Bildhauers Anton Josef Reiss vorgestellt werden.

284 P. Bloch, 1975, S. 17.

285 R. Lauer, 1980, S. 20 (Lauer zitiert hier aus dem Organ für christliche Kunst aus dem Jahre 1852).

286 I. Zacher, 2007, S. 26 (Zacher zitiert August Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, Leipzig 1855).

287 I. Benner, 2006, S. 25 (Benner zitiert aus Reichenspergers Aufsatz „Die Kunst – Jedermanns Sache“).

288 S. Franquelli, 2008, S. 81.

289 W. Schmidt, 2001, S. 12.

5 Das Werk

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

5.1.1 Hauptaltar in St. Stephanus, Grefrath bei Neuss, 1868

Für die Kirchenbesucher, die das erste Mal die neugotische Kirche St. Stephanus betreten und ihren Blick auf den Chor richten, muss die Form des Hochaltars überraschend sein, erwarten sie doch vielleicht eher einen Altar, der mit einem fast bis an die Decke reichenden, mit Fialen, Wimpergen und Schnitzwerk ausgestatteten Retabel ausgestattet ist. Obwohl am Hauptaltar viele neugotische Elemente vorhanden sind, fällt hier zunächst seine Blockhaftigkeit auf (Abb. 34).

Wer den Opfertisch entworfen hat, ist heute leider nicht mehr feststellbar.²⁹⁰ In den meisten Fällen plante zwar der Architekt Vincenz Statz auch die Inneneinrichtungen seiner Kirchenbauten, wobei er bei seinen Altären allerdings vorwiegend die Vertikale betonte. Dieser Altar weicht aber mit einer Akzentuierung der Horizontalen von seinem üblichen Muster ab. Wenn auch nicht mehr in Erfahrung gebracht werden kann, wer die Gesamtkonstruktion vorgegeben hat, fest steht zweifelsohne, dass ein entscheidender Anteil als Ideengeber zur Gestaltung des Altars Anton Josef Reiss gewesen sein muss. Diese Annahme kann wie folgt begründet werden: Bevor er 1868 nach Grefrath berufen wurde,²⁹¹ um den Hauptaltar zu errichten,²⁹² hatte er sich bereits in den frühen sechziger Jahren, als er noch Zeichnungen für den „Verein zur Anfertigung von Heiligenbildern“ in Düsseldorf anfertigte, mit dem Thema des Gnadenstuhls beschäftigt, der hier zum dominierenden Element des Altars wurde (Abb. 35). Der zuvor von ihm als Andachtsbild ausgeführte Gnadenstuhl (Kat.-Nr. 13) bildete später für ihn die Vorlage zu seiner Hauptarbeit in Grefrath (Abb. 36), aber auch, wie erst die weiteren Recherchen nach Abschluss meiner Magisterarbeit ergaben, für den Hauptaltar in Wijhe (Kat.-Nr. 55). Bei der Frage, auf welches Vorbild Reiss zurückgegriffen haben könnte, muss man sich vor Augen halten, dass die an der Düsseldorfer Akademie ausgebildeten Künstler ihre Hauptvorbilder in den Malern Dürer und Raffael sahen. In diesem Fall könnte Dürer die Quelle der Inspiration gewesen sein. Von allen bekannten Trinitätsdarstellungen kommt die Figurenkonstellation in Dürers Holzschnitt „Die Dreifaltigkeit“ von 1511 (Abb. 37) der Darstellung des Gnadenstuhls am nächsten. Da eine seiner Studienreisen ihn auch nach Berlin geführt hatte, könnte Reiss diesen Holzschnitt, der

290 Leider waren im Kirchenarchiv die Akten für die Bau- und Ausstattungsphase der Kirche zur Zeit nicht greifbar.

291 O. Jungblut, 1989, S. 5.

292 Teile aller drei Altäre müssen allerdings schon vorher in der Kirche gestanden haben, denn die Weiheurkunde von 1864 erwähnt nicht nur den Hauptaltar, sondern auch die „[...] duo altaria lateralia, [...]“ die „[...] in honorem Beatissimae Mariae Virginis, [...]“ und „[...] in honorem S. Josephi [...]“ aufgestellt wurden (Kirchenarchiv Grefrath, Akte A 42).

bereits 1835 aus der Sammlung Nagler für das Kupferstichkabinett angekauft worden war,²⁹³ aus eigener Anschauung gekannt haben. Gegenüber dem Andachtsbild fehlt an der Steinarbeit die rechte Fiale am Rücken des Throns. Diese könnte früher einmal vorhanden gewesen sein, aber im Laufe des nun fast schon 150 Jahre langen Bestehens des Altars verloren gegangen sein. Reiss' Gestaltung der Dreifaltigkeit mit den kaum sichtbaren Zeichen der arma Christi sind typisch für die Zeit um 1400, als Arbeiten entstanden, die man mit dem „Schönen“ oder „Weichen Stil“ bezeichnet, in der die Todesthematik nicht gelehnet, aber auch nicht betont werden sollte.²⁹⁴

Da „[...] der Gnadenstuhl [...] ein Gebilde (ist), das dem Altar entspricht, auf dem (sich) ein Opfer vollzieht [...]“²⁹⁵ treten die beiden, links (Abb. 38) und rechts der Trinität platzierten Engel in unterschiedlichen Positionen mit demütig nach unten gerichteten Blicken als Supplikanten vor Gott.²⁹⁶ Sie bitten ihn um Annahme des Opfers, damit die Gläubigen nach der Transsubstantiation „[...] von diesem Altare das hochheilige Fleisch und Blut [...] empfangen [...]“²⁹⁷ können. Ihre Gewänder wurden mit einem besonders üppigen, weichen Faltenfall gestaltet (Abb. Kat.-Nr. 15.16, 15.17). Als Vorbild für den Faltenwurf ist der Meister von Flémalle denkbar, der beispielsweise das Gewand des Verkündigungsengels am Mérode-Triptychon (Abb. 39), das um 1430 entstand, mit einem ähnlichen weichen Faltenfall ausstattete. Als Modell kommt aber auch Stefan Lochner in Betracht, der die Kleidung seiner Figuren, wie die der Maria auf dem Altar der Stadtpatrone (Abb. 40), der für die Kapelle des Kölner Rathauses nach 1440²⁹⁸ angefertigt wurde und sich jetzt im Kölner Dom befindet, mit einem extrem weichen Faltenwurf gemalt hat. Auch Ernst Deger, zu dessen Kreis Reiss gehörte,²⁹⁹ hat sich vielleicht an dieser Darstellung orientiert, als er das Gewand seiner Maria in der Christi-Geburt-Szene für die Apollinaris-Kirche in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts malte (Abb. 41). Deger führte es nur deutlich voluminöser aus.

Mit den Motiven der Verkündigung an Maria (Abb. 42, 43) und der Heiligen Familie (Abb. 49) hat Reiss an beiden Seiten des Expositionsthrons gängige, an Altären und Gemälden nicht nur des 19. Jahrhunderts häufig aufgegriffene Darstellungen gewählt. Im Grunde freudige Themen, die aber bei den um die Lebensgeschichte Jesu wissenden Betrachtern bereits den gesetzten Samen für den Leidensweg und frühen Tod des in der Verkündigungsszene Prophezeiten und in der Heiligen Familie-Szene Geborenen assoziieren lassen. Eine demütige Haltung seitens Marias beim Empfang der frohen Botschaft wurde in allen Zeiten immer wieder auch von anderen Künstlern ausgedrückt, wie zum Beispiel in der von einem unbekanntem Künstler um 1415³⁰⁰ entstandenen Verkündigungsszene am Grabmal des Friedrich von Saarwerden (Abb. 44, 45), das sich im Kölner Dom befindet. Als Vorbild kann diese Skulptur in Betracht kommen, da

293 Schriftliche Auskunft des Herrn Michael Roth vom Kupferstichkabinett in Berlin vom 26. 4. 2009.

294 Lexikon der Kunst, Band 7, 2004, S. 741.

295 W. Braunfels, 1954, S. XXXVI.

296 Ebd., S. XXXVIII.

297 A. Schott, 1953, S. 477.

298 H. Kier, 1988, S. 758.

299 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000).

300 E. Trier, 1953, S. 85.

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

trotz unterschiedlicher Komposition der beiden schönlinig geformten Gewänder die Kopfhaltung und die Gesichtsform mit den gepolsterten Wangen auffallen, die Reiss ähnlich gestaltete.

Zum Vergleich von Nuancen in den Darstellungen weiterer Kunstschaffender des 19. Jahrhunderts im Rheinland sollen hier die Arbeiten eines Malers und zweier Bildhauer zu denselben Themen gegenübergestellt werden: Die 1835 von Ernst Deger geschaffene, vor eine Landschaft gesetzte, nach oben wie bei der Reiss'schen Version mit Blattwerk abschließende Verkündigungsszene (Abb. 46) wirkt durch den sich nach vorne gelehnten Körper des Engels und seine nach hinten weit abstehenden Flügel, die von seiner unmittelbaren Ankunft künden, erheblich bewegter. Sein rechter Arm, der sich Maria fast gebieterisch entgegenstreckt, trägt darüber hinaus zum lebhafteren Gesamteindruck bei. Der bei der Kleidung aller Figuren beider Reliefs in Grefrath weich gestaltete Stoff, unter dem sich teils die Konturen der Beine abmalen, wurde von Deger in seinem Gemälde noch großzügiger mit weiteren Flächen zwischen den Wulsten angelegt. Die Gewänder der Skulpturen am Hochaltar in St. Stephanus in Opherdicke (Abb. 48), der von einem bisher noch unbekanntem Meister stammt, sind ähnlich wie bei den Reliefs in Grefrath gearbeitet, aber durch den vor Maria mit erhobenem Arm stehenden Engel und wegen der den Hintergrund bildenden, auf engem Raum angebrachten Architektur wirkt das Bildwerk gedrängt und unruhig. Unterschiedlich zu diesen Arbeiten gestaltete Ferdinand Langenberg den Englischen Gruß (Abb. 47). Er inszenierte die Figuren des Erzengels Gabriel und Marias, die sich dem Engel nach Unterbrechung ihrer Lektüre erst in einer 90-Grad-Drehung zugewandt hat, im Gegensatz zu Reiss und Deger stehend. Die Kleidung stellte er weiter ausgebreitet auf dem Untergrund dar. Die Falten wurden bei Langenberg mit steileren Wulsten versehen. Die am Boden liegenden Partien wirken wie gekräuselt. Trotz des im Hintergrund befindlichen Begleitpersonals strahlt Langenbergs Bildwerk wie das von Reiss Ruhe aus.

Auch für das Relief mit der Darstellung der Heiligen Familie bietet sich eine Gegenüberstellung mit einer Ausführung Ernst Degers an, der sich in einem Fresko in der Kapelle der Burg Stolzenfels desselben Themas annahm (Abb. 50). Von der über die Krippe gebeugten Maria und auch von Joseph, dessen Kopf sich nahe dem Jesuskind befindet, geht eine liebevolle Anteilnahme aus. Marias in Richtung Christus ausgestreckten Arme, ihr vorgebeugter Körper und die verschiedenen, von den Assistenzfiguren ausgeführten Gesten bei der Anbetung tragen dazu bei, dass auch diese Darstellung bewegter als die von Reiss ist, dessen Figuren sich zwar auch dem Jesuskind zuwenden, aber im Vergleich zu den anderen Bildwerken distanziert gegenüber dem Neugeborenen wirken.

Die weiteren am Altar angebrachten Skulpturen, die wie die zuvor besprochenen Figuren mit idealisierten Zügen ausgestattet sind, wurden mit einem leichten Körperschwung gearbeitet. Bei den auf der Vorderseite des Stipes eingestellten Figuren der Evangelisten ist er wegen der weiten Kleidung kaum erkennbar. Deutlicher sind leichte S-Formen an den Skulpturen des hl. Georg und des hl. Stephanus zu erkennen, die an den Seiten aufgestellt sind. Ein Gemeinsames haben diese Figuren: Ihre Blicke aus ernsten Gesichtern sind in die Ferne gerichtet, so dass untereinander, wie es auch an den von Reiss in den Nebenschiffen aufgestellten Heiligenfiguren (5.1.9) zu beobachten

war, keine Kommunikation stattfindet. Interessant an der Statuette des hl. Georgs ist, dass hier möglicherweise das Bildwerk eines „falschen“ Heiligen angebracht wurde, denn ausweislich der Weiheurkunde von 1864 enthielten alle Altäre der „[...] cum altari majori sub titulo Inventionis S. Stephani Protomartyris [...]“ ausgestatteten Kirche „[...] Reliquiis S. Gregorii Spoletani Presbyteri Martyris et aliorum Sanctorum [...]“³⁰¹ Nun steht zwar in dem Dokument, dass auch noch die Reliquien anderer Heiliger in den Altären eingebracht wurden, aber da die hll. Stephanus und Gregor von Spoleto explizit erwähnt wurden, darf vermutet werden, dass eigentlich Gregor von Spoleto³⁰² hier unter dem Baldachin der rechten Altarseite aufgestellt werden sollte.

Bei der figürlichen Gestaltung des Altars wurde das Trinitätsprinzip mit der Darstellung des Gnadenthrons³⁰³ als Krönung beibehalten. Betrachtet man die Dreifaltigkeit als eine perichoretische Einheit, so ergibt sie zusammen mit den Engeln wieder eine Dreierkomposition. Für die auf den Relieffeldern angebrachte Heilige Familie und die Verkündigungsszene wird das Dreierprinzip übernommen und fortgesetzt mit den Skulpturen des Stipes und an den Altarseiten, die wieder zweimal drei Figuren ergeben. Die Art der Darstellung des Gnadenthuhls lässt die Gemeinde schon während der Messfeier die Liebe Gottes zu den Menschen spüren, für deren Erlösung er seinen Sohn opferte. Insofern ist hier im besonderen Maße das Ziel eines nazarenischen Künstlers erreicht, bei den Betrachtenden Emotionen auszulösen. Gleichzeitig werden sie zur Teilnahme an der Kommunion vorbereitet und dazu eingeladen, den bereits in der Taufe vollzogenen Bund zu festigen.

5.1.2 Marienaltar in St. Stephanus, Grefrath bei Neuss, 1871

Die beiden an den Köpfen der Seitenschiffe aufgestellten Nebenaltäre (Marienaltar, Abb. Kat.-Nr. 22.2 und Josephsaltar, Abb. 51) entsprechen mit ihren nach oben strebenden, mit Maßwerk und Krabben ausgestatteten Elementen eher der allgemeinen Vorstellung von Altären, die an die Epoche der Gotik angelehnt gearbeitet sind als der Hauptaltar, dessen blockhafte Gestaltung sein Charakteristikum darstellt. Die an dreischiffige Kirchen erinnernden, sich zur Spitze verjüngenden Retabel ähneln sich auf den ersten Blick, sind aber in Details unterschiedlich gearbeitet, da zwei Künstler mit ihrer Herstellung beauftragt waren. Die von Reiss 1871 begonnenen Arbeiten am Marienaltar führte Josef Laurent 1880 zu Ende, der Josephsaltar ist allein das Werk Laurents.

Über die Figurengruppe der Gottesmutter mit dem Jesuskind am Marienaltar (Abb. 52) heißt es in einer Veröffentlichung von Emsbach/Tauch, es seien die einzigen

301 Kirchenarchiv Grefrath (Inhalt der Akte A 42).

302 Dargestellt wurde der hl. Gregor von Spoleto, von dem Reliquien im 10. Jahrhundert in den Kölner Dom kamen, bisher „Als tonsurierter Priester m. Buch u. Schwert [...] Buch u. Kelch [...] Bisch. m. Buch [...]“ (L. Schütz, 2004, S. 451–452).

303 Die Darstellung eines Gnadenthrons in der Form, wie sie in Grefrath dargestellt ist, kommt in gemalter Form „[...] nur auf Retabeln deutscher und niederländischer Herkunft vor.“ (J. Braun, 1924, S. 449).

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

Werke von Reiss an diesem Altar.³⁰⁴ Die genaue Inaugenscheinnahme der beiden neben den Hauptfiguren angebrachten Flachreliefs mit der „Heimsuchung“ (Abb. 53) und der „Trauung Marias und Josephs“ (Abb. 54) haben an dieser Aussage Zweifel aufkommen lassen. Aufmerksam geworden durch bestimmte stilistische Merkmale an den Figuren der Reliefs und den Skulpturen am Hauptaltar (Kat.-Nr. 15), wie die Faltenbehandlung der Gewänder, die weich und fließend fallen und größere Flächen zwischen den Wulsten aufweisen sowie die Gestaltung der Gesichter, wurden von mir weitere Vergleiche vorgenommen. Aus der Gegenüberstellung der Gesichter Marias in der Trauungsszene (Abb. 55) mit dem der Marienfigur in Düsseldorf (Abb. 56) und der „Allegorie der Kunst“ in Sigmaringen (Abb. 57), deren gleiche Kopfhaltung zunächst nur auffiel, ergab sich eine frappierende Übereinstimmung der Mund-, Augen-, Nasen- und Gesichtsform. Das Resultat eines weiteren Vergleichs zwischen den Reliefs am Marienaltar und der von Laurent aufgestellten Herz-Jesu-Figur (Abb. 58) am zweiten Seitenaltar hinsichtlich des Faltenwurfs war, dass die Falten des Gewands an der Herz-Jesu-Figur wegen kantig gearbeiteter Wulste und fehlender größerer Flächen viel unnatürlicher als bei den Bildwerken am Marienaltar fallen. Allein schon aufgrund der stilistischen Kongruenz, die sich durch die Gegenüberstellungen ergaben, steht fest, dass auch beide Reliefs am Marienaltar von Reiss stammen. Die bereits ausreichenden Argumente für eine Zuschreibung Reiss' können noch insofern ergänzt werden, dass Reiss als oberen Abschluss der Reliefs Blattwerk anbrachte, wobei er wie bei den Reliefs am Hauptaltar bei der Ausschmückung auf ein spätgotisches Stilmittel zurückgriff, das von Laurent am Josephsaltar nicht eingesetzt wurde. Eine weitere Beobachtung war, dass die Farbe des Steins am Retabel bis zum Abschluss der zweiten Zone einschließlich des Baldachins gegenüber den darüber liegenden Geschossen eine unterschiedliche Färbung aufweist, aus der zwei verschiedene Arbeitsphasen abgeleitet werden können. Es steht somit fest, dass Josef Laurent nur die Partien über der figürlichen Gestaltung des Altars hergestellt hat.

Die Haltung und Anmut des Marienkopfs in der Trauungsszene (Abb. 55), die dazu geeignet sind, an das Gefühl der Betrachtenden zu appellieren, lassen an die vom Perugino-Schüler Raffael gemalten Marienbilder denken, wie an die um 1500 entstandene „Madonna mit dem Granatapfel“ (Abb. 59), die sich mit inniger Zuneigung dem Jesuskind zuwendet. Bei der Gestaltung der Maria mit dem Jesuskind (Abb. 52) hingegen hat sich Reiss an Vorbilder um 1400 angelehnt, die Madonnen im „Weichen Stil“ in idealisierter Schönheit zeigten. Nur die ovale Gesichtsform und der klein modellierte Mund lassen auch an diesem Bildwerk den Gedanken an die von Raffael oder von seinem Lehrer Perugino gearbeiteten Gesichter aufkommen, allerdings ist der Ausdruck im makellos schönen Gesicht, den ein Hauch von Stolz kennzeichnet, nicht dazu geeignet, eine Assoziation zu den zuvor genannten Künstlern auszulösen. Das Ziel eines Nazareners, mit Figuren bei den Betrachtenden zu Herzen gehende Empfindungen auslösen zu wollen, wurde mit der Ausgestaltung dieses Gesichts verfehlt, da es fast hochmütig und damit unnahbar erscheint.

Bei Reiss' Maria mit dem Kind ist zwar die stolze Physiognomie, von der eine ganz besondere Aura ausgeht, am stärksten ausgeprägt, aber auch andere Bildhauerkollegen seiner Zeit haben ihre Marienfiguren im Zusammenhang mit dem Jesus-

304 K. Emsbach/M. Tauch, 1986, S. 178.

kind oft mit dem Anflug eines stolzen Ausdrucks versehen. Beispiele hierzu finden sich bei den Arbeiten von Edmund Renard für das Hauptportal der Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls aus dem Jahre 1875 (Abb. 60)³⁰⁵ oder bei dem als Sitzfigur für die Marienkapelle von St. Agnes in Köln konzipierten Bildwerk von Wilhelm Albermann (Abb. 61), das allerdings erst 1912 gearbeitet wurde.³⁰⁶ Am interessantesten aber ist die Trumeaufigur von Peter Fuchs für das Westportal des Kölner Doms (Abb. 62), die vor 1880 entstand,³⁰⁷ von der Peter Bloch einmal schrieb, sie „[...] könnte auch als Germania jedes patriotische Denkmal der Zeit schmücken.“³⁰⁸ Fuchs brachte 1874 in einer Vorstudie noch eine ganz andere Vorstellung zur Gestaltung seiner Himmelskönigin zu Papier, die er mit einem etwas nach unten gesenkten, lieblicher erscheinenden Kopf zeichnete (Abb. 63).³⁰⁹ Diese Diskrepanz hatte auch schon Rolf Lauer in einem Aufsatz festgestellt.³¹⁰ Da Herbert Rode aus bestimmten Gründen herleitete, Reiss könnte nach seiner Bewerbung am Kölner Dom im Jahre 1871 (siehe Biografie-Kapitel) zeitweise Mitarbeiter Fuchs' gewesen sein,³¹¹ ist dessen möglicher Einfluss auf die spätere Ausführung der Himmelskönigin am Portal des Kölner Doms nicht auszuschließen. Vorstellbar ist aber auch, dass bei einer Arbeitsteilung Fuchs' zahlreicher Mitarbeiter der Kopf der Figur sogar von Reiss angefertigt wurde. Wenn auch möglicherweise der Kopf der Himmelskönigin von Reiss modelliert worden sein könnte, so stammt der Körper von einem anderen Bildhauer, da die Gewänder sich von seiner Arbeitsweise unterscheiden. Trotz dieser zum Vergleich herangezogenen Figuren überwiegt jedoch die Anzahl der Skulpturen, deren Gesichter mit einem eher demütigen Antlitz versehen wurden wie am Werk von Franz Meynen, das um 1875 entstand (Abb. 64),³¹² oder an der Figur des Christoph Stephan, die am Haus Landsbergstraße 16 in Köln 1847³¹³ angebracht wurde und dort die Wirren der Zeiten bis heute überstand (Abb. 65).

Alle betrachteten Marienfiguren wurden mit Stand- und Spielbein gearbeitet, die ihnen eine ausgewogene Ponderation verleihen. Die Körperschwünge fallen verschieden aus: Bei den Skulpturen von Fuchs und Renard wurden sie am stärksten angelegt, so dass das Jesuskind auf den ausladenden Hüften platziert werden konnte. Bei Meynen und Stephan sind sie weniger ausgeprägt, bei Reiss ist der Schwung wegen der den Körper umspielenden Kleidung kaum noch zu erkennen.

Unterschiede an den Gewändern sind ebenfalls feststellbar. Die Falten an der Kleidung der Marienfiguren von Stephan und Fuchs sind gleichmäßig gelegt, ihre Säume

305 Bei dieser Figur besteht die Besonderheit darin, dass Maria gleichzeitig „[...] nicht nur als die Mutter Jesu und die Königin des Himmels dargestellt (wurde), sondern zugleich auch als die Unbefleckte Empfangene, weil Pius 9. diesen Ehrenvorzug in die Krone der seligsten Jungfrau eingeflochten hat [...]“ (Anonymus, 1934, S. 120).

306 H. Poth, 1952, S. 56 sowie schriftliche Auskünfte von Diplom-Volkswirt Werner Teske, ehrenamtlicher Archivar in St. Agnes, vom 4. 2. 2015.

307 R. Lauer, 1980, S. 54.

308 P. Bloch, 1993, S. 163.

309 R. Lauer/M. Puls, 1980, S. 319.

310 R. Lauer, 1980, S. 52.

311 H. Rode, 1972, S. 99.

312 Ebd., S. 105.

313 P. Bloch, 1975, S. 23, Abb. 32. Vgl. auch E. Trier, 1980, S. 82.

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

weisen starke Konturen auf. Fuchs hat sie gegenüber Stephan dichter nebeneinander liegend gestaltet. Bei ihm enden sie zudem bei den vom Körper abstehenden Partien teils trompetenförmig. Bei den Skulpturen von Meynen, Renard, Albermann und Reiss sind die Säume fließend, da der übereinander geschichtete Stoff mit Abstand modelliert wurde. Die größten Stoffflächen zwischen den Falten sind an den Gewändern der Arbeiten von Meynen und Renard zu verzeichnen. Der Überwurf von Renards Maria lässt der Künstler über ihrem rechten Knie mit einer wie vom Wind erfassten glockenförmigen, fast barock wirkenden Öffnung enden. Im Vergleich zu den gegenübergestellten Bildwerken wirkt der Faltenwurf an der Marienfigur von Reiss am natürlichsten.

5.1.3 Marienaltar in St. Quirin, Neuss, 1871

Wie beim Hauptaltar in Grefrath (Kat.-Nr. 15) fällt am Marienaltar, der als einer der Nebenaltäre für das Quirin-Münster in Neuss angefertigt wurde (Kat.-Nr. 26), seine gedrungene Form auf. In diesem Fall erscheint die Form verständlicher, wurde der Altar doch für den Kopf der im Süden liegenden, querhausartig angelegten Kapelle konzipiert, die bedeutend niedriger als der Chor von St. Stephanus in Grefrath ist.

Obwohl bei der Gestaltung des Altars mit der Anbringung von Maßwerk auch auf gotische und mit dem nach oben abschließenden Epistyl mit dem offenen Dreiecksgiebel auf klassizistische Elemente zurückgegriffen wurde, überwiegt der neuromanische Dekor. Der Künstler hat sich mit seinem Werk also in die Tradition der Entstehungszeit der Kirche gestellt, für die er es herstellte, ohne aber auf Zutaten nachfolgender Epochen zu verzichten.

Reiss nahm aber nicht nur Bezug auf den Kirchenbau, sondern auch auf die damals noch vorhandene Ausmalung hinter dem Altar, die den Eindruck erweckt, sie stelle die Fortsetzung des Opfertisches dar. Überdies kann ein Sinnzusammenhang mit den Darstellungen des Freskos und den Begebenheiten am Altar hergestellt werden, die ihren Höhepunkt mit der Darstellung Gottvaters im Wandgemälde, das wahrscheinlich von Franz Ittenbach stammt, findet. Mit ihm wird die Anwesenheit der höchsten Instanz zur Vergebung der Sünden suggeriert. Auf ihn können die Gläubigen in der Eucharistie vertrauen, zu der sie bereits vom am Stipes angebrachten Lamm Gottes, Sinnbild des „[...] gegenwärtigen Christus als Opfer [...]“³¹⁴ das sich ihnen zuwendet, eingeladen werden.

Durch das Attribut der Kreuzesfahne ist das Lamm Gottes mit der Beifügung ausgestattet, die im hohen Mittelalter den „[...] Typus des siegreichen L(amm) G(ottes) [...]“³¹⁵ fortsetzte. Verständlicherweise hat sich bei der Auftragsvergabe das Generalvikariat in Köln gegen eine Darstellung des Lamms in Ruhestellung auf einem Kissen ausgesprochen, da eine solche Position nicht den Sieg der Christenheit über das Heidentum hervorgehoben hätte, der mit der Kreuzesfahne betont werden sollte.

314 O. Holl/R. v. Dobschütz u. a., 2004, Sp. 8.

315 Ebd., Sp. 10.

Wenn das Lamm auch nicht unmittelbar bei Maria steht, kann zwischen der Darstellung am Stipes und dem Retabel dennoch eine Verbindung zwischen dem Lamm und der gekrönten Marienfigur mit Kind im Zentrum des Altars deshalb hergestellt werden, da die mittelalterliche Konzeption der Gottesmutter als „[...] regina sponsa agni [...]“³¹⁶ wie sie „[...] in zahlreichen Bildkomp. [...] der Maiestas Mariae zugeordnet wurde.“³¹⁷ assoziiert werden kann. Im Gegensatz zur Skulptur der Maria am Marienaltar in Grefrath (Abb. 52), die dem Kind gegenüber distanziert erscheint, wurde hier eine Figur gearbeitet, die ganz der herkömmlichen Vorstellung der Gestaltung einer Gottesmutter mit Kind eines nazarenischen Künstlers entspricht. Allerdings könnte das Gesicht, obwohl es nicht ganz genau zu erkennen ist, ausnahmsweise mit realistischen Zügen geformt worden zu sein. Die etwas zur Seite geneigte Kopfhaltung und die sanften Gesichtszüge (Abb. 66) lassen die Figur, die wieder an von Raffael gemalte Madonnen als Vorbild denken lassen, demütig und anmutig zugleich erscheinen. Es ist der Typus, auf den auch Franz Ittenbach in seinem Gemälde „Madonna mit dem Buche“ aus den Jahren 1870/71 (Abb. 67) zurückgriff. Die Intention eines nazarenischen Bildhauers, mit seiner Arbeit eine anrührende Wirkung auf die Kirchenbesucher auszuüben, erfüllte Reiss mit diesem Werk.

Die in beiden Reliefs dargestellten Szenen wirken gedrängter als die am Hauptaltar in Grefrath (Kat.-Nr. 15), da sie in schmalere, hochrechteckige Blendnischen eingearbeitet wurden und mit mehr Figuren ausgestattet wurden. Auf der linken Seite thematisierte Reiss die Geburt Jesu (Abb. 68), wobei er auf ein Andachtsbild (Abb. 69, Kat.-Nr. 25) zum selben Sujet rekurrierte. Im Kontrast zur Heiligen Familie am Hauptaltar in Grefrath (Abb. 49), in der Maria und Joseph beidseitig der Krippe vor dem Jesuskind knien, erscheint Joseph am Marienaltar in Neuss als stehender Laternen-träger, der auf der Realitätsebene die nächtliche Szene im Stall Bethlehems beleuchtet, dessen Lichtquelle aber im überhöhten Sinn den strahlenden Glanz des zur Erlösung der Menschheit auf die Erde Gesandten symbolisiert. Von der Beteiligung Gottes kündigen in Grefrath die Worte auf einer zwischen den Köpfen Marias und Josephs angebrachte Schriftrolle. In Neuss wird dieselbe Botschaft von einem Engel getragen. Maria wirkt in ihrer Mutterrolle am Neusser Altar, die sich mit vorgebeugtem Oberkörper und vor der Brust gefalteten Händen dem Jesuskind zuwendet, liebevoller als die in sich gekehrte Gottesmutter in der Geburtsszene in Grefrath.

Dem Motiv der Begegnung mit der Mutter (Abb. Kat.-Nr. 26.4) ist das rechte Relief gewidmet, in dem, wie auf der linken Seite, ein Engel als Zeichen der göttlichen Präsenz fungiert, die sich mit dem auf dem Dreiecksgiebel akroterartig angebrachten Kreuz ebenso manifestiert wie mit auf dem im Hintergrund gemalten Fresko. Da der Opfertisch auf dem einzigen, noch vorhandenen fotografischen Dokument ausdrücklich als Traualtar ausgewiesen ist, könnten den beiden in den Reliefs dargestellten Stationen im Leben der Gottesmutter, die attributiv mit der freuden- und schmerzensreichen Maria bezeichnet werden, die Bedeutung eines Aufrufs an die vor ihm stehenden Bräute zukommen, in ihrer Funktion als zukünftige Mütter alle von Gott auferlegten Prüfungen wie Maria hinzunehmen, die sogar den Tod ihres Sohns erdulden musste.

316 O. Holl/R. v. Dobschütz u. a., 2004, Sp. 13.

317 Ebd.

5.1.4 Josephsaltar in St. Quirinus, Neuss, 1874

Der Altar ist heute auch als ein Dokument seiner Zeit bzw. als Denkmal zu betrachten, da in einer der Figuren Papst Pius IX. für die Nachwelt verewigt wurde. Mit seiner Anschaffung wollte die Gemeinde gegenüber dem Oberhaupt der katholischen Kirche ihre besondere Wertschätzung ausdrücken, das schon im Jahre 1871 sein 25-jähriges Pontifikat feierte. Der Opfertisch sollte dem hl. Joseph geweiht werden, da dieser „[...] am 8. Dezember 1870 durch Papst Pius IX. zum Schutzpatron der gesamten katholischen Kirche erhoben wurde.“³¹⁸ Da dieses Dogma im Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen im Kulturkampf steht, der zur Aufstellung vieler Josephsaltäre und -figuren führte, wurde nach der Instrumentalisierung des Heiligen „[...] als Retter der [...] gefährdeten Kirche [...]“³¹⁹ mit diesem Opfertisch gleichzeitig ein politisches Zeichen gesetzt.

Wenn es heute auch zu bedauern ist, dass der drei Jahre nach dem Marienaltar (Kat.-Nr. 26) entstandene Josephsaltar in St. Quirinus nicht mehr in seiner originalen Form (Abb. Kat.-Nr. 32.2) erhalten wurde, so befindet sich doch immerhin noch die figürliche Ausstattung in situ (Abb. Kat.-Nr. 32.3), unter der sich ein schlichter Steinaltar in die Architektur der im Norden liegenden, querschiffartig angelegten Kapelle einfügt. Im Gegensatz zum Marienaltar, zu dessen Ausgestaltung auch noch klassizistische Elemente eingeflossen waren, überwog am ursprünglichen Josephsaltar die Neuromanik, wenn auch am Retabel als Dekorationsblattmaßwerk in unterschiedlicher Form eingearbeitet wurde.

Hatte Reiss für den Marienaltar das Lamm Gottes am Stipes als Symbol für den geopferten Gottessohn angebracht, so wählte er hier als Sinnbild für das Blutvergießen Jesu den Pelikan, der sich für seine drei Jungen opfert, indem er sie aus der einzigen zur Verfügung stehenden Nahrungsquelle, seiner von ihren pickenden Schnäbeln gewaltsam perforierten Brust, Blut trinken lässt. Da er ein ähnliches Relief zum selben Thema später am ebenfalls aus Stein gearbeiteten Hochaltar in Wijhe/Holland (Kat.-Nr. 55) in Holz modellierte, handelte es sich in diesem Falle hier möglicherweise auch um eine kleine Holzarbeit.

Die Anordnung der Skulpturen, die seit ihrer Restaurierung mit einer anderen als ihrer Ursprungsfassung versehen wurden, ist gleich geblieben. Dem Umstand, dass hier einst der Matthiasaltar stand, wurde insofern Rechnung getragen, als dem neuen Altar eine Figur des Apostels Matthias beigefügt wurde. Mit seiner Präsenz wurde die Erinnerung an den Vorgängeraltar wachgehalten und gewährleistet, dass die Mitglieder der zu seinen Ehren gegründeten Bruderschaft sich weiterhin an ihn als ihren Schutzpatron mit Gebeten wenden konnten,³²⁰ genauso wie die startenden oder durchziehenden Pilger, die sich, wie Generationen vor ihnen, auf die Wanderschaft nach Trier zum Grab des Apostels machten. Durch die isolierte Stellung des Apostels, der nicht mit den auf der rechten Seite des Altars Stehenden in Kontakt tritt, wird eine verstärkte

318 Stadtarchiv Neuss (Anonymus, 19. 3. 1930, Neuß-Grevenbroicher Zeitung, Akte K 1.4.10).

319 S. Fraquelli, 2012, S. 31.

320 Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wurde der Altar noch mit „[...] St. Matthias-Altar [...]“ bezeichnet (Stadtarchiv Neuss, Anonymus, 19. 3. 1930, Neuß-Grevenbroicher Zeitung).

Reminiszenz an den Matthias des abgebauten Altars erzielt, dem sich die Anbetenden nunmehr auch hier ohne Ablenkung von den anderen Bildwerken widmen können.

Ein innerer Zusammenhang der Skulpturen des hl. Joseph, des Papstes und des hl. Quirinus ist gegeben, weil sie sich gemeinsam dem Christuskind zuwenden. Die Bitten des Papstes und des hl. Quirinus unterstützen die Gebete des hl. Joseph, der sich mit seiner „[...] Fürbitte [...] für die Quirinusstadt Neuß und die besonderen Anliegen der in ihr bestehenden St. Matthias-Bruderschaft.“³²¹ an das Jesuskind wendet. Bei der Darstellung des Papstes handelt es sich um das Porträt des damals noch lebenden Stellvertreters Christi, das ihn aber in einem deutlich jüngeren Alter wiedergibt als er zum Zeitpunkt der Herstellung der Skulptur war. Im Jahre 1874 war der Pontifex bereits 82 Jahre alt und seit 28 Jahren im Amt. Sein Aussehen muss hinsichtlich des Alters von der idealisierten Darstellung abgewichen sein (Abb. 70). Pius IX. sollte wie auf etwa zeitgleich entstandenen Arbeiten wie dem Tondo von Franz Meynen (Abb. 71) oder der Lithografie eines unbekanntes Künstlers (Abb. 72) offensichtlich der Nachwelt in Erinnerung bleiben als der dynamisch Handelnde, der als höchster Würdenträger der katholischen Welt spektakuläre und bindende Dogmen für die Gläubigen erlassen hatte. Er wird im Bildwerk von Reiss aber auch mit seiner anbetenden Haltung als der sterbliche Mensch geschildert, der trotz seiner weltlichen Machtbefugnisse in Demut die höchste Autorität über sich anerkennt. Einmalig im Oeuvre Reiss' ist die Gestaltung des päpstlichen Gewands, in die er feinste Ziselierungen mit figürlichen Darstellungen einarbeitete (Abb. Kat.-Nr. 32.9).

Hinsichtlich der Gewänder fällt auf, dass sie mit noch weicher fallenden Falten als ein paar Jahre zuvor an den Figuren in der Kirche St. Stephanus in Grefrath gestaltet wurden, wobei die Flächen zwischen ihnen noch großzügiger angelegt wurden. Da für die Kirche St. Stephanus in Grefrath auch eine Matthias-Figur gearbeitet wurde (Abb. Kat.-Nr. 16.2), bot sich insbesondere ein Vergleich mit der hier aufgestellten Skulptur (Abb. Kat.-Nr. 32.4) in der Entwicklung der Stoffbehandlung an: Sie wurde nach Ablauf von drei Jahren viel großflächiger zwischen den Falten angelegt.

Bei einer Gegenüberstellung der Josephsfigur mit einem Ölgemälde von Franz Ittenbach aus dem Jahre 1859 (Abb. 73), das für die Kapelle des Schlosses Harff in Bedburg angefertigt wurde,³²² fällt außer dem üppiger als bei Reiss ausfallenden, die Körperkonturen überspielenden Gewand der am Jesuskind vorbeigehende, auf die Betrachtenden gerichtete Blick auf, so dass im Vergleich die Darstellung am Josephsaltar in Neuss viel inniger ausfällt. Die Version des dem Bildhauer Otto Mengelberg zugeschriebenen Bildwerks, das um 1891 entstand (Abb. 74),³²³ zeigt einen mit einem leichten Hüftschwung versehenen Joseph, der das ihm anvertraute, mit einem puppenhaften Gesicht gearbeitete Jesuskind, einerseits stolz als segnenden Weltenherrscher präsentiert, dem er sich aber trotz dessen Machtbefugnissen andererseits mit einer Mimik zuwendet, die dem noch schutzbedürftigen Kind Hilfe verspricht. Die Schüsselfalten am Obergewand und die Falten des Untergewands sind mit höheren Wulsten als an der Statue von Reiss

321 Stadtarchiv Neuss, Anonymus, 19.3.1930, Neuß-Grevenbroicher Zeitung, Stadtarchiv Neuss.

322 P. J. Kreuzberg, 1911, S. XXIII.

323 S. Fraquelli, 2012, S. 31.

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

versehen, sie sind auch in dichter Folge neben- bzw. untereinander gesetzt. In der Kolorierung setzte Mengelberg bei seiner mit goldfarbenen Locken am Haupt- und Barthaar ausgestatteten Josephsfigur mit kräftigem Rot und Grün stärkere Akzente als der heute an der Figur von Reiss angebrachte Erdton, der zwar mit den Pastellfarben der weiteren Figuren harmoniert, aber möglicherweise nicht mehr der Ursprungspolychromie entspricht (Abb. Kat.-Nr. 32.2). Wie Otto Mengelberg hat auch Alexander Iven seine 1914³²⁴ entstandene Josephsgruppe (Abb. 75) über einem weißen Untergewand mit leuchtendem Rot- und Grünton ausgestattet. Fast gerade stehend wendet sich der mit dunklem Lockenkopf und Bart noch relativ jung dargestellte Joseph den Betrachtern und nicht, wie bei Mengelberg und Reiss, dem die Weltkugel tragenden Jesuskind zu. Die Gesichtszüge des Christuskinds, gepaart mit dem Segensgestus, der sich mit dem in die Ferne gehenden Blick an die gesamte Menschheit zu richten scheint, lässt eher an den Ernst eines Erwachsenen als an kindliche Naivität denken, so dass es autonomer als die von den anderen Künstlern dargestellten Figuren wirkt. Mit seiner Gestaltung des Gewands entfernte sich Iven zumindest bei dieser Figur von seinem Meister Reiss, indem er es weniger flächig meißelte und mit höheren Wulsten ausstattete.

5.1.5 Hauptaltar in St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, 1874 und 1875 – 1881

Als Pfarrer Wilhelm Bartels gemeinsam mit dem Architekten Heinrich Wiethase den Hauptaltar (Abb. Kat.-Nr. 38.1) plante,³²⁵ schwebten dem in Kalkar geborenen Priester als Modell die berühmten Schnitzaltäre „[...] seiner Vaterstadt Calcar [...]“³²⁶ vor. Für seine Gemeinde in Hüls wollte der Seelsorger etwas ähnlich Großartiges schaffen und der Nachwelt hinterlassen. Ihm muss bewusst gewesen sein, dass ein derart kostbarer Altar nicht nur für seine Gemeinde zum Anziehungspunkt beim wöchentlichen Kirchgang würde, sondern dass dieser auch noch nach Jahrhunderten eine Attraktion darstellen würde, die Kunstinteressierte nach Hüls pilgern ließe, um seine Pracht zu bewundern, wie es auch für die in Kalkar angefertigten Werke in St. Nicolai der Fall war. Das Fachwissen Bartels, der nicht nur das ikonographische Programm für den Altar, sondern auch die figürliche Ausstattung des Westportals und die figurale Gestaltung der im Kircheninnern an den Gewölben angebrachten Schlusssteine entworfen hatte, wurde in seinem Nachruf betont: „[...] ein nicht gewöhnlicher Kunstsinn, der überall das Ideale herausföhlte, befähigte ihn, nicht bloß für seine Gemeinde ein kunstgerechtes Gotteshaus zu bauen, sondern auch weit über den engen Kreis seiner Gemeinde hinaus anregend und rathend zu wirken, und manche Kirche und Kapelle verdanken ihre Pracht und Schönheit seinem Kunstsinn.“³²⁷ Leider erlebte Bartels die Fertigstellung des Altars nicht mehr, denn er starb schon 1874. Noch auf seinem Sterbebett trieb

324 M. v. Bongardt, 2013, S. 283.

325 In Wiethases, beim Archiveinsturz untergegangenen Nachlass sollen sich außer der Zeichnung Abb. Kat.-Nr. 38 c noch weitere Entwürfe zum Hauptaltar befunden haben (W. Mellen, 1976, S. 174).

326 J. Ehl, 1980, S. 531.

327 W. Mellen, 1995, S. 177.

ihn sein Projekt um, um dessen baldigen Beginn er bat.³²⁸ Ein Jahr nach Bartels Tod wurden seinem Wunsch entsprechend die Arbeiten am Retabel, der überwiegend mit an die Spätgotik entlehnten Formen aus „[...] der Zeit nach 1500 [...]“ angefertigt wurde,³²⁹ in Angriff genommen, abgeschlossen wurden sie 1881. Auf dem Entwurf zum Altar (Abb. Kat.-Nr. 38 c) ist erkennbar, dass auch für die Flügel, die mit Gemälden versehen wurden, zunächst eine figürliche Ausstattung vorgesehen war. Warum die Planer von diesem Vorhaben abließen, ist nicht mehr feststellbar.

Die Tatsache, dass der Altar dem Herzen Jesu geweiht wurde, machte ihn seinerzeit zum Politikum. Den Hintergrund bildete der seit 1872 zwischen den Katholiken und der preußischen Regierung ausgefochtene Kulturkampf. Mit ihm steigerte sich das bewusst zur Schau gestellte Festhalten an jahrhundertelangen Traditionen wie der Herz-Jesu-Verehrung, für die erst 1856 Papst Pius IX. eine „[...]“ Feier auf die gesamte Kirche ausdehnte [...]“³³⁰ Als im Jahre 1875 die Auseinandersetzung ihrem „[...]“ Höhepunkt entgegen ging, erfolgte aus Anlaß der Zweihundertjahrfeier der Offenbarungen an die hl. Marguerite Marie Alacoque die Weihe aller Katholiken Deutschlands an das heiligste Herz.³³¹ Die insbesondere von den Jesuiten gelenkte Herz-Jesu-Verehrung³³² führte aber nicht nur in den deutschen Landen dazu, dass Kirchenneubauten unter das Patrozinium des Herzen Jesu gestellt wurden, sondern auch in Frankreich entstanden Sacré Coeur-Kirchen, deren prominenteste ab 1875 in Paris errichtet wurde. Sie wurde „[...]“ zwar einerseits als Sühneakt für die Sünden Frankreichs [...]“³³³ gebaut, zeugt aber andererseits davon, dass der Kult von ultramontanen Kreisen politisch instrumentalisiert und zum „[...]“ Symbol des Widerstands der Kirche gegen die laizistische Republik [...]“³³⁴ wurde. Wenn also im Jahr, in dem Reiss seine Arbeit in Hüls aufnahm, der Kulturkampf am heftigsten tobte, dann muss ein derart aufwändig gearbeiteter und kostbarer Altar, der dem Herzen Jesu geweiht wurde, durchaus als Akt der Auflehnung gegen die als repressiv empfundene, von Berlin aus gelenkte Politik der Regierung gewertet werden.

Da gerade die künstlerischen Erzeugnisse der Herz-Jesu-Verehrung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das beliebteste Ziel der Wegwerfkampagne in den Kirchen darstellte, erstaunt die relativ hohe Anzahl der Werke, die als Skulptur, Gemälde oder Zeichnung die Zeiten im Rheinland überlebten. Sie lassen ahnen, welches Ausmaß der Kult angenommen haben muss, der längst nicht „[...]“ in allen Erscheinungsformen toleriert.“³³⁵ wurde, denn „Wegen der extrem emotionalen Ausrichtung „[...]“ standen

328 Ebd., S. 166.

329 B. Maaz, 2010, S. 366. Obwohl der Hochaltar eindeutig mit Details ausgearbeitet ist, die an die Spätgotik angelehnt sind, hat Mellen ihn beschrieben als einen Opfertisch, der den „[...]“ frühgotischen Schnitzaltären nachempfunden [...]“ sei (W. Mellen, 1995, S. 177). Ehl hat ihn „[...]“ seinem kunsthistorischen Charakter nach dem 14. Jahrhundert [...]“ zugeordnet (J. Ehl, 1980, S. 534).

330 J. Moore, 1997, S. 76.

331 Ebd., S. 77.

332 Ebd., S. 25.

333 J. Moore, 1997, S. 78.

334 Ebd.

335 Ebd., S. 10.

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

ihr im allgemeinen die Männer und speziell das „aufgeklärte“ Bildungsbürgertum eher reserviert gegenüber.“³³⁶

Der bereits von Edmund Renard 1874³³⁷ fertiggestellte Stipes mit den an seiner Vorderseite angebrachten Rundbögen ist an die Formensprache der Romanik, der Retabel an die der Gotik angelehnt. Die stilistische Abtrennung entspricht den unterschiedlichen Inhalten, die in beiden Bereichen dargestellt werden. Die am Unterbau angebrachten, dem Alten Testament entnommenen Szenen, werden in ein romanisches, also in der Entwicklung der Kunst älteres Umfeld eingebettet. Geschehnisse aus dem Neuen Testament, die am Altaraufsatz zu sehen sind, werden in eine gotische, also in eine neuere Umgebung eingefügt. So wurde die optische Trennung des theologischen Inhalts vollzogen zwischen dem Vorhergegangenen und dem Später, d. h. mit den am Stipes geschilderten Präfigurationen, die sich in den am Retabel dargelegten Ereignissen vollenden: Die am Unterbau angebrachten Reliefs mit der Opferung Isaaks durch Abraham und dem Mannaregen weisen auf das Opfer Christi und der Vereinigung mit Gott in der Eucharistie am Retabel voraus.

Im Unterschied zu Wiethases Skizze befinden sich an den Außenseiten der Predella zwei weitere typologische Figuren. Mit ihnen, Abraham und Melchisedek, wurden zwei präfigurale Gestalten angebracht, deren Gott dargebotenes, im Alten Testament geschildertes Opfer ebenfalls der im Neuen Testament niedergelegten Opferung Christi entspricht und in der Eucharistie ihre Vollendung findet.³³⁸ Da diese Bildwerke auf Wiethases Plan nicht auftauchen, geht die Idee, sie einzufügen, vielleicht auf Reiss zurück. Möglicherweise hat er auch seinen künstlerischen Einfluss geltend gemacht, indem er von einer zu großen Figurenanzahl in den Gefachen abriet, denn auf dem Plan ist die Anzahl der Assistenzfiguren weitaus größer als am Altar. Die Darstellungen in den Registern werden durch die Reduzierung des Begleitpersonals für die Betrachtenden übersichtlicher als beispielsweise die Kompositionen der in St. Nikolai in Kalkar aufgestellten Altäre, von denen als Beispiele der am Ende des 15. Jahrhunderts von fünf Künstlern hergestellte Hauptaltar (Abb. 76) und der von Henrik Douverman Anfang des 16. Jahrhunderts gearbeitete Sieben-Schmerzen-Altar (Abb. 77) angeführt werden sollen. Letzterer war von Form und Ausstattung mit dem umfangreichen Figurenprogramm vielleicht für Ferdinand Langenberg Vorbild für seinen Hochaltar in der Kirche St. Cyriakus in Weeze (Abb. 78).

Es ist aber nicht nur die verringerte Anzahl an Skulpturen, die den Hauptaltar in Hüls von den Altären in Kalkar unterscheidet, sondern auch sein Aufbau und die Gestaltung der Figuren weichen von ihnen ab. Auch andernorts aufgestellte, etwa zeitgleich wie in Kalkar entstandene Schnitzaltäre, wie der 1521 in Antwerpen für das Franziskanerkloster in Dortmund angefertigte und 1805 in die Dortmunder Petri-

336 J. Moore, 1997, S. 155.

337 Der mit Wiethase verschwägte Edmund Renard (er war mit Wiethases Schwester Louise verheiratet; W. Marquaß, 1980, S. 19) hatte bereits 1870–1872 die Skulpturen am Westportal angebracht. Auch er holte bei Bartels Rat ein, wenn es um das genaue Erscheinungsbild der Figuren ging (W. Mellen, 1995, S. 161 und S. 165). Zu den Portalfiguren schrieb Hilger noch 1980: „Der unbekannt, möglicherweise im Bereich der Kölner Dombauhütte tätige Bildhauer ist bisher nicht zu identifizieren.“ (H. P. Hilger, 1980, S. 154).

338 J. J. M. Timmers, 2004, Sp. 692.

kirche translozierte Hochaltar (Abb. 79), der mit seinen 633 Figuren ein „[...] theatrum passionem Christianum“ darbot.³³⁹, weisen als Gemeinsamkeit zum Hülser Altar nur spätgotische Ausschmückungen und in Registern eingearbeitete Szenen auf. Das Ergebnis aber des aus der fruchtbaren Zusammenarbeit Bartels/Wiethase entstandenen und von Düsseldorfer Künstlern umgesetzten Entwurfs ist ein typisches sakrales Artefakt des 19. Jahrhunderts.

Für die Equipierung des Retabels kamen für Pfarrer Bartels nur die besten Düsseldorfer Künstler infrage. In den Augen der Entscheidungsträger, die eine Auswahl treffen mussten, war das hinsichtlich der skulpturalen Ausstattung Anton Josef Reiss, der die von den Planern vorgegebene Ikonographie in die dreidimensionale Form am Schrein umsetzen sollte. Da die Gewänder der Figuren im Gesprenge ähnlich wie die Schreinskulpturen gebildet sind, war bisher nicht aufgefallen, dass sie, im Gegensatz zu den Angaben in Aufsätzen anderer Autoren, nicht von Reiss, sondern von Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen oder einem seiner Mitarbeiter stammen.³⁴⁰ Mit diesem Wissen konnten im Vergleich mit den Reiss'schen Skulpturen auch einige Unterschiede herausgearbeitet werden: Die Oberlippenbärte der Evangelisten Lukas, Matthäus und Markus (Abb. Kat.-Nr. 38.58–38.60) und des hl. Bonifatius (Abb. Kat.-Nr. 38.56) werden fast gerade verlaufend zu den Seitenbärten geführt. Reiss hat im Kontrast hierzu die Schnurrbärte seiner männlichen Figuren in fast allen Fällen immer rund um die Mundwinkel gelegt und zu den Kinnbärten fallend gestaltet. Im gesamten Werk gibt es nur drei Ausnahmen, bei denen mittig gespaltene Schnurrbärte an seinen Figuren auftauchen: Das sind die Figur des Joseph am Josephsaltar in Krefeld-Hüls (Abb. Kat.-Nr. 73.17), einer der Drei Heiligen Könige am selben Altar (Abb. Kat.-Nr. 73.9) und die Skulptur des Jesaias an der Mariensäule (Abb. Kat.-Nr. 8.14, 8.15). Im Übrigen wirkt die üppig fallende Kleidung der Evangelisten mit den dicht beieinander liegenden Falten fast barock im Gegensatz zu den Gewändern, die Reiss arbeitete. Die Kleidung der eine Tafel haltenden Engel Alpha und Omega (Abb. Kat.-Nr. 38.54–38.55) sind unterhalb des Halses mit eng nebeneinander liegenden Falten versehen, bei Reiss wäre sie in diesem Bereich glatt gestaltet. An der Skulptur der Maria fällt die breit und flach geformte Nase auf im Gegensatz zu Reiss' Marienfiguren, die mit schmaleren, meist spitz zulaufenden Nasen gestaltet wurden. Die Beine des Kruzifixus (Abb. Kat.-Nr. 38.65), die der süddeutsche Künstler arbeitete, sind zum einen weniger schlank als bei vergleichbaren, von Reiss geformten Objekten, zum anderen wurde das Perizonium kürzer und voluminöser als üblicherweise in den Bildwerken des Düsseldorfer Künstlers modelliert. Eine weitere Abweichung ist an den Figuren des hl. Bonifatius (Abb. Kat.-Nr. 38.56), der Maria (Abb. Kat.-Nr. 38.63) und des Engels, der das Tuch der hl. Veronika mit dem Abbild Christi hält (Abb. Kat.-Nr. 38.62), zu erkennen, deren Knie der jeweils vorgestellten Beine zu spitz aus der Kleidung absteigen, so dass gleich zwei Unterbeine wie abgesägt und damit isoliert stehend erscheinen. Unstimmigkeiten an Figuren, wie bei den aus der Werkstatt Marmon stammenden Skulpturen, findet man außer an einer Figur, und zwar am ältesten der Heiligen Drei Könige am Josephsaltar in Krefeld-Hüls (Abb. Kat.-Nr. 73.9), im gesamten Werk Reiss' im Übrigen nicht.

339 W. Rinke, 2000, S. 151.

340 Kirchenarchiv St. Cyriakus, Krefeld-Hüls.

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

Reiss setzte für seine Arbeiten am Schrein die schon am Stipes angelegte Bewegtheit der Figuren in der Predella (Abb. Kat.-Nr. 38.7–38.20) mit dem Letzten Abendmahl und der Fußwaschung fort und erhöht sie noch in der dramatisch inszenierten Kreuztragung (Abb. Kat.-Nr. 38.27–38.28). Außer den an den Seiten aufgestellten Figuren des hl. Thomas von Aquino und des hl. Alphons (Abb. Kat.-Nr. 38.47–38.48), die relativ unbewegt in Erscheinung treten, strahlen auch noch die auf kleinsten Podesten angelegten Apostel (Abb. Kat.-Nr. 38.40–38.45) und die Statuetten mit der Darstellung der Sakramente (Abb. Kat.-Nr. 38.32–38.37), die eine Verbindung zu den Altargemälden am Rand der Register bilden, aufgrund von Gestik, Mimik und Haltung eine gewisse Lebendigkeit aus.

Der schon in allen Gefachen das Zentrum bildende Christus wird als Herz-Jesu-Figur (Abb. Kat.-Nr. 38.46) zum Mittel-, Höhe- und Ruhepunkt des Altars. Der auferstandene Heiland, dessen Passionsgeschichte mit der im Gesprenge dargestellten Kreuzigung ihr Ende fand, segnet mit seiner rechten Hand die Gemeinde. Mit der linken Hand weist er auf sein mit Teilen der arma versehenes, „[...] wegen der Sünden der Menschen durchbohrtes Herz.“³⁴¹ das als Sinnbild seiner „[...] grenzenlose(n) Liebe [...] nicht nur zu den Menschen, sondern auch zu seinem Vater [...]“³⁴² zu deuten ist. Da „[...] das Herz auf die Hostie und das aus der Seitenwunde tropfende Blut auf den Wein im Kelch abzielt.“³⁴³ lädt er sie mit seiner Geste gleichzeitig zur Eucharistie ein. Jedoch ergibt sich eine Divergenz zwischen der einladenden Gebärde und dem emotionslosen Gesicht, denn trotz weit geöffneter Augen wirkt das Antlitz leblos. Eine unterstellte angestrebte ergreifende Wirkung auf die Betrachtenden geht von dieser Figur nicht aus. Mit den kaum sichtbaren Spuren der Nägel an seinen Händen greift der Künstler wieder einmal auf eine um 1400 übliche Darstellungsweise zurück, die bestrebt war, auf die zum Tod Christi führenden arma nur andeutungsweise hinzuweisen. Im Gegensatz zu dieser Statue in Krefeld-Hüls brachte Reiss an seiner Herz-Jesu-Figur für den Hauptaltar der Kirche Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen in Wijhe (Abb. Kat.-Nr. 55.32–55.33), die 1881 entstand, eine linke anstelle einer rechten, den Segensgruß spendende Hand an. Im Übrigen ähneln sie sich trotz der unterschiedlichen Fassungen, das Gesicht der Skulptur in Wijhe wirkt jedoch zugänglicher. Beiden gleich sind auch die an der linken Körperseite liegenden, taschenähnlichen Schüsselfalten, die wie zur Überspielung einer leichten S-Form angelegt zu sein scheinen.

Einige der im Umfeld Reiss' entstandenen Arbeiten zum selben Thema sollen der Figur von Reiss gegenübergestellt werden, die mit einer Darstellung Christi mit langem, in der Mitte gescheittem, bis auf die Schulter fallendem Haar der gängigen Vorstellung des Gottessohns entsprachen. Mit einer segnenden und einer auf das Herz deutenden Hand führten auch Nikolaus Elscheidt, Franz Ittenbach, Alexander Iven und Josef Laurent ihre Figuren aus. Elscheidt brachte als Variante ein aufgeschlagenes Neues Testament ins Spiel (Abb. 80), das er seiner Figur mit einem unvollständigen, sich auf das Herz Jesu beziehenden Spruch aus dem Matthäus-Evangelium beifügte. Die Skulptur,

341 J. Moore, 1997, S. 13.

342 Ebd.

343 S. Fraquelli, 2011, S. 350.

die um 1870 entstand³⁴⁴ und sich in der Kirche St. Maria im Kapitol in Köln befindet,³⁴⁵ ragt zwischen den anderen Werken heraus, da sie als einzige mit einem stärkeren Hüftschwung gearbeitet ist. Aus einem ebenmäßigen, schmal geformten Gesicht blicken besonders große Augen auf die Betrachtenden. Am Antlitz, dem mit einer herzförmigen Ober- und der besonders voll gestalteten Unterlippe als Ausnahme sogar eine sinnliche Komponente nicht abgesprochen werden kann, muss dem Inbild einer idealisierten, schönen, männlichen Gestalt des 19. Jahrhunderts entsprochen haben. Wie bei Reiss fällt die unbewegte Mimik auf. Die Modellierung höherer Wulste an den vor dem Körper liegenden Schüsselfalten unterscheidet die Kleidung von den flacher geformten an der Reiss-Figur. Franz Ittenbach gestaltete auf dem Gemälde aus dem Jahre 1877 eine Herz-Jesu-Figur (Abb. 81),³⁴⁶ die sich ebenfalls mit ihrem Blick an die Betrachtenden wendet. Er führte sie nicht mehr mit einem weit ausladenden Rock aus, wie seine fast zwanzig Jahre zuvor entstandene Josephsfigur (Abb. 73) mit Kind oder wie er auch noch bei einer von Ernst Deger auf einer Wolke schwebenden Herz-Jesu-Figur (Abb. 82) zu finden ist, sondern die Gewandbehandlung kommt die der zeitgleich entstandenen Skulptur von Reiss recht nahe, nur dass die an den Seiten gearbeiteten, taschenähnlichen Stoffdrapierungen spiegelverkehrt angebracht wurden. Beim Bildwerk des Josef Laurent (Abb. 58) fällt außer den bereits in einem anderen Zusammenhang in Kapitel 5.1.2 festgestellten kantig gearbeiteten Wulsten der dicht nebeneinander liegenden Faltenformationen ein extrem schmales Gesicht auf, das auch Charakteristikum zweier weiterer von Iven geschaffener Bildwerke ist, von denen sich ein 1890 entstandenes in der Kirche St. Kunibert in Köln (Abb. 83) befindet.³⁴⁷ Außer dem übermäßig schlanken Gesicht stechen wie an der von Elscheidt modellierten Figur besonders große, aus dem Gesicht hervortretende Augäpfel hervor, die sich vom Aussehen Normalsterblicher unterscheidet und ihr den Ausdruck eines erhöhten Wesens verleiht. Iven stattete die Kleidung wie Reiss zwar auch mit großen Flächen zwischen den Falten aus, reduzierte aber das Volumen des Gewands, genauso wie an seiner um 1895³⁴⁸ vor der Herz-Jesu-Kirche in der Kölner Innenstadt am Zülpicher Platz aufgestellten monumentalen Skulptur (Abb. 84), deren überlange, schmale Gesichtsform stark an die des von Bertel Thorvaldsen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Kopenhagener Frauenkirche gearbeiteten Christus (Abb. 85) angelehnt ist, der als „[...] der folgenreichste Versuch einer Erneuerung des Christusbildes im 19. Jh. [...]“³⁴⁹ gilt. Auch wenn Eduard Trier in den Darstellungen überlebensgroßer Christusfiguren unter anderen Bildhau-

344 Bloch schrieb, die Figur „[...] dürfte auf Elscheidt zurückgehen; [...]“ (P. Bloch, 1975, S. 34, Abb. 55). Auch Fraquelli schränkte bei einer Besprechung der Statue die Urhebererschaft mit dem Vermerk ein, sie sei Elscheidt „[...] zugeschrieben [...]“ (S. Fraquelli, 2012, S. 57).

345 Der Aufstellungsort der Arbeit, von der 1975 noch berichtet wurde, sie habe „[...] ehemals im linken Querschiff, heute im Kreuzgang [...]“ gestanden (P. Bloch, 1975, S. 34. Vgl. auch P. Bloch 1967, S. 264 f.; P. Bloch, 1990, S. 168), ist heute eine Abstellkammer (vgl. auch S. Fraquelli, 2012, S. 155).

346 P. Kreuzberg, 1911, S. XLV.

347 Die Zuordnung scheint nicht ganz eindeutig zu sein, da Fraquelli die Figur mit dem Vermerk bezeichnete, sie sei Iven „[...] zugeschrieben [...]“ (S. Fraquelli, 2012, S. 52).

348 E. Trier, 1980, S. 72.

349 Anonymus, 2004, S. 308.

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

ern die Werke von Reiss und Iven als „[...] späte Abwandlungen des klassizistischen Christusbildes Thorvaldsens [...]“³⁵⁰ sah und auf „[...] latenten Klassizismus [...]“³⁵¹ hinwies, so zeigt sich im Vergleich doch eine unterschiedliche Auffassung bei Reiss und seinem Schüler. Ivens Orientierung an Thorvaldsen ist deutlich, bei Reiss ist aber trotz der monumentalen Größe nur hinsichtlich der Anlage mit Stand- und Spielbein eine Reminiszenz an den Klassizismus zu erkennen.

Im unmittelbaren Zusammenhang zur Herz-Jesu-Figur ist das Gemälde zu sehen, auf dem Franz Müller die Erscheinung der hl. Margareta Maria Alacoque thematisierte, deren „[...] Visionen [...] ausschlaggebend für die allg. Durchsetzung der H.-J.-Verehrung geworden.“³⁵² ist. Alle weiteren Darstellungen auf den anderen Altargemälden, auf deren Beschreibungen im Katalogteil hingewiesen wird, haben einen Bezug zur Eucharistie (Abb. Kat.-Nr. 38.49–38.52).

Trotz der Vielzahl der von Reiss am Schrein geschnitzten Bildwerke³⁵³ wurde jedes Gesicht mit fast durchgehend idealisierten, aber individuellen Zügen versehen, wobei der Künstler sich den im Hintergrund angebrachten Relieffiguren mit derselben Intensität wie den im Vordergrund aufgestellten Skulpturen widmete. Nur zwei wurden mit realistischen Physiognomien wiedergegeben: Ein auf der rechten Seite des Letzten Abendmahls sitzender Apostel (Abb. Kat.-Nr. 38.15), und die wahrscheinlich Maria Magdalena darstellende Skulptur in der Kreuzabnahme (Abb. Kat.-Nr. 38.29). Die Ausgestaltung mit eigenen Zügen geht allerdings so weit, dass nur wenige der im Letzten Abendmahl dargestellten Jünger in der Fußwaschung wiederzuerkennen sind. Eine Ausnahme bildet die kleine, Sakramente spendende Figur des Priesters, dessen Gesicht in allen Szenen wiederzuerkennen ist. Da der Künstler ihn in einem jeweils höheren Alter wiedergab, hat er über die Präsentation priesterlicher Aufgaben hinaus den Alterungsprozess des Geistlichen narrativ eingeflochten (Abb. Kat.-Nr. 38.32–38.37). Wenn Reiss bei früher und auch später gearbeiteten Skulpturen in einigen Fällen Münder mit über die Unterlippe gezogener Oberlippe arbeitete, um Figuren unschuldig erscheinen zu lassen, wie bei der Marienfigur des Denkmals in Düsseldorf (Abb. Kat.-Nr. 8.18), übt eine solche Formgebung hier bei einigen Figuren eine andere Funktion aus. Zum einen wird sie einfach nur als Mittel dazu eingesetzt, um Gesichter differenziert ausfallen lassen zu können (Apostel Bartholomäus – Abb. Kat.-Nr. 38.40; links neben dem Tabernakel stehender Engel – Abb. Kat.-Nr. 38.39 und Johannes in Getsemani – Abb. Kat.-Nr. 38.25), zum anderen um zwei in Verwandtschaft stehende Persönlichkeiten ähnlich erscheinen zu lassen (Apostel Johannes und Jacobus – Abb. Kat.-Nr. 38.43).

Es sind aber nicht nur die Gesichter, die jede Figur als individuelle Persönlichkeit erkennbar machen, sondern auch die jeder Skulptur zugeordneten, unterschiedlich gestalteten, weich fallenden Gewänder, die bei allen stehend gearbeiteten, mit ausgewogener Verteilung der Körperlast ausgestatteten Bildwerke teils noch die leichten S-Formen erkennen lassen, sie aber auch oft ganz überspielen. Bei dem um die Herz

350 E. Trier, 1980, S. 70.

351 Ebd.

352 A. Walzer, 2004, Sp. 250.

353 Am Hochaltar befinden sich insgesamt 104 Figuren (vollplastische Bildwerke und Relieffiguren), von denen 82 von Reiss, 9 von Edmund Renard und 13 von der Firma Marmon stammen.

Jesu-Figur angelegten Apostelkollegium (Abb. Kat.-Nr. 38.40–38.45) fällt auf, dass jeweils ein Paar, wahrscheinlich wegen einer besseren optischen Wirkung, abwechselnd mit einem schlichteren und einem üppigeren Gewand ausgestattet wurde. Die Kleidung der oben links stehenden Figur (Abb. Kat.-Nr. 38.44) hebt sich von der der anderen Apostel ab, da sie besonders üppig gestaltet wurde und deshalb fast barockhaft wirkt.

Hat Reiss bei der Gestaltung seines Hauptaltars in Grefrath sich hinsichtlich der als Abschluss gearbeiteten Trinität noch sehr an das Vorbild Dürers gehalten, so kann anhand der Szene Getsemani (Abb. Kat.-Nr. 38.25) dargelegt werden, wie er sich von seinem spätmittelalterlichen Vorbild entfernt hat (Abb. 86) und zu einem anderen Ergebnis fand. Im Gegensatz zu Dürer und vielen anderen Künstlern, die die Ölbergsszene darstellten, richtete Reiss seine Christusfigur nicht zur linken, sondern zur rechten Seite zur Anbetung des Engels aus. Wie Dürer beschränkte er die Zahl der schlafenden Jünger zwar auch auf drei, wie die meisten Künstler, die sich in ihren Werken auf den Bericht im Markus-Evangelium beziehen, aber er ließ die hufeisenförmig in den Vordergrund gerückten Figuren mit ihren fließenden Gewändern miteinander verschmelzen. Johannes' Rolle als Lieblingsjünger Jesu wurde mit seiner Platzierung in ihrer Mitte mehr als bei Dürer betont, der in seinem Holzschnitt aus dem Jahre 1511 das in den Schoß versenkte Gesicht des Johannes für die Betrachtenden unsichtbar lässt. Ins Zentrum positionierte auch der Nazarener Friedrich Overbeck in seinem Ölgemälde, das zwischen 1827 bis 1833 entstand, den von Christus bevorzugten Johannes, der seine Figuren auch wie Reiss mit weich fallender Kleidung versah (Abb. 87). Im Vergleich zu zwei Werken von Ferdinand Langenberg, der seine Skulpturen zum selben Thema mit dicht beieinander liegenden Falten und teils mit gekräuselt am Boden aufliegenden Säumen (Abb. 88³⁵⁴, 89) anfertigte, ist gut zu erkennen, dass allein durch die unterschiedliche Gewandbehandlung eine unruhigere Gesamtwirkung erzielt wird als bei den nazarenischen Bildwerken, die viel klarer strukturiert erscheinen. Eine Unstimmigkeit ist in der Ölbergsszene von Reiss an der am linken Rand sitzenden Figur des Jacobus festzustellen: Eine wie hier seitlich des rechten Beins angeordnete Hand könnte im Schlaf nicht in dieser Position verharren, sondern sie glitte zu Boden (Abb. Kat.-Nr. 38.26).

Bei den im Übrigen von Reiss anatomisch fast immer genau wiedergegebenen Extremitäten seiner Figuren (Beispiel: Petrus' Bein in Fußwaschung, Abb. Kat.-Nr. 38.16) fallen hier drei Bildwerke aus dem Rahmen. Wie schon bei seinem Frühwerk zu beobachten war (Beispiel: St. Stephanus, Grefrath, Figur des Franz Xavier, Kat.-Nr. 19), arbeitete der Künstler am Hochaltar in Hüls wieder eine im höheren Alter dargestellte Figur, den Apostel Paulus, mit jungen Händen. Darüber hinaus modellierte er an zwei Skulpturen zu lange Hände. Bei Maria in der Beweinungsszene (Abb. Kat.-Nr. 38.24) ist kein Grund für die Anomalität ersichtlich, beim hl. Alphons (Maria di Liguori) sollte anscheinend das Asketische der darzustellenden Persönlichkeit unterstrichen werden (Abb. Kat.-Nr. 38.48). Bewusst muss sich der Künstler auch für eine manieristisch über-

354 Das Foto wurde mir am 21. 8. 2013 vom Museum Bislich (Herr Peter von Bein) übersandt mit dem Hinweis, dass es von Diplomrestauratorin Beate Zumkley aufgenommen und dem Museum zur Verfügung gestellt wurde.

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

länge Gestaltung des Körpers Christi in der Grablegung entschieden haben, um die zentrale Figur noch mehr hervorzuheben (Abb. Kat.-Nr. 38.30). Bei der Gegenüberstellung einer 1862 von Theodor Wilhelm Achtermann (1799–1884) für einen Altar im Prager Dom zur selben Themenstellung angefertigten Arbeit, der die Proportionen des Christus den im Halbkreis aufgebauten Assistenzfiguren anpasste (Abb. 90), wird die manieristische Gestaltung der Jesusfigur von Reiss noch deutlicher. Ferner wird im Vergleich ersichtlich, dass die Trauernden bei Achtermann dem Verstorbenen gegenüber eine innigere Verbundenheit ausstrahlen, so dass mit seiner Darstellung mehr an die Empathie der Betrachtenden appelliert wird als es die Reiss-Figuren in diesem Fall vermögen.

Jedoch ist Reiss' Erzählung der Kreuztragung im oberen linken Schreinsregister dazu geeignet, Mitgefühl auszulösen, da die Brutalität der Henkersknechte, die Jesus zum Golgatha zerran, nachvollziehbar dargestellt ist (Abb. Kat.-Nr. 38.28). Anders bei Ferdinand Langenberg, von dem zwei unterschiedliche Werke zum selben Motiv gegenübergestellt werden sollen, von denen keines die Rohheit der involvierten Figuren adäquat wiedergibt. Zwar agiert der hinter dem Kreuz stehende Helfershelfer im ersten Fall (Abb. 91) mit entschlossener Mimik, aber seine karikaturhaft überzeichneten Gesichtszüge lenken vom Mitgefühl am Leiden Jesu ab. Obwohl auch im zweiten Beispiel der hinter Jesus stehende Scherge gerade mit einem peitschenähnlichen Gegenstand ausholt (Abb. 92), sind Betrachtende eher mit der Frage beschäftigt, wie er vom Ort seiner Positionierung überhaupt den zum Tode Verurteilten zu treffen vermag, als dass bei ihnen Anteilnahme ausgelöst würde. Mit der Frage des von den Nazarenern angestrebten Ziels, mit den Bildwerken bei den Betrachtenden Mitempfinden auslösen zu wollen, brauchte er sich zwar als Künstler, der diesem Kreis nicht angehörte, nicht zu beschäftigen, aber bei der Darstellung dieses ernstesten Sujets stimmt zumindest im Fall einer als Karikatur empfundenen Figur die Erwartungshaltung der Betrachtenden nicht mit der künstlerischen Ausführung überein, so dass Reiss' Bearbeitung dieses Themas zu einem überzeugenderen Resultat gelangte.

Wenn auch die Grundform des Altars in Varianten häufig anzufinden war, wie die Beispiele des von Peter Fuchs um 1880 für die Kirche St. Mauritius in Köln entworfenen und von Richard Moest ausgeführten Hauptaltars (Abb. 93) zeigt, sowie der von Ferdinand Langenberg für die Kirche St. Godehard in Vorst allerdings erst 1902 errichtete Hauptaltar (Abb. 94), für dessen Retabel der Künstler sich noch stark an die Form der Antwerpener Werkstätten des frühen 16. Jahrhunderts anlehnte, so stach der Altar in Hüls sicherlich auch schon zur Zeit seiner Entstehung aus der großen Anzahl neuer Opfertische nicht nur wegen des enormen Umfangs hervor, sondern auch angesichts seiner überaus prachtvollen Ausstattung mit der Steigerung des Dekorums von der Predella bis zum Gesprenge und der künstlerischen, skulpturalen Ausformulierung. Heute stellt er, gemeinsam mit den Nebenaltären (Kat.-Nr. 58 und 73) ein Ensemble bildend, ein beeindruckendes Beispiel hoher handwerklicher Kunst seiner Zeit dar, dessen Wert dank erheblicher, von der Denkmalpflege im 21. Jahrhundert zur Verfügung gestellten Beträge für die Zukunft erhalten werden konnte.³⁵⁵

355 Für die Restaurierung des Hauptaltars und der beiden Nebenaltäre in St. Cyriakus wurden rund 300.000,- Euro aufgebracht.

5.1.6 Hochaltar und Engelkerzenständer in Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, 1881

Möglicherweise wurde Reiss mit der Anfertigung dieses Altars (Kat.-Nr. 55) im Anschluss an die IV. Kunstausstellung in Düsseldorf im Jahr 1880 beauftragt, als er dort das Gipsmodell eines Gnadenstuhls präsentierte (Kat.-Nr. 14), den er schon Jahre zuvor als Höhepunkt des Altars für die Kirche St. Stephanus in Grefrath (Kat.-Nr. 15) angefertigt hatte und der offensichtlich auch hier mit den ebenfalls in Grefrath aufgestellten adorierenden Engeln als krönender Abschluss gefragt war (zur Bedeutung und zu den Vorbildern des Gnadenstuhls und den begleitenden Engeln siehe Ausführungen unter 5.1.1). Der Opfertisch in der Kirche Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen in Wijhe weist nicht nur Ähnlichkeit mit dem Altar in Grefrath wegen übernommener Themen, sondern auch wegen seiner etwas blockhaften Erscheinung auf, die aber aufgrund der größeren Höhe abgemildert ausfällt. Reiss rekurrierte für sein Werk in Wijhe ferner auf Ideen, die er schon an anderen, früher errichteten Altären in Stein oder Holz umgesetzt hatte:

Der unten am Stipes angebrachte, die Jungen mit seinem eigenen Blut nährend Pelikan (Abb. Kat.-Nr. 55.8), Sinnbild für den Opfertod Christi, der oben mit dem Gnadenstuhl dargestellt wird, entnahm er in leicht abgewandelter Form dem ursprünglichen Josephsaltar in St. Quirinus in Neuss (Abb. Kat.-Nr. 32.2). Vom Altar in St. Stephanus in Grefrath entlehnte er außer der von Engeln gerahmten Trinität auch die Motive der Verkündigung und der Heiligen Familie. Mit geringen Modifikationen fügte er sie in kleinere Blendnischen als in Grefrath ein, so dass eine Reduzierung der Körpergrößen der Figuren erforderlich war. Die beiden, den Expositionsthron flankierenden Engel (Abb. Kat.-Nr. 55.30, 55.31) adaptierte er aus seinem im selben Jahr fertiggestellten Altar in St. Cyriakus in Krefeld Hüls (Abb. Kat.-Nr. 38. 39), womit Reiss auf einen Bestandteil des vom Architekten Wiethase nach Vorstellungen Wilhelm Bartels angefertigten Plans (Abb. Kat.-Nr. 38 c) zurückgriff und somit auf deren Konzept.

Die beiden hochrechteckigen Felder in der zweiten Zone des Schreins besetzte er mit Themen, die er schon am Hauptaltar in St. Cyriakus in Krefeld-Hüls bearbeitet hatte, nämlich der Kreuztragung bzw. Begegnung mit der Mutter und der Kreuzabnahme. Er verzichtete aber im Gegensatz zur Hülser Kirche auf eine Vermengung weiterer Themen in den Blendnischen und beschränkte die Zahl der Figuren mit je vier auf ein Mindestmaß, so dass die Darstellungen für die Betrachtenden auf den ersten Blick noch leichter erfassbar sind. Kleinere Details übernahm er aus der Beweinung am Hauptaltar in Hüls (Abb. Kat.-Nr. 38.29), in der, wie in der Kreuzabnahme in Wijhe (Abb. Kat.-Nr. 55.25), der Kopf Marias liebevoll am Haupt Jesu gelehnt ist. Das Gesicht des Josef von Arimathäa hat Reiss in beiden Arbeiten mit einem vorstehenden Kinnbart versehen. Da auch die Körperhaltung ähnelt, ist hier ein Wiedererkennungseffekt gegeben. Die Figuren des Soldaten und der Maria Magdalena in der Szene der Begegnung mit der Mutter am Altar in Wijhe (Abb. Kat.-Nr. 55.21, 55.22 und 55.24) wirken durch Zunahme weiterer Flächen zwischen den Falten und durch die Art der Darstellung ihrer Gesichter äußerst modern und weisen bereits weit in das 20. Jahrhundert voraus. An der Figur des Nikodemus fällt auf, dass der Kinnbart insofern von anderen vom Künstler mit Bärten versehenen Gesichtern abweicht, als er nicht mit zwei, son-

5.1 Altäre und Heiligenfiguren

dern nur mit einer Spitze ausläuft. Vielleicht ist es ein Hinweis darauf, dass Reiss hier einen Helfer hinzugezogen hatte, zumal er im selben Jahr außer am Hauptaltar in Hüls nicht nur mit dem vorliegenden Altar, sondern auch mit noch mindestens vier anderen bekannten Objekten beschäftigt war.

Die Lebensstufen Marias von der Keimlegung zur Menschwerdung Jesu bis zum Beistand angesichts seines Todes, drückte Reiss insgesamt am Altar weniger durch ein älter werdendes Antlitz als mit der Gestaltung der Kleidung aus, die sich im höheren Alter in einer Bedeckung des Haupts und nicht mehr mit weit in den Rücken fallenden Haaren niederschlug, die noch als junge Mutter sichtbar dargestellt wurden. Ihr Gesicht in der rechten Seitenfigur (Abb. Kat.-Nr. 55.34, 55.35) wird darüber hinaus jünger als das ihres Sohns modelliert, dessen Skulptur sich als Pendant auf der linken Schreinseite befindet (Abb. Kat.-Nr. 55.32, 55.33). Nicht nur Jesus, der ähnlich gearbeitet wurde wie die Herz-Jesu-Figur in der Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls (Abb. Kat.-Nr. 38.46), sondern auch Maria ist mit flammendem Herzen gearbeitet, denn die Gläubigen sollten „Bei allen Übungen [...] darauf achten, das Herz Mariä, ähnlich wie das Herz Jesu, zu ehren, zu trösten (für ihre sieben Schmerzen) und ihm Genugtuung [...] leisten.“³⁵⁶ Am Herzen Jesu sind zusätzlich die arma abgebildet, mit denen er gefoltert wurde. Die zum Tode führenden Verletzungen sind an den Händen, deren rechte zum Segen erhoben ist, kaum wahrnehmbar und weisen wie in vielen anderen Objekten auf eine Anlehnung des Künstlers an die Darstellungsweise, die um 1400 üblich war, einer Zeit, die nur den diskreten Hinweis auf den geschundenen Körper bevorzugte.

Im 19. Jahrhundert oft in die Nähe des Hauptaltars platzierte Engel, wie sie beispielsweise auch in der Kirche St. Severin in Köln (Abb. 95) aufgestellt waren, findet man heute nicht mehr oft. Meist wurden sie ebenfalls im Zuge des letzten Entsorgungsaushubs des 20. Jahrhunderts nach dem Zweiten Weltkrieg aus den Kirchen verbannt. Deshalb stellen die von Reiss für die katholische Kirche in Wijhe ausgelieferten Engelsfiguren (Abb. Kat.-Nr. 56.2 bis 56.6) heute eine Seltenheit dar. Sie wurden links und rechts im Chor als überdimensionale Kerzenträger positioniert und müssen im Zusammenhang mit dem Hauptaltar gesehen werden. Die himmlischen Wesen treten nicht nur als Lichtträger in Erscheinung. Ergänzend zu dieser Aufgabe weisen sie den an der Messfeier teilnehmenden Gläubigen den Weg zur Kommunion und treten gemeinsam mit den neben dem Tabernakel positionierten Engel (Abb. Kat.-Nr. 55.30, 55.31) als Schutzmacht für das dort aufbewahrte Allerheiligste auf; anders als die von einem unbekanntem Künstler am Tabernakel angebrachten Engel (Abb. Kat.-Nr. 55.12), die mit verschränkten Armen oder betenden Händen eher defensiv in Erscheinung treten. Eine andere Funktion üben wiederum die neben dem Gnadenstuhl knienden Engel (Abb. Kat.-Nr. 55.38–55.39) aus. Sie nehmen, wie auch zum Beispiel die von Christoph Stephan für den Hauptaltar der Kirche St. Nikolaus bei Schloss Dyck gestalteten Engel (Abb. 96), eine Vermittlerrolle zwischen Gott und Mensch ein. Mit ihren stärker aufgerichteten Körpern, vor die ihre verschränkten Arme gelegt sind, üben die Engel Stephans ihre Aufgabe weniger innig aus als die Gott um Annahme des Opfers bittenden Figuren, die Reiss seiner Trinität zugesellte. Hinsichtlich der Gewandbehandlung

356 J. Moore, 1997, S. 58.

fällt auf, dass die Faltenformation bei Christoph Stephan gegenüber der Reiss'schen Engel arrangierter und deshalb weniger natürlich fallend angelegt ist.

Mit den Darstellungen am Hauptaltar in Wijhe, die über die Anfänge Jesu im geschützten familiären Umfeld bis zu sein auf sich genommenes Leiden und Blutvergießen berichten, im Zusammenklang mit den die Gläubigen zur Kommunion leitenden Engelsfiguren, werden die Messbesucher auf die Eucharistie vorbereitet. Die Bildwerke sollen dazu beitragen, dass die Kommunikanten Christi grenzenlose Liebe und die seiner Mutter spüren, auf die anhand der flammenden Herzen der Seitenfiguren zusätzlich hingewiesen wird.

5.1.7 Marienaltar in St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, 1874 und 1882 – 1886

Ein Plan zum Marienaltar, in dessen Fokus die bedeutendsten Begebnisse im Leben der Gottesmutter thematisiert wurden, liegt nicht mehr vor. Es ist aber bekannt, dass der im linken Seitenschiff aufgestellte Nebenaltar nach einem Entwurf des Architekten Wiethase errichtet wurde,³⁵⁷ der diesen wahrscheinlich wieder, zumindest was die figürliche Ausstattung angeht, auf Pfarrer Wilhelm Bartels beruhenden Vorstellungen anfertigte, wie zuvor schon für den Hochaltar von St. Cyriakus (Kat.-Nr. 38).

Die bereits rund zehn Jahre zuvor von Edmund Renard am Stipes angebrachten Figuren erscheinen trotz auf Schriftrollen weisende oder haltende Hände statuarisch. Obwohl in weitgefaste Kielbögen eingebettet, also in spätgotische Elemente, sollen die archaisch wirkenden Relieffiguren, die an eine Darstellungsform der Romanik erinnern, in der Vergangenheit liegende, im Zusammenhang mit der Geburt des Erlösers stehende Prophezeiungen ausdrücken. Im Kontrast zu den üblicherweise von Reiss mit feineren Zügen und meist mit spitz zulaufenden Nasen ausgestatteten Gesichtern fallen bei Renard zumindest an den beiden linken Bildwerken (Abb. Kat.-Nr. 58.4) fleischige Nasen mit knubbeligen Enden auf, wie sie auch an vielen anderen seiner Arbeiten auf diese Weise gestaltet wurden, wie beispielsweise an Figuren des Hochaltars im Bonner Münster (Abb. 97). Die am Altaruntertisch antizipierten Geschehnisse werden mit Skulpturen, Reliefs und Gemälden am Retabel, das aufgrund seiner Konstruktion im neugotischen Stil auf eine spätere Zeit als auf die der Vorhersagen hinweist, mit der Vita Mariens fortgesetzt.

Die von den Figuren Renards vorgegebene ruhige Atmosphäre überträgt Reiss auf seine für die Register des Schreins gearbeiteten Szenen. Fast erstarrt tritt Maria in der Anbetungsszene der Heiligen Drei Könige der Predella in Erscheinung. Auch der neben Maria in aufrechter Haltung kniende Joseph, der außer am Josephsaltar in derselben Kirche als Ausnahme in Reiss' Oeuvre zusammen mit Maria als fast Gleichaltriger auftritt, wirkt recht starr (Abb. Kat.-Nr. 58.5). Eine größere Bewegtheit ergibt sich erst bei der Darstellung Marias als junges Mädchen, das die Stufen des Tempels hochzueilen scheint (Abb. Kat.-Nr. 58.9). Ihre Figur weist insoweit eine Besonderheit auf, als ihr Gewand als einziges der von Reiss modellierten Kleidungen mit ringförmig

357 W. Mellen, 1983, S. 7.