



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, Greifath bei Neuss, 1868	55
5.1.2 Marienaltar in St. Stephanus, Greifath 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, Wijnje/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, Greifath 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 übereinstimmten.“ (Stadtarchiv Neuss, Akte Quirinusmünster 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.

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 Kunstschaffenden 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 Renaissancewelt [...]“ 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

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 von Reiss 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.

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 ausrangiert 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.

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 Landen, 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 Nebentälären 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-

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 Nebentäfel 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.

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 Blaeser. 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 Abelman 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.

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.

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.

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 unbekannten 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 angaben (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

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.

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.

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).

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.

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

Der Vermittlung Fürst Karl Antons sind sicherlich auch weitere Aufträge aus Adelskreisen zu verdanken. Reiss arbeitete beispielsweise 1861 gemeinsam mit anderen Kunstschaftern 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 Pförten 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).

Bevor Reiss sein letztes nachweisbares Werk für das Schloss in Sigmaringen anfertigte, hatte er 1862 für das Hochkreuz des Friedhofs Heerdt, 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.

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 Kruzifixus 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 Kruzifixus-Figuren zu erkennen.